

# Önéletírás és fikció között: történelmi történetek

20. századi történelmi és társadalmi traumák  
irodalmi és önéletrajzi reprezentációi



Z. VARGA ZOLTÁN

# Önéletírás és fikció között: történelmi történetek

20. századi történelmi és társadalmi traumák  
irodalmi és önéletrajzi reprezentációi

L'Harmattan Kiadó  
2019

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával készült.



© L'Harmattan Kiadó, 2019  
© Z. Varga Zoltán, 2019

ISBN 978 963 414 323 9

A kiadásért felel Gyenes Ádám.  
A sorozat kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:  
L'Harmattan Könyvesbolt  
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.  
Tel.: 267-5979  
[www.harmattan.hu](http://www.harmattan.hu)  
[webshop.harmattan.hu](http://webshop.harmattan.hu)

## TARTALOMJEGYZÉK

Köszönetnyilvánítás .....	7
Előszó.....	9

### Ostromtörténetek és vészkorszak-ábrázolások: dokumentáció, tanúságtétel, értelmezés a műfajok hálózatában (naplók, regények, verseskötetek 1944 és 1955 között)

Tanúságtétel-irodalom és társadalmi diszkurzív tér a II. világháború befejezése után .....	15
Naplóírás és vészkorszak: megélt történelem, történelem alulnézetből.....	21
Nézőpont és ideológia – a vészkorszak ábrázolása Tersánszky Józsi Jenő két regényében ( <i>Egy kézikocsi története, III. Bandika a vészben</i> ) .....	43
A kompozícióba szőtt didaxis: a szereplők narratív-strukturális funkciója az ideológiai nézőpont kialakításában – Karinthy Ferenc: <i>Budapesti tavasz</i> (1953) .....	56
Metaforikus szerkezet és történelmi megértés – Déry Tibor: <i>Alvilági játékok</i> (1946/1955) .....	69
Lírai exkurzus: költészet, dokumentáció, napló – az ostrom és a vészkorszak verses naplókban (Radnóti Miklós és Vas István világháborús költészete, önéletrajzi írásai) .....	91

### Történelmi trauma és kollektív emlékezet összehasonlító irodalomtudományi megközelítésben

A történelem fikciótól a fikcionalizált történelemig: történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés összehasonlító perspektívából (Patrick Modiano, Georges Perec) .....	113
---	-----

Fordítás, kulturális kontextus, értelmezés – egy komparatív poétika vázlata (Kertész Imre: <i>Sorstalanság</i> – Albert Camus: <i>L'étranger</i> ).....	128
Kulturális önazonosság, történeti trauma és személyes élettörténet közép-európai emigránsok önéletrajzaiban. Susan Rubin Suleiman <i>Budapest Diary</i> , Karátson Endre <i>Otthonok</i> .....	142
Bibliográfia.....	169
A kötet folyóiratokban megjelent fejezeteinek lelőhelyei .....	177

# KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A könyv megírása során, 2014 és 2017 között Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesültem. A kötet megjelenését az MTA akadémiai könyvkiadási pályázata támogatta. A könyv elkészítéséhez nyújtott tanácsaikért köszönettel tartozom Kisantal Tamásnak, Major Ágnesnek és Szolláth Dávidnak.





## ELŐSZÓ

Jó harminc, negyven éve már annak, hogy a mikrohistória, a mentalitástörténet, az újhistoricizmus felfedezte magának az irodalmat és az önéletrajzi műfajokat. Felfedezte, abban az értelemben, hogy immár nem csupán a nagybetűs Történelem kultúr- és művelődéstörténeti mellékleteként gondoltak rájuk, az emberiség történetének nagyszabású, ám meglehetősen gyászos törzsfeljegyzeteit követő üdítő olvasmányként, bizonyoságként arra, hogy ez a történet nem csupán háborúkról, hódításokról, egyszóval hatalomról szól. A historiográfia fent megidézett újabb irányzatai komoly kutatások során használnak különös műgonddal megalkotott vagy a személyes élettörténet vállaltan kis köreibben mozgó irodalmi alkotásokat, melyek társadalomtörténeti folyamatokat, szimbolikus rendszereket, társadalmi értékrendszereket és hiedelemvilágokat térképeznek fel. Ugyanakkor e szemléletes, nagy heurisztikai értékkel bíró elemzések túlnyomó része kerüli az „uralkodók, tábornokok, háborúk” történelmét, helyettük lokálisabbnak tűnő, ámde a társadalmi, kulturális jelentésképzés folyamatában mégis fontos problémákat tárgyalnak esettanulmányokból kiindulva. Ám mi történik akkor, ha újra a nagybetűs Történelem felé – ráadásul többé-kevésbé kanonizált műalkotásokon keresztül – irányul a figyelem?

Módszertani szempontból talán ez a legfontosabb kérdés vállalkozásom határait tudatosítva a társadalmi emlékezet kutatásának jelenlegi magyarországi kontextusában. Könyvem ugyanis 20. századi magyar és európai történelmi traumák megjelenését vizsgálja irodalmi művekben. Ezt az első kérdést számtalan további követheti, közülük itt most az irodalomtudomány számára legfontosabbal foglalkozom, jelesül azzal, hogy mi újat, vagy legalábbis mi mást tud mondani az irodalomtörténet és a poétikai elemzés a történelmi traumákról azokban az időkben, amikor a „sok” emlékezés, úgy tűnik, hiába próbál gátat vetni a feledésnek.

Az emlékezés kollektív társadalmi gyakorlatainak intézményes automatizálódása a megemlékezésben megidézett, időben egyre távolodó múlthoz való viszonyunk eldologiasodásával, ideológiai-politikai kisajátíthatóságával jár együtt. Ebben a helyzetben szükséges az emlékezet*politika* emlékezet*poétikai* reflexiója, mely a múlt élővé tételének új lehetőségeit keresi az olvasás (befogadás) tapasztalatában.

Az utóbbi évtizedben a tanúságtétel beszédaktusának hagyományába íródó, az irodalmi, művészeti alkotások felé irányuló figyelem nemcsak a kollektív történelmi traumák személyes mikroelbeszéléseinek felfedezését, közösségi „nagy elbeszélésekbe” integrálását jelzi, hanem azt is, hogy a tanúsítás befogadásban kifejtett ereje előtérbe kerül a tapasztalat autentikusságával szemben. Pontosabban annak tudatosításáról van szó, hogy a tapasztalat artikulációja, illetve a befogadás intenzitása összefügg az alkotások poétikai szerkesztettségével. A történelmi tapasztalat elevenné, jelenvalóvá tétele az olvasás, a befogadás esztétikai tapasztalatában tud kiteljesedni, aminek sajátos igazságigénye egyúttal alternatívát kínálhat a történelmi igazság fogalmának politikai-ideológiai kisajátításaival, manipulációival szemben.

Ebből következik, hogy a kötetet alkotó műelemzések az irodalmi alkotásokat nem a történetírás, a társaslélektan vagy a politikatudomány stb. által feltárt történelmi összefüggések szemléletesebb, szórakoztatóbb, megindítóbb, kevesebb fogalmi szigorúságot elváró újrafogalmazásainak tekintik, hanem a történelmi események olyan refigurációinak, melyek képesek új összefüggések feltárására, artikulálására, az ekként felmutatott igazságok pedig olvasatokon, adaptációkon, az oktatáson, nyilvános vagy privát kulturális gyakorlatokon keresztül próbálnak hatni a történelem elgondolásának társadalmi diskurzusaira.

Elég egy pillantást vetni a tartalomjegyzékre, hogy lássuk, változatos műfaji palettáról válogattam az elemzések anyagát. Verseskötetek, novellák, regények, memoárok és naplók is szerepelnek a listán, ráadásul a néhány, a magyar kontextusban kanonikus szerzőt nem számolva (Radnóti, Kertész, Camus, Déry, talán Tersánszky és Vas István), inkább elfeledett (Karinthy Ferenc), itthon alig ismert (Perec, Modiano) stb. szerző művéről van szó, nem is beszélve a módszertani szempontból is némileg eltérő megközelítést igénylő ún. civil naplókról. Mindebből két dolog következik.

Az egyik, hogy a választott szövegek az ábrázolás két módja, a fiktív és az önéletrajzi közt ingadoznak, leggyakrabban pedig a két pólus közötti térben rendezkednek be. A „tisztán” önéletrajzi művek, elsősorban a naplók kiválasztásakor azt tartottam fontosnak, hogy a történelmi esemény a naplóíró szövegszerűen is megnyilvánuló önreflexióra készítse, a társadalmi szerződés és szövet felbomló és újraformálódó kereteinek változása olvasható nyomot hagyjon a világ és a személyiség kölcsönösen formálódó felfogásán. A másik póluson a döntően fiktív alakítású művek esetében pedig azt kutattam, hogy milyen sajátos lehetőséget kínálnak a fikciók a történelmi traumák nyilvános, társadalmi közbeszédben hatni képes kifejezéséhez.

Az elemzett szövegkorpusz sokszínűségéből fakadó másik következmény, hogy vizsgálataimban háttérbe szorult az irodalmi érték történelmi kánonokhoz kötődő kritériuma. Nem a művek jól vagy éppen rosszul formáltságának eldöntését és bi-

zonyítását tartottam elsődlegesnek, hanem a szó széles értelemben vett poétikai alakítottságukat, illetve a történelmi eseménynek az alakításra, az írásmódra tett hatásait próbáltam feltérképezni.

E módszertani szempontból koherens szövegkorpusz a könyvben két csomópont köré csoportosul. Az első, valamivel terjedelmesebb rész Budapest 1944–1945-ös ostromáról és a vészkorszakról írt művekkel foglalkozik, közülük is azokkal, melyek a háború befejezése utáni néhány évben születtek. Első lépésben az eseményábrázolás nulla fokának tekintett naplókat elemzem, többségében úgynevezett civil naplókat. A naplóelemzéseimben igyekszem hasznosítani a civil naplók társadalomtudományi kutatásának néhány tanulságát. Így például az egyes naplókat sorozatok darabjaiként kezelem, ezért nem célozom a teljes művek kimerítő, több elemzési szempontot is mozgató tanulmányozása, hiszen a társadalmi diszpozíciókban mutatkozó hasonlóságok lehetővé teszik a szövegek közötti átjárást. A másik kölcsön szempont, hogy a szövegek alapján láthatóvá válnak azok a mélyen kódolt, egyszerre individuális és társadalmi habitusból származó reakciók, melyek az adott társadalmi krízishelyzetben különféle túlélési stratégiák kidolgozásához vezettek. A társadalomtudomány módszertani szempontjai mellett azonban szoros olvasatoknak is alávetem a naplók néhány reprezentatív részletét. Az ostromról szóló rész második elemzett műfaja a fiktív prózai művek csoportja. A háború befejezését követő néhány évben írt és közölt prózai művek – közvetve vagy közvetlenül – részt vettek a koruk nyilvános, közösségi vitatérében zajló, a történelmi esemény mértékadó értelmezéséért folyó retorikai, ideológiai versengésben. Tersánszky Józsi Jenő, Déry Tibor és Karinthy Ferenc művei többé-kevésé markáns ideológiai pozíciót artikulálnak a vészkorszakban lejátszódott eseményekről. A művek által kifejtett ideológiai pozíciót a szereplők narratív-strukturális funkcióinak, illetve a nézőpontok rendszerének elemzésén keresztül tárom fel. Végül az 1944–1945-ös eseményeket körüljáró művek és műfajok közül a költészetre is kitérek, ahol Radnóti Miklós és Vas István háború alatt született verseit olvasom együtt önéletrajzi műveikkel.

A kötet második részében összehasonlító irodalomtudományi kontextusban elemzem a 20. századi történelmi traumák irodalmi megjelenéseit, három nagyobb témát körüljárva. Mindhárom téma tárgyalásakor – a traumatikus eseménytől időben távoli alkotásokról lévén szó – jelentős szerepet kap emlékezetpolitika és emlékezetpoétika összefüggéseinek tanulmányozása. Az első fejezetben az utóemlékezet paradigmájába tartozó kortárs és modern francia regényeket (Georges Perec, Patrick Modiano) olvasok emlékezés, önéletrás, autofikció, élettörténeti narratíva, életrajz összefűzésének komplex regénypoétikai megoldásait vizsgálva. A második fejezetben Camus *Közönyét* és Kertész *Sorstalanságát* elemzem fordításkritikai

szempontok, illetve a kulturális kontextus átváltásából fakadó következmények bemutatásán keresztül. A kötet utolsó fejezete metareflexív analízis, hiszen a komparatív elemzés két emigráns magyar komparatista irodalomtudós-értelmiségi, Susan Rubin Suleiman, illetve Karátson Endre önéletrajzi műveit vizsgálja a kelet-európai vs. nyugat-európai, észak-amerikai identitásformák, az asszimiláció és az idegenségélmény tükörrjátékában.

**Ostromtörténetek, vészkorszak-ábrázolások  
(naplók, regények, verseskötetek  
1944 és 1951 között)**



# TANÚSÁGTÉTEL-IRODALOM ÉS TÁRSADALMI DISZKURZÍV TÉR A II. VILÁGHÁBORÚ BEFEJEZÉSE UTÁN

A 20. század magyar történelmének egyik letragikusabb időszaka, a II. világháború magyarországi végjátéka 1944. március 19-ével, a német megszállással vette kezdetét. Megszámlálhatatlanul sok történelmi munka, szépirodalmi alkotás és önéletrajzi mű foglalkozik az ezt követő egy, másfél év történéseivel, s az eseményt körülvevő, nyelvileg rögzítő és értelmező szövegtermelés egyidős magával az eseménnyel. Alighanem minden kortárs tisztában volt az éppen átélt idők történelmi jelentőségével, így a háború befejezését követően azon melegében sok memoár, napló, visszaemlékezés, riportregény, a világegés nagyobb és kisebb szereplőivel foglalkozó életrajzi, zsurnalisztikai vagy éppen fikciós alkotás látott napvilágot, nem is beszélve a hagyatékban maradt, családi vagy közlevéltárakban őrzött, magánkiadásokban megjelenő, vagy csak kutatók számára hozzáférhető kéziratok tömegéről. Még a megjelent alkotások zöme is jó fél évszázadra feledésbe merült, s csupán a legutóbbi időkben fordult felénk a történészek és irodalomtörténészek figyelme. Kisantal Tamás,<sup>1</sup> Zombory Máté<sup>2</sup> vagy éppen Laczó Ferenc<sup>3</sup> tanulmányai nem csak a feledés lehetséges okait elemzik meggyőző módon, hanem a megjelenés eredeti kontextusának politikai, kulturális és poétikai erőtereit is rekonstruálni igyekeznek.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Kisantal Tamás: Holokausztirodalom Magyarországon, Módszertani megjegyzések egy magyar holokausztirodalom-történethez, *Aetas* 31, 2016/4, 116–134.

<sup>2</sup> Zombory Máté: Magyar Golgota, Politikai közösség és múltrepresentáció 1945 után, *Szociológiai Szemle* 25, 2014/1, 66–88.

<sup>3</sup> Laczó Ferenc: Alvilági társasutazások keresztúti állomásai, A háborús évekbeli üldözöttség korai elbeszéléseiről, *Betekintő*, 2014/3. [http://betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2014\\_3\\_laczo.pdf](http://betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2014_3_laczo.pdf) (letöltés ideje: 2019. április 19.)

<sup>4</sup> A témával foglalkozó társadalom- és eszméletörténeti kutatásokat összegezve elmondható, hogy a hidegháború árnyékában és a kétpólusú világrend nagypolitikai keretei közt lezajlott európai újjáépítés és társadalomszerkezeti átalakulások különböző ideológiai megfontolásokból ugyan – másképpen Kelet- és Nyugat-Európában, másképpen a győztes és a vesztes országokban –, de az elkövetett háborús bűnök, népirtás, üldözések miatti kollektív társadalmi felelősségvállalás leegyszerűsítő, tabukat, elhallgatásokat magában foglaló társadalmi közmegegyezésen nyugvó háttérbe szorításához vezetett. A látencia időszaka után pedig, a nyolcvanas évektől, kanonizálódtak a II. világháború és a holokauszt borzalmainak a mai napig meghatározó reprezentációs és emlékezetpolitikai normái, melyek felől az 1945–50 közötti feldolgozások kevésbé tűntek érdekesnek.

Zombory Máté a háború befejezését követő cirka öt évben íródott „háborús-deportált-internált« stb. irodalom kifejezetten a közelmúlttal foglalkozó” műveinek sajátosságait kutatva<sup>5</sup> tudatosítja azt a hermeneutikai távolságot, mely az irodalmi kommunikáció (befogadás és megjelentetés) korabeli helyzete, illetve a trauma- és holokausztirodalom mai reprezentációs és emlékezetpolitikai normái és elvárásai között van. „A katasztrófáról tett egykorú tanúság nem emlékezeti gyakorlat: aktuális történésről tudósít, az elbeszélő és az elbeszéli történet közötti távolság térbeli és nem időbeli, kontextusa pedig az igazságszolgáltatás (az ügyről szól és nem a megelégről).”<sup>6</sup> Még ha a megelés (írott kifejezésének) és egy intézményesült társadalmi diszkurzív gyakorlat (itt az igazságszolgáltatás<sup>7</sup>) éles szembeállítását vitatható is, a hangsúly világos és fontos. A II. világháború után közvetlenül megjelentetett, a deportálásokkal, tömeggyilkosságokkal, háborús bűncselekményekkel foglalkozó művek az *azonnali és direkt társadalmi kommunikáció igényével* léptek fel, performatív erejük és az ennek kifejtéséhez szükséges retorikai vagy narratív-kompozíciós eljárásaik vizsgálata legalább olyan fontos, mint mimetikus, reprezentatív teljesítményüké. Egyszerűbben szólva, e művek megítélésekor nem csupán az a fontos, hogy milyen módszerekkel próbálták megragadni egy eladdig ismeretlen léptékű és mértékű emberi katasztrófa tapasztalatát, *hogyan és milyen eszközökkel voltak képesek kialakítani a valóság*(ábrázolás) új normáit, hanem hogy mit akartak elérni az alkotások megjelentetésével. Vagy megint másképp feltéve a kérdést: a múlt tapasztalataiból kiindulva hogyan jelöltek meg terveket a (közel)jövő alakítására?

A közelmúlt közvetlenül megtapasztalt traumatikus történelmi eseményét írással, szöveggel körülvevő művek megírása és kiadása „sajátos megnyilvánulása a lezáratlan és instabil nyilvános diszkurzív térnek, amelyben különféle megfogalmazások és gyakorlatok versengtek a múlt reprezentációjáért.”<sup>8</sup> Az igazságszolgáltatásnak a gyors megjelentetéssel egybekapcsolt igénye azt jelzi, hogy ezek a szövegek – akár fikciós, akár dokumentum jellegű művekről van szó – egy nyitott közösségi vitatérbe érkeznek, ahol a tét a közelmúlt történéseinek erkölcsi megítélése, a felelős társadalmi rétegek és eszmék, valamint a bűnös cselekedetek megnevezése. Ebben a diszkurzív térben (ahová odatarozik a zszurnalisztika, az irodalom, a tudományos beszéd, de a nyilvános közbeszéd számtalan formális és informális megnyilvánulá-

<sup>5</sup> Zombory: i. m., 68.

<sup>6</sup> Uo., 80.

<sup>7</sup> Az „igazságszolgáltatás” kifejezés többértelműsége megengedi, hogy a terminust ebben a kontextusban (sem) ne csupán jogi, bírósági jelentésében tekintsük, hanem morális, illetve teológiai értelmében is. A legtöbb önéletrajzi, illetve fikciós alkotás nagyon is igényt tart a kifejezés efféle használatára.

<sup>8</sup> Zombory: i. m., 83.



sa), egy nemzeti közösség kollektív erkölcsi tudatának megképezését célul kitűzve, különböző műfajú és kidolgozottságú beszédművekben zajlik a felelősségre vonás, az igazságszolgáltatás és a büntetés jogi, intézményes munkájának metonimikus kiterjesztése. A szóban forgó diszkurzív tér kettős értelemben is instabil: egyrészt a meggyőzés, az érvelés változatos stratégiáit (a tényszerűségtől az érzelmi következmények és hatások logikájáig) mozgósítva egy szinkrón időmetszetben folyik harc a különböző értelmezések, illetve a hozzájuk tartozó társadalmi-ideológiai pozíciók és érdekek közt a történelmi esemény közösségi narratívájáért, másrészt pedig az így elért vagy kikényszerített kvázi konszenzusok (a különböző értelmezések legitimitásának sorrendje) a történelmi esemény mibenlétéről maguk is kitétek az időbeli változásnak, tehát diakrón módon is léteznek, mint azt a vészkorszak és a II. világháborús magyar szereplés rendszerváltás utáni változatos újraértelmezései bizonyítják.

A következőkben olyan műveket vizsgálok, melyek egyenlőtlenül vettek részt e kortársi diszkurzív tér alakításában. Egyenlőtlenül, hiszen a három itt tárgyalt műfajnak eltérő értéke és retorikai megbecsültsége van a történelmi esemény kollektív megképezéséért folyó diszkurzív küzdelemben. Elsőként *háborús és ostromnaplók*at elemzek, zömmel olyan alkotásokat, melyek ráadásul csak mostanában, közel hetven év múltán jelentek meg, így értelemszerűen nem is kapcsolódhattak be a tanúsítás, az igazságszolgáltatás fentebb tárgyalt korabeli folyamataiba.<sup>9</sup> Természetesen vannak jelentős kivételek, mint például Márai Sándor 1945-ben megjelent, és azonnal hatalmas sikert arató háborús naplója, mely eminensen tölti be a kollektív nemzeti lelkiismeret-vizsgálat és történelmi oknyomozás feladatát,<sup>10</sup> vagy Nagy Lajos *Pincenaplója*, melyben szintén felfedezhetők hasonló szándékok, igaz, az értekező, történetfilozófiai és társadalom-lélektani fejtegetések helyett nagyobb szerepet kap bennük a hétköznapi nélkülözések és megpróbáltatások taglalása. Több ok is magyarázhatja a naplók hiányát a korszak dokumentarista igényű

<sup>9</sup> A Magvető Kiadó legendás *Tények és tanúk* sorozatában már a hetvenes években jelentek meg II. világháborús visszaemlékezések, illetve naplók, melyek a Kádár-rendszer hivatalos történelemábrázolásától némiképp eltérő, személyes történelmi tapasztalatokról adtak hírt. A rendszerváltás követően, a 20. századi magyar történelem állami-ideológiai cenzúrájának megszűnése után a sorozatban sokáig nem jelentek meg új könyvek. Talán nem véletlen, hogy az emlékezetpolitikai csatározások tudatosulása és társadalomtudományi elemzése hozta el a sorozat újraindítását. Mindenesetre a sorozatban közel fél tucatnyi II. világháborús napló és visszaemlékezés jelent meg 2015 óta, de a tendencia más kiadóknál is megfigyelhető.

<sup>10</sup> Márai művére tanulmányomban csupán utalni fogok. Háborús naplóját már több ízben is részletesen elemeztem. Vö. Z. Varga Zoltán: Önéletírás és újraírás – történelmi események reprezentációja Márai Sándor 1943–1944 és 1945–1946-os naplóiban és a Föld, föld...-ben, *Literatura* 37, 2011/4, 341–356. és Z. Varga Zoltán: Rewriting History, Reshaping Memory, *European Journal of Life Writing* 1, 2012/1, 22–40.

publikációi közül. Ha az élményirodalom műfajaival (memoár, riportregény stb.) szemben felvetődött az a kifogás, hogy „nem képes szintézisre – nem helyezi szélesebb történelmi perspektívába az eseményeket, nem kínál magyarázatot rájuk”,<sup>11</sup> akkor mindez, amint arról később még szó esik, hatványozottan érvényes a (történelmi) események alakulására távlati rálátással nem rendelkező napló műfajára. További távoltartó erő lehetett a háborús naplók korabeli megjelentetésével szemben a napló műfaja kapcsán egyébként is hangoztatott ellenérvzés, miszerint abban csupán közérdeklődésre számot nem tartó, magánügynek tekintett élményeket tárnak a nyilvánosság elé. De ugyancsak fokozottan igaz a naplókra vélelmezett mentálhigiénés és terápiás funkciójuk, amit szintén felhoztak az „élményirodalom” ellen, megfedkezve a tényről, hogy a publikáció egyáltalán nem szükséges a feltételezett terápiás cél megvalósításához.

Néhány háborús és ostromnapló elemzését mégis fontosnak tartom, még akkor is, ha a hatástörténeti eltolódás nyilvánvaló, s e szövegek mai megjelentetése és recepciója legalább annyira árulkodik saját jelenünk irodalmi és történelmi érdeklődéséről, mint megírásuk idejének irodalmáról, irodalmi és társadalmi életéről. A szövegtörzset kiválasztásában a legfontosabb szempont az volt, hogy a naplóban megjelenjen a történelem önéletrajzi inkorporációja, vagyis a naplóíró számot vessen a létezés alapvető feltételeinek radikális megváltozásával, a múlttól és a jövőről kialakított képzetek megingása szövegalkotó elvé váljon. Olyan naplókat igyekeztem elemezni, melyekben az egyéni lét értelméről döntő, meditatív belső közeg és reflexív, értékelő beszéd veszi körül az események pusztá rögzítését. Ez az elv persze korántsem erős válogatási kritérium, például keveset árul el a szóban forgó szövegek „irodalmi értékéről”. De talán egy jelentős kimaradó ellenpéldával érzékeltetni tudom, mit is értek önéletrajzi inkorporáción. Illyés Gyula 2014-ben a Nap Kiadónál megjelent *Ostromnaplójában* a történelmi események nem válnak nyelvi kihívássá, a napló nem szövegezi meg az identitás alapvető átértékelésének szükségességét, történelem és írás nem találkozik a naplóban, az átéltek nem kényszerítik a szerzőt a megfogalmazás komplex feladatára.

Persze az önéletrajzi inkorporáció nem érvényesül ugyanolyan módon a szövegtörzseten belül, már csak azért sem, mert a válogatásnál mégiscsak törekedtem bizonyos „szociológiai” reprezentativitásra. A naplóírók közt van hivatásos író (Nagy Lajos), de többségben vannak a szakmán kívüli, ún. civil naplóírók, vannak üldözött zsidók és vannak keresztények, vannak nők és vannak férfiak. Amennyire lehetséges, igyekszem szövegközeli olvasással megközelíteni a naplókat, ugyanakkor

<sup>11</sup> Kisantal: Holokausztirodalom Magyarországon, Módszertani megjegyzések egy magyar holokausztirodalom-történethez, 127.

nem adok teljes, kimerítő értelmezéseket róluk. A szövegek egyediségét alárendelem az íráshelyzetből, a műfaji és narratív keretekből kibontakozó hasonlóságok és variációk feltárásának, így sokkal inkább egy sorozat darabjaiként kezelem őket. Ez a megközelítés igen elterjedt a széles értelemben vett önéletrajzi és életrajzi szövegek tanulmányozásakor, az ún. *life writing studies* elemzési gyakorlatában, mely a kulturális poétika változatos módszereivel vizsgálja az ide sorolható szövegeket.<sup>12</sup>

Az ostrom és a vészidőszak történéseivel foglalkozó egykori művek közt külön foglalkozom néhány regénnyel. A történelmi esemény regényes feldolgozásainak kérdése önmagában is hatalmas szakirodalommal bíró elméleti kérdés. A 20. századi irodalomelméleti iskolák közös törekvése volt az irodalom (valóság)ábrázoló funkcióra történő redukciójának megszüntetése. Szöveg és szövegen kívüli (társadalmi, lélektani, antropológiai, biológiai stb.) realitások lehetséges viszonyának ekként felszabadított leíráskeretei igen erős ismeretelméleti, nyelvfilozófiai és ideológia implikációkkal járnak, melyek áttekintésére itt nincs mód, de elemzéseimben abból indulok ki, hogy a történelmi esemény, illetve az ebben megélt emberi tapasztalat mindenképp tartalmaz nyelvi, narratív, szövegszerű elemeket. Megközelítésemben elsősorban nem a fikciós szövegek „mimetikus teljesítményét” kívánom bírálni vagy felértékelni más műfajokkal szemben. A több műfajjal való összevetés (naplók és versek) láthatóvá teszi a regényes, nagyobb elbeszélői kompozíció transzformációs módjainak irányait. Az átfogó műfajelméleti összevetéssel szemben azonban nagyobb hangsúlyt helyezek arra, hogy a fentebb bemutatott történelmi, társadalmi kontextusban milyen pragmatikus, kommunikatív előnyöket kínál a regény műfaja a közelmúlt történéseinek társadalmi értékelésében. Déry Tibor, Tersánszky Józsi Jenő és Karinthy Ferenc műveiben a poétikai kidolgozottságot a közéleti-politikai-erkölcsi vitatérben, diszkurzív térben betöltött hatékonyság szempontjából vizsgálom.<sup>13</sup> Az elsődleges kontextus kereteiben rekonstruált retorikai, poétikai, narratív és egyéb kompozíciós megoldások jelentéseit a korabeli beszédműfajok hátterében elemzem, de természetesen nem kívánom eltüntetni azt a hermeneutikai távolságot (idegenséget), amit a témáról az azóta eltelt hét évtized irodalma képez meg a ma olvasója számára.

A vészidőszak és az ostrom közeli perspektívából készült „ábrázolásainak” harmadik műfajaként a költészetet választottam. A modern lírai alkotásoktól, néhány kevert, határműfajt nem számítva, eleve idegen az elbeszélő jelleg, ez alól a tör-

<sup>12</sup> Smith, Sidonie – Watson, Julia: *Reading Autobiography, A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2001.

<sup>13</sup> Éppen ezért nem szentelek külön elemzést Márai Sándor ostromregényének, a *Szabadulásnak*, mely az író hagyatékából került elő, és jelent meg 2000-ben, így nem kapcsolódhatott be a korabeli társadalmi nyilvánosság fent körülírt gyakorlataiba.

ténelmi eseményekről készült tudósítások sem képeznek kivételt. Ennek ellenére köztudott, micsoda visszhangot keltett a II. világháborús népirtások, a koncentrációs táborok világa a költészet történetében. Líra és történelmi trauma, kiváltképp a holokauszt kapcsolatának olyan életművekből ismert összefonódása, mint Paul Celané vagy épp Pilinszky Jánosé, azonban sokkal inkább az események következményeinek erkölcs- és történelemfilozófiai, teológiai felméréséről tanúskodik és egzisztenciálfilozófiai kételyben összpontosul. Radnóti Miklós munkaszolgálat alatt készült költeményei, Vas István *Kettős örvény* című kötetének háborús naplóként megírt, keltezett versei viszont közvetlenebb módon engedik szövegszervező elvé válni a történelmi eseményt, a történelmi esemény logikája közvetlenebb módon hagy nyomot a lírai világképzésben, ráadásul a történelmi trauma hatására született művek számos ponton érintkeznek életművük lényegi poétikai kérdéseivel.

## NAPLÓÍRÁS ÉS VÉSZKORSZAK: MEGÉLT TÖRTÉNELEM, TÖRTÉNELEM ALULNÉZETBŐL

Magyarországon az 1944-ben és 1945-ben született, ún. háborús naplók kiadása és elemzése viszonylag új fejlemény a korszak dokumentumainak s irodalmi emlékeinek kutatásában. Igaz, Márai Sándor még 1945-ben piacra dobott 1943–1944-es háborús naplója már megjelenésekor hatalmas siker volt, s bizonyos tekintetben máig vonatkoztatási pont maradt az ostrom személyes nézőpontból történő ábrázolása, illetve az odáig vezető társadalmi, történelmi okok elemzésében. A napló műfaja azonban a negyvenes-ötvenes években még a szépirodalomban is ritkán lépte át a publikációs küszöböt,<sup>14</sup> ráadásul tanúsító erejét is vitatták, továbbá bíralták a műfajt a történelmi esemény jövő felé mutató magyarázatának hiánya miatt is. Azt a sok történész által máig osztott véleményt, miszerint a napló történeti forrásértéke korlátozott, elbeszélője megbízhatatlan és szubjektív,<sup>15</sup> abból az önéletrajzi műfajokkal szemben általánosan hangzottatott vádból vezették le, miszerint az önéletrajzi mű bosszúállás a történelmen, abban az értelemben, hogy szerzőik óhatatlanul is önigazolól, saját szándékaik, tetteik és véleményeik erkölcsi megalapozottságát alá-támasztó módon mutatják be a történéseket.<sup>16</sup> Az önéletrajzi művek kiküszöbölhe-

<sup>14</sup> Márai és Füst Milán már a harmincas évek derekától esszéikben és tanulmányokban állt ki a műfaj irodalmi nagykorúsága mellett, nagyobb publikációra azonban akkor még egyikük sem vállalkozott (Füst, naplójának az ostrom során történő részleges megsemmisülése után később sem). Halász Gábor is csak 1941-ben jelentette meg Justh Zsigmond századfordulós naplótöredékeit, s talán ez volt az első eset a magyar irodalom történetében, hogy egy szerzői életműben a naplót értékesebbnek tartották a kanonizált irodalmi műfajoknál.

<sup>15</sup> Louise O. Vasvári cikkében röviden összefoglalja a holokausztot kutató történészek ellenérzéseit az önéletrajzi műfajokkal szemben: Vasvári, Louise O.: Hungarian Women's Holocaust Life Writing in the Context of the Nation's Divided Social Memory, 1944–2014, *Hungarian Cultural Studies*, 2014/7, 54–81: 59. DOI –10.5195/Ahea.2014.139. <http://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/139> (letöltés ideje: 2015. január 9.). Ugyanakkor a Budapest ostromáról készült legkorszerűbb és legnagyobb igényű történelmi monográfia szerzője könyvében nagyon is támaszkodik megjelent vagy kéziratban lévő naplókra, visszaemlékezésekre, interjúkra. Ennek belátásához elég egy pillantást vetni a budapesti zsidók sorsáról vagy a kitörésről írott fejezetek bősége, zömmel naplóból vett idézetanyagára. (Vö. Ungváry Krisztián: *Budapest ostroma*, Budapest, Corvina Kiadó, 2013).

<sup>16</sup> „A történész jól tudja, hogy az emlékirat bizonyos tekintetben mindig bosszú a történelmen.” Gusdorf, Georges: Conditions et limites de l'autobiographie, in *Former der Selbstdarstellung, Ana-*

tetlenül elfogultak saját hőseikkel. Ez a bizalmatlanság a naplók esetében kiegészül a távlati rálátás hiányával, miszerint az események időbeli kifejlődéséről való tudás hiányában óhatatlanul is téves információk, vélekedések kerülnek be a szövegbe.

Az (ön)életrajzi műfajok és a hétköznapi kultúra iránti érdeklődés fokozatosan nőtt az ötvenes évek óta, a kilencvenes évektől kezdve pedig egyenesen egyfajta „antropológiai és biográfiai fordulat” látszik kibontakozni az irodalom- és társadalomtudományokban.<sup>17</sup> Mindemellett a könyvkiadásban és az olvasók társadalmi „képzésében” is töretlenül nő az intimitás írott műfajai iránti érdeklődés. A napló műfaja ily módon egyszerre emancipálódott irodalmi műfajként, történelmi- és társadalomtudományi forrásként. Ezzel egy időben a naplóknak tulajdonított „érték” is kettéválik. Egyrészt a modern irodalmi napló a személyiség, az identitás bizonytalan, kockázatos tereibe vezeti az olvasót, ahol a létezés többdimenziós tapasztalatának sűrűségét kísérletező, modernista írásmóddal fürkésző szerző személyes, magára szabott ideje különös feszültségbe kerül a naptár konvencionális idejével. Másrészt viszont az ún. civil naplók történet- és kultúratudományi felértékelésével párhuzamosan a hétköznapi emberek hétköznapi történeteiben megnyilvánuló egyszeri és egyedi létezés lenyomataként kaptak új jelentőséget az írás amatőr művelőinek élettörténeti krónikái.

A vészkorszakban és az ostrom alatt született naplók tanulmányozására is erőteljes hatással voltak a korábban jelzett folyamatok. Habár a naplóíró „vaksi”, rövidtávú perspektívája a történelem nagy elbeszélését hiteles forrásokból és ellenőrzött dokumentumokból megszerkesztő történész óvatosságát kétségkívül indokolja, viszont szélesebb értelemben vett történetíró vállalkozásokban számos előnyt kínál. A napló ugyanis a történelmi eseményt megélő (alakító, elszenvedő) szereplő nézőpontjáról tudósít, a korabeli tudás változó állapotairól, melyben a korszak alanya döntéseit hozta: a cselekvés korabeli logikájáról ezek a naplók bizonyos szempontból hitelesebb képet alkotnak, mint az események (vég)kifejletét ismerő visszatekintő történettudományi, önéletrajzi vagy regényes elbeszélések. Ugyanakkor a háborús naplók nem csupán átengedik magukon a traumatikus történelmi eseményt, hanem maguk is megszerkesztett írásművek, a történelmi esemény irányított transzkripciói. A naplóvezetésnek mint cselekvésnek jelentősége van az

*lekten zu einer Gestiche des literarischen Selbstportraits, Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, 105–123: 112–113.

<sup>17</sup> Ezt a fordulatot példázza Philippe Lejeune pályája, aki az egyik kezdeményezője volt az önéletrajzi műfajok módszeres irodalomtudományi tanulmányozásnak. Lejeune az önéletírás strukturalista, műfajpoétikai és pragmatista megközelítésétől jut el a „minden embert megillető különösség” civil naplókban megnyilvánuló antropológiai jelentőségének felismeréséig. (Vö. Z. Varga Zoltán: Előszó a válogatás elé in: Philippe, Lejeune: *Önéletírás, élettörténet, napló – válogatás Philippe Lejeune írásaiból, Szöveg és emlékezet*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2003, 7–14.)

életben maradásért folyó küzdelemben, az átélt veszteségek, sérelmek, megaláztatások, félelmek azonnali verbalizálásával és objektíválásával mentálhigiénés funkciót tölt be, egyúttal pedig nagyon is gyakorlati feladatokat lát el a menekülési tervek racionális, írásos átgondolásával.

Az utóbbi néhány évben Louise O. Vasvári és Kunt Gergely egy sor tanulmányban foglalkozott 1944–1945-ben írt, s az utóbbi években megjelent vagy még ma is kéziratban lévő naplókkal.<sup>18</sup> Tanulmányaikban az üldözöttek sajátos rétegtapasztalataira koncentrálnak a szenvedések egyetemes és kollektív alanyainak korábbi általános leírásaival szemben. Mindkét szerző sorozatok hasonló darabjaiként mutatja be az általa kutatott naplókat, műfaji variációkat, tematikus kapcsolódásokat keresve a szövegek közt, körültekintően megvizsgálva a naplóírás gyakorlati körülményeit és céljait. A sorozatok darabjaiként bemutatott naplók elemzésekor szoros szövegelemzéseket végeznek, ugyanakkor nem céljuk egy-egy szöveget zárt értelemgészként kezelve értelmezni azok jelentését.

Kunt Gergely tanulmányai a korszakból fennmaradt, kiadott vagy kéziratban lévő gyerek- és kamasznaplókat vizsgálják, a naplóírás formai és tematikus műfaji normáinak sajátos változatait tekintik át, azt, hogy a háborús körülmények, illetve az életkori sajátosságok miként módosítják a naplóvezetés konvencióit. Elemzéseiben a naplóvezetés „performatív” szerepét tanulmányozza, vagyis azt, hogy milyen funkciót töltött be az írás a tragikus események feldolgozásában, a válsághelyzet (életveszély, kirekesztés, megaláztatások, gyász, nélkülözések, veszteségek, betegségek) kezelésében, a személyiség integritásának a túléléshez szükséges megővésében. Következtetései szerint a naplóvezetés, a napi események, illetve ezek értelmezése, érzelmi visszhangjuk megfogalmazása mentálhigiénés szereppel bírt a nehéz időkben.

Louise O. Vasvári tanulmányai a II. világháború alatt írott női naplók sajátosságaival foglalkoznak. Genderspecifikus elemzései „a háborús idők mindennapjainak

<sup>18</sup> Vasvári, Louise O.: „The Yellow Star and Everyday Life under Exceptional Circumstances, Diaries of 1944–1945 Budapest, *Hungarian Cultural Studies*, 2016/9, 43–59. DOI – 10.5195/Ahea.2016.260, <http://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/260> (letöltés ideje: 2016. október 11.); Vasvári: *Hungarian Women’s Holocaust Life Writing in the Context of the Nation’s Divided Social Memory, 1944–2014*; Kunt Gergely, „És a bombázások sem izgattak... legalább egy kis változatosság van», *Gyereknaplók a második világháborúból*, *Aetas* 24, 2009/2, 44–68.; Kunt Gergely: *Ironic Narrative Agency as a Method of Coping with Trauma in the Diary-Memoir of Margit K., a Female Holocaust Survivor*, *Hungarian Cultural Studies*, 2014/7, 28–40. DOI – 10.5195/Ahea.2014.137, <http://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/137> (letöltés ideje: 2015. január 9.); Kunt Gergely: *How Do Diaries Begin? The Narrative Rites of Adolescent Diaries in Hungary*, *European Journal of Life Writing*, 2015/4. <http://ejlw.eu/article/view/132/306> (letöltés ideje: 2015. június 25.)

tapasztalatait azoknak a naplóiíróknak a mikrohistóriai nézőpontjából rekonstruálják, akik nem ismerhették a körülöttük lejátszódó események kimenetelét”, továbbá „igyekeznek feltárni a történelmi dokumentumokból hiányzó napi személyes tapasztalatokat.”<sup>19</sup> Vasvári szerint „roppant mennyiségű történelmi dokumentáció készült arról, hogy *mi* történt, ám viszonylag keveset írtak arról, amivel az életírások vizsgálata foglalkozik, vagyis hogy mindezt miként *élték meg* és *éreztek át* a háború áldozatai.”<sup>20</sup> A naplóvezetés gyakorlatának hangsúlyozására a női naplók vizsgálata során is szükség van, hiszen a „fontosabb naplóiírókra inkább az írásaik miatt emlékszünk, nem pedig a megörökített események önmagában vett jelentősége miatt.”<sup>21</sup>

A II. világháborús civil naplók vizsgálata tehát a történelmi tapasztalat új dimenzióit tárhatja fel a történelmi „nagy elbeszéléshez” képest. Nagy Lajos írja *Pincenaplójának* bevezetőjében, hogy „írás közben az lebegett előttem, hogy hadd olvassák jegyzeteimet olyan szerencsés emberek, akik messze esve a háború színterétől, csak általánosságokat tudtak meg újságokból, esetleg később könyvekből, de egy, az ostrom alatt vergődő embertársuk mindennapi életét, annak apró részleteit el sem tudják képzelni.”<sup>22</sup> Ezekben a naplókban a történelmi cselekvés mozgatórugónak tekintett ágensek – politikusok, hadvezérek, ideológusok – helyett a történelmi eseményt „elszenvedő” hétköznapi emberek a főszereplők. Nézőpontjaikon keresztül a megélt történelem érzelmi dimenzióiba pillanthatunk be, az eseményben benne álló, arra rá nem látó emberek cselekvéseinek logikáját olvashatjuk ki, ily módon a rendkívüli történelmi helyzetben való cselekvés eseményhez kötött logikájával ismerkedhetünk meg.

A sorozatban vizsgált civil naplókban jellegzetes társadalmi gondolkodásmódok, észjárások, az események közösségi észlelési formáinak beszédben rögzült megnyilvánulásai olvashatók ki – akár saját szólamként, akár mások idézett beszédéeként. A naplók tele vannak kollektív, anonim beszédmintázatok lenyomataival, politikai események kommentárjaival és értelmezéseivel, egyéni, illetve kollektív cselekvési lehetőségek taglalásával, kritikus emberi helyzetekben hozott döntések morális értékelésével, az átéltek kapcsán megfogalmazott (laikus) filozófiai, erkölcsi, teológiai töprengésekkel. Természetesen maga a lejegyzés megmászítja e társadalmi nyelvek szóbeli létformáját, hiszen a naplóiírók még akkor is egyénítik e nyelvi konglo-

<sup>19</sup> Vasvári: „The Yellow Star and Everyday Life under Exceptional Circumstances, Diaries of 1944–1945 Budapest, 44. [Saját fordítás: Z. V. Z.]

<sup>20</sup> Uo., 44.

<sup>21</sup> Uo., 44.

<sup>22</sup> Nagy Lajos: *Pincenapló in Magyar írók tanúságtétele (1944–45)*, Budapest, Magvető és Szépirodalmi Kiadó, 1975, 417–496: 433.



merátumokat, ha látszólag nincs semmiféle irodalmi ambíciójuk, a megfogalmazás során nem törekednek stilisztikai tudatosságra. Habár gyakran megfigyelhető, hogy a szépirodalmi megformáltság közhelyeinek tekintélye hatással van az amatőr szerző írásmódjára, a történelmi helyzetből fakadó nehézségek és viszontagságok leküzdésére íróvá lett szerzők műveikben sokszor mégis megkapó, erőteljes, pontos, kifejező megfogalmazással ragadnak meg kritikus élethelyzeteket, s változtatják a naplót poétikai eseménnyé.

A háborús körülmények, az életveszély különböző formái (a bombázások, az utcai harcok, a jogfosztottá tett, pária státuszba taszított zsidóság üldözése, az éhezés, a nyilasok kegyetlenkedései és önkényeskedései), a főváros terei (romba dőlt épületek, hidak, városrészek, a pesti gettó, a csillagos házak, óvóhelyek és pincék), agnizáló állatok és a temetetlenül heverő halottak látványa, a fosztogatások leírásai, a felszabadító/hódító oroszok cselekedetei, erőszakoskodásai stb. egy sor ismétlődő toposzt alkotnak nemcsak a háborús naplókban, hanem a vészkorszakról szóló, más műfajban írt művekben is. Ezek az ismétlődő, ám az egyes művek eltérő szöveggörnyezetében változó jelentést felvevő jelenetek persze annyiban nem toposzok, hogy nagyon is kötődnek a művek referenciális kontextusához, vagyis jelentésmagvuk nem függetlenednek az őket előhívó egyedi történelmi eseménytől. Hálózataik az egyes művekben más-más gondolatokkal, reflexiókkal (erkölcsi, filozófiai, vallásos, pszichológiai stb.) társulnak, más és más válasza ösztönzik a naplóírókat. A fenti „toposzok” mikrotörténeteket foglalnak magukban, szerepeket jelölnek meg, sorozataikból életvezetési minták és stratégiák rajzolódnak ki. A háborús idő kizökkentése, krízisideje és az ostromlott város tereiben való mozgás szabadságát korlátozó kényszerek elvileg kronotoposzként határozhatnák meg a naplókban kibontakozó emberi viselkedést, emberképet, a szubjektivitás tér- és időkeretek által meghatározott formáját. A legtöbb naplóból azonban nem olvasható ki, hogy a megrendült világkép az idő és tér elgondolásának, belakásának hosszú távra is érvényes új modelljét alakítaná ki. Ideiglenes, rögtönzött, ösztönös és tulajdonképpen ősi menekülési stratégiák, vagy inkább taktikák aktivizálódnak a háborús viszonyok különféle műfajú leírásaiban. Ezeket a taktikákat azonban a naplóírók a legtöbb esetben határozottan ideiglenes jellegűnek gondolják el: vagy a boldog békeidőbe visszavágyó nosztalgia, vagy pedig az élhetetlen jelent lezáró meghatározatlan jövő képzetei szabnak határt nekik. A hamis személyazonosság, illetve annak elhagyása a veszély múltával mutatja, hogy az identitás, a személyiség szerkezetének – legalábbis a naplóban megírt és az olvasó számára abban nyomon követhető – változása felszíni. A vészhelyzetben írt naplók idejében és térhálózatában a rejtőzés, a menekülés, a megbújás taktikai határozzák meg a szubjektivitást. Ezt a tér-időt „idegen erő törvénye szervez[i]. A taktika nincs abban a helyzetben, hogy a tá-

volban, egy visszavont pozícióban, az előrelátás és az összeszedettség pozíciójában tartsa magát: a taktika »az ellenség látómezején belüli mozgás« – ahogyan Hans von Bülow mondta – az ellenség által ellenőrzött területen belüli mozgás.<sup>23</sup> A háborús gondolkodásmód és a harc retorikája a hátszágban maradt civilek viselkedését és terveit is meghatározza.

### TÚLÉLŐ TAKTIKÁK, NYELVEK, METAFORÁK, IDŐTUDATOK

Nagy idők, vagyis egész közösségek életére kiható történelmi időszakok és események kortársainak naplóit olvasva a naptári idő súlyos, megkerülhetetlen viszonyítási ponttá változik. Így van ez a legtöbb (itt tárgyalt) II. világháborús magyar napló esetében is. 1944. március 19-e, a német megszállás kezdete sok napló abszolút kezdőpontja (Dévényi Sándorné, Nagy Lajos, Kassák Lajos, Zimándi Pius István), mint ahogy október 15-e, a Szálasi-féle puccs napja is fordulópont a naplókban, ostrom- és üldözéstörténetekben, vagy karácsony estéje, amikor bezárul Budapest körül az orosz ostromgyűrű. A dátumok, a keltezesek, a feljegyzésnek a naptári idő konvencionális rendjéhez kötött rituáléja a történelmi idők naplóiban azonban nem csupán az írást, hanem az olvasást is meghatározza. Történelmi naplókban az olvasó arra (is) kíváncsi, hogy az általa már ismert történelmi nagy elbeszélés miként csapódott le az események későbbi kifejlődését még nem ismerő magánidőben, szubjektív időben. A történelmi idők naplóit olvasva összehasonlítunk és várakozunk, a jelentős közéleti esemény hétköznapi életekre és terekre tett hatásainak módjait és közvetítődését vizsgáljuk.

A legtöbb háborús időben vezetett napló nem képes maradéktalanul megfelelni a napról napra történő jegyzetelésnek. Hosszú kihagyások, utólagos betoldások utalnak azokra az időszakokra, mikor a szerzőknek kisebb gondjuk is nagyobb volt annál, mintsem a naplóvezetéssel törődjenek. S mikor a jegyzeteléshez jutottak, akkor sem voltak ideálisak a körülmények. Kis Pál budapesti fényképész naplóját bevezető írásában írja Závada Pál, hogy „szedett-vedett jegyzetpapírjainak egyetlen lapját sem írhatta otthonában. Erre utal az is, hogy kéziratát illetően nemhogy naplókönyvről vagy füzetéről nem beszélhetünk, de a kéziratcsomóban még szabványos papírlap sincs. Többnyire vécepapírra volt kénytelen írni, vagy kettészakított levélpapírra és egyéb cédulákra.”<sup>24</sup> De az írás materiális feltételeinek nehéz meg-

<sup>23</sup> Certeau, Michel de: *A cselekvés művészete: a mindennapok leleménye* 1, Fordította Sajó Sándor, Szolláth Dávid és Z. Varga Zoltán, Budapest, Kijarat Kiadó, *Figura* 5, 2010, 62.

<sup>24</sup> Závada Pál: Előhang egy világ közepéről in Kis Pál: *Csillaggal nem jó járni most, Kis Pál budapesti fényképész naplója (1944. október–december)*, Budapest, Magvető Kiadó, *Tények és tanúk*, 2016, 9–16: 10.

teremtéséről megemlékezik Nagy Lajos is: „Nehéz írni. Sem hely, sem világosság. Megtörténik, hogy felmegyek a lépcsőházba, a falra fektetem az irkámat, és úgy írok. Macskakaparás az írásom, zagyvák a mondataim, ismétlődik [sic!], semmitmondóak a szavaim”<sup>25</sup>). Hasonló sorokat találunk Gyarmati Fanni naplójában („Nagy erőlködéssel tudok csak írni a gyertya félfomályában, és az is már csak pár napra van”<sup>26</sup>), és csaknem az összes itt tárgyalt naplói író megemlékezik a bizalmas, intim feljegyzéshez szükséges magány hiányáról. A jegyzetelési szokások, a rendszeresség, a napi bejegyzés terjedelme írónként változik. A hosszabb-rövidebb hallgatások jelentőségteljesek, a történelmi események meglődulását jelzik, hatással vannak a naplók „tempójára”. Általában elmondható, hogy az utólag betoldott, a napi jegyzetelés hiányát bepótló visszatekintések sebessége gyorsabb; ezekben az esetekben a retrospektív elbeszélések – a retrospektív pozíció és az események oksági-következményi láncban szemlélése miatt – regényesebbek, izgalmasabbak.

Visszatérve az előző alfejezet befejező gondolatához, a különböző háborús és ostromnaplókban két, markánsan különböző „túlélési” taktika rajzolódik ki, mely természetesen szoros összefüggésben áll a naplói írók helyzetével. A „keresztény” (a korabeli naplók kontextusában ez többnyire csupán azt jelentette, nem-zsidó, hisz ide tartozik például a világnézetileg a keresztény felekezetektől igen távol álló Nagy Lajos is) naplói írók zöme számára a veszélyt elsősorban a harci cselekmények Budapestet sújtó katonai műveletei (bombázások, ágyúzások, utcai harcok), a megszálló idegen katonaságok, illetve a félkatonai nyilasok önkényeskedései (fosztogatások, erőszakoskodások, kényszermunka), valamint a létfenntartás alapszükségleteinek háborús körülmények közt megnehezült (evés, lakhatás, tisztálkodás, egészség) biztosítása jelentette. A naplók alapján a vészhelyzetben lévő „keresztény” ostromlottak számára a stabil menedékhely megteremtése és a túléléshez szükséges javak felhalmozása képezte a taktika alapját. Szebeny Klára levélformában írott naplója kezdetén beszámol róla, hogy a várható budapesti harcok idejére külön menedékhelyet alakítottak ki, élelmiszerkészleteket halmoztak fel egy, a belvárostól távol eső pasaréti villában, igaz, az oroszok váratlan előrenyomulása miatt a menedéket végül nem használhatták.<sup>27</sup> A helyben maradást kisebb-nagyobb portyázások, felderítő körutak egészítették ki, melyek a készletek pótlására és az információ begyűjtésére irányultak, de a kirándulások mindig a „bázisra” visszaérkezéssel végződnek. Nagy

<sup>25</sup> Nagy: Pincenapló, 475.

<sup>26</sup> Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni: *Napló 1935–1946*, Ferencz Győző és Nagy Zselyke (szerk.): *Napló, II., 1935–1946*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2014, 367.

<sup>27</sup> Szebeny Klára: *103 el nem küldött levél Buda ostromáról*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2015, 19.

Lajos és Zimándi Pius István naplóiból az is kitűnik, hogy a „felderítő” szerep többnyire a férfiaknak jutott, s a gyakorlati célok mellett olykor a kíváncsiság is ösztönözte a kimozdulást a menedékhelyről.

A naplókban úgy tűnik, hogy az ostromot menedékhelyeken átvészelők időtápasztalatára a várakozás jellemző. A budapesti harcok és az ostrom hosszát a városban rekedtek nagyon bizonytalanul becsülték meg a propagandacélokkal kozmetikázott hírek, illetve saját vágyaik összjátékának függvényében. „Meddig fog még tartani ez az állapot? És jó-e várunk, hogy vége szakadjon? Félek, ha feljöhetünk a pincéből, csak rosszabb lesz a helyzetünk” – fogalmazza meg kétségeit Sebeny Klára.<sup>28</sup> Az élet mindennapi kerékvágásból való kizökkenése, a megszokott életcélok, napi teendők, az idő értelmes beosztását szabályozó társadalmi keretek ideiglenes felbomlása, a tétlen várakozás az ostrom elhúzódásával és a veszélyek fokozódásával egyre inkább fásulttá teszi a nem üldözött ostromlottakat. A pincetörténetek szereplőit – a naplókban és a fiktív elbeszélésekben is –, hacsak nincs kifejezett okuk félni egyik vagy másik oldal győzelmétől, megtöri az időtlen bizonytalanság: „A zsebóráim megállt. [...] Meddig tart még, Úristen? Milyen jó lenne az időpontot tudni! Akkor talán azt se bánám, ha márciusig tartana. Naponként számolnám, hogy egy nap elmúlt, már csak ennyi meg ennyi van hátra. (Január 9.)”<sup>29</sup>

Naplóik alapján radikálisan különböző túlélési taktikákat voltak kénytelenek kitalálni a törvény és jog védelmétől megfosztott, sőt éppen azzal üldözött, pária státuszba került zsidók. Az üldözöttek naplóbejegyzéseit olvasva látszik, hogy a túlélés esélyei nagyban függtek az üldözöttek kapcsolati hálójától, társadalmi és anyagi helyzetétől, életkorától, egészségi és családi állapotától, nemétől, de az is, hogy fontos volt eljutni az államhatalommal és a törvénnyel való szembefordulásig, engedelmességig. György Péter joggal nevezi „amour fou”-nak, a viszonzatlan szerelem érthetetlen és abszurd megnyilvánulásának az asszimilált zsidó Kis Pál naplójának 1944. október 15-ei, „Horthy kormányzó urunk...” kezdetű bejegyzését,<sup>30</sup> mely a nemzet politikai közösségéhez tartozni vágyásától vezetettve interiorizálja – érzelmi alapon – az engedelmesség szélsőséges formáját. Ez, az antiszemita előítéletek és propaganda ellenében született „törvénytisztelő” magatartás a végsőkig próbálta tagadni „az önazonosság felbomlását és érvénytelenné válását”<sup>31</sup> és a nemzet közösségből kizártságot, valamint a további engedelmességből származó közvetlen életveszélyt. „Már sokan nem hordják a csillagot, akik mentességet kaptak, de olyanok is, akiknek elégük van belőle. Mi hordjuk, mert mi törvénytisztelők vagyunk

<sup>28</sup> Uo., 39.

<sup>29</sup> Nagy: Pincenapló, 467.

<sup>30</sup> György Péter: Sorra veszteni el in Kis: i. m., 83.

<sup>31</sup> Uo., 84.

és nem vagyunk bátrak”,<sup>32</sup> – fogalmaz naplójának 1944. október 6-i bejegyzésében Dévényi Sándorné, aki egyébként Kis Pálhoz hasonlóan végül eljut az engedetlen-ségig, és maga is a hamis papírokkal bujkálást választja, mint ahogy Gyarmati Fanni is, aki egy az 1944. decemberi történéseket utólag elbeszélő, december 12-ére keltezett, de valójában csak január 2-án megírt bejegyzésében emlékszik vissza arra, hogy „még a tavasszal, mikor olyan túlságosan törvénytisztelők voltunk, engedve a felszólításnak, bevallottam, hogy »tekintendő« személy vagyok.”<sup>33</sup>

„Ebből a gyalázatból csak hamis papírokkal és merészséggel lehetett kibújni” – mondja ki ugyanitt nyíltan Gyarmati Fanni, akinek a vészkorszakban készült naplója különleges helyet foglal el a náci üldözések elbeszélései közt. A vészkorszakot megörökítő részek mintegy riportszerűen, lassított felvételként mutatják a túlélés elemi stratégiáit (taktikáit), a zezugos menekülő útvonalak alkalmi megválasztását, melyeket olykor csupán a terek átjárhatósága irányít. A túlélés taktikájának alapja a *mozgásban levés*, a mobilitás, az alkalmak megragadása, mely nagyon sokszor ösztönös választásokban, megérzésekben nyilvánul meg. Ha a háborús naplók metaforarendszerére általában a harci képzetek átvétele jellemző, akkor az üldözöttek naplóinak esetében az „embervadászat” a legpontosabb kifejezés. A vészkorszakra egy év távlatából visszatekintő naplófeljegyzésben Gyarmati Fanni ennek a tapasztalatnak traumaként visszatérő emlékét foglalja össze kísérteties pontossággal: „Most egyre gyakrabban úgy érzem, hogy rablók és gyilkosok közt élek *szoros közelségben*, villamoson és utcán *hozzájuk súrlódom*, és *menekülni kellene közülük*, hiszen *álcázott fenevad, hiéna valamennyi*. Köztük forgolódtam a bujdosás és fesztelen megnyilatkozásaik idején is, és a »demokratikus« pártjelvények vagy rendőrségi karszalagok mögött meglapul a zsidó szajrék kellemes emléke, és az *embervadászatok csiklandó izgalma*”.<sup>34</sup> Máshol Budapest tereit erdőhöz hasonlítja, melyben az üldözöttek üzött vadakként keresnek menedéket: „Aztán ismétlődtek a merényletek a ház ellen, mert az Antibolsevista Ifjúsági Tábor is ott fészkel a házban, de jó »erdő« a *szegény Mikeseknek*”.<sup>35</sup> A menekülők – és az üldözők is! – az emberi létezés „állati” erényeihez fordulnak a túlélés érdekében: a mimikri és az álcázás hamis papírokkal, eljátszott beszédekkel, álnevekkel íródik be a naplókba. „Gábor húga nagyon rossz bőrben van, de kicsit felvillanyozzák őt is a hírek, amit persze borongós tálalásban adok elő feljűk, kacsintva a Mikeseknek.”<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Huhák Heléna – Szécsényi András – Szívós Erika (szerk.): *Kismama sárga csillaggal, Egy fiatalasszony naplója a német megszállástól 1945 júliusáig*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2015, 118.

<sup>33</sup> Radnóti Miklósné Gyarmati: *Napló, 1935–1946*, II: 354.

<sup>34</sup> Uo., II: 394.

<sup>35</sup> Uo., II: 355.

<sup>36</sup> Uo., II: 360. A német- és nyilasellenesség kettős beszéddel elrejtése Nagy Lajos *Pincenaplójában*

A nagyváros terei, épületei sohasem stabil bázisként szolgálnak búvóhelyül, észrevétlenséget kínáló fedezékként, hanem mindig csak ideiglenesen. A menekülésnek ezt a végső, 1944 októbere és januárja közti szakaszát három naplóról is testközelből rögzíti, igaz, a napról napra írás az események forratagában csak ritkán valósul meg, s Dévényi Sándorné, de még inkább Kis Pál és Gyarmati Fanni naplója is inkább visszapillantó elbeszélésekben, több részletben foglalja össze a leginkább drámai napok történéseit. Az utólagos elbeszélésként előadott történetek meglehetősen kaotikus, tervszerűtlen képet nyújtanak az olvasónak, melyekben a bolyongást egyszerre határozzák meg tudatos és tudattalan összetevők. Az életben maradás talán legfontosabb tervezhető terepe a személyes kapcsolatok, családtagok, rokonok, barátok, intézményes segítők kínálta lehetőségek igénybe vétele: Kis Pál testvéreivel bujkál egyikük belvárosi üzletében, Dévényi Sándorné gyerekeivel, majd csak újszülött lányával húzódik meg egy katolikus zárdában, Gyarmati Fanni is az egyház segítségével jut hamis papírokhoz, s talál többször is ideiglenes búvóhelyet, az ostrom végső napjait pedig unokahúga családjával vészeli át. Az összetartás ereje a pszichológiai és anyagi előnyök mellett a menekülés megtervezéséhez létfontosságú információk megszerzésében és megosztásában is megnyilvánul. A menekülésben lévők naplóiból a cselekvés elemi logikája tűnik elő a vészterhes történelmi időkben, s a történelmi cselekvés kislátószögéből és közeli fókuszából még a retrospektív elbeszélés ellenére is hiányzik a narratív szerkesztés utólagos rendje. Az alkalomszerű döntések, melyek helyességéről, „értelméről” nem lehet megbizonyosodni, voltaképpen sokszor a véletlennek, a „szerencsének” tulajdonítják a megmenekülést, anélkül azonban, hogy romantikus történetek mintájára, valami felsőbb hatalom, teleológia közbelépését sugallnák. A menekülés sugalmazottságára, az alkalom megragadására alapuló pillanatnyi döntésre példa Kis Pál szökése az Üllői úti kaszárnyából (melyet aztán öltözkének a városi lakosság standardjához hasonításának racionális döntése követ, ahogy már-már abszurd módon kutat sárkefe után belvárosi üzletekben), hogy aztán a veszéllyel mit sem törődve elzarándokoljon egykori otthonához: „És valami mégis húzott hazafelé, ösztönösen, szinte tudat alattian.”<sup>37</sup> Gyarmati Fanni órákig céltalanul bolyong Kőbányán, mielőtt szállására menne, hosszú ideig várakozik a hideg villamoson egy gyalog is megtehető úton, karácsony estéjén pedig többek közt feljegyzi, hogy „valami homályos ösztönből mindenféle zöldséget veszek őrült drágán és hozom ki magammal.”<sup>38</sup>

is megjelenik.

<sup>37</sup> Kis Pál: *Csillaggal nem jó járni most, Kis Pál budapesti fényképész naplója (1944. október–december)*, Budapest, Magvető Kiadó, *Tények és tanúk*, 2016, 64.

<sup>38</sup> Radnóti Miklósné Gyarmati: i. m., II: 360.

A túlélés másik taktikai eleme a vész-korszak kései szakaszát megörökítő üldözött naplókban az állandó mozgásban levés. Gyarmati Fanni 1944 szeptemberében érkezik vissza Budapestre kéthónapnyi pécsi rejtőzködés után, mely időszak alatt nem vezet naplót. Az ezt követő időszak eseményeiről írja a már korábban idézett, 1945. októberi megemlékezésében, hogy „egy éve szaladgáltam, mint egy ámokfutó, végig az egész őszön, télen át, egész karácsonyig, idegen emberek közt bujdokolva, és mégis nekifeszülve a veszedelmeknek, amik az utcákon, éttermekben, villamoson fenyegettek.”<sup>39</sup> Ez idő alatt, jegyzetei tanúsága szerint, hat-hét különböző helyen lakik, van, ahol csak néhány éjszakára húzza meg magát, van, ahol hosszabb ideig tartózkodik, és a Népliget melletti Tisztviselő-teleptől az Üllői úton át, a gettóig szélteiben-hosszában bejárja Budapestet, az ostrom vége pedig Budán éri. Hasonló képet kapunk Dévényi Sándorné naplójából, akinek helyzetét nehezíti, hogy alig pár hónapos gyermekével menekül keresztül-kasul a városon. Egy hosszabb részlet Gyarmati Fanni naplójából szépen jellemzi a talpraesett, kezdeményező, a veszélyekkel dacoló, sorsába nem beletörődő viselkedést, ami a túlélés egyik, persze korántsem univerzális receptje volt:

„Ma hajnalban reggeli nélkül kimentem fuvarosért Zuglóba, és onnan agyonfázva a Vizafogó pályaudvarra, ott együtt ketten a kocsissal fellapátoltuk a 13 mázsa szenet, és végig én hajtottam az úton, neki fázott a lába, gyalog jött a kocsi mellett. Nagyon élveztem a bakon ülést és a hajtást, ha ismerős megpillantott valamelyik villamosból, nagyot bámulhatott rajtam. Otthon a KLOSZ-ban a lányokkal együtt lapátoltuk le, és vitték a pincébe, hisz nincs ember semmihez. Az a fő, hogy megkaptam, nem ígérettem hiába. A város végig kihalt, nincsenek gyárak, nincsenek üzemek már semerre, kocsisor is alig. Temető már félig-meddig ez a város. (december 22.)”<sup>40</sup>

Az útvonalakat követve aligha beszélhetünk tervszerű mozgásról. Noha a menekülés bizonyos pillanataiban megfigyelhető a centrumból a periféria felé vezető mozgás, azaz a zsidók számára talán legveszélyesebb, legszorosabban ellenőrzött, a lebukás és a feljelentés legnagyobb kockázatát magában rejtő pesti, belvárosi részekről inkább a főváros külterületei felé veszik útjukat, a családtagokért érzett aggodalom, az ellenőrizhetetlen hírekből fakadó bizonytalanság miatt gyakran viszatérnek a központba.

<sup>39</sup> Uo., II: 392.

<sup>40</sup> Uo., II: 358–359.

Az üldözöttek naplóinak időtapasztalatát két tényező határozza meg. Egyrészt a folytonos készütség, a mozgásban levés, a menekülésben lét tevékenységei kitöltik a napokat és az órákat, nincs üres idő, másrészt az oroszoktól remélt felszabadítás megváltó pillanata jelöli ki az ostromidő pozitív határait („Szóval igaz, itt van az ígéret földje, oroszok vesznek már körül”<sup>41</sup>). Habár a remélt felszabadulás időpontja a hírek és rémhírek egymást semlegesítő áradatában, a spontán vagy szándékos dezinformációs hadjáratban az üldözöttek számára is bizonytalan maradt, s legfeljebb vágyaik miatt érezhették közelebbinek azt az orosz megszállástól rettegőkkel szemben, mégis, a felszabadulás „tartalma”, az ostromot lezáró esemény, a nációk és a nyilasok veresége, uralmuk megszűnése számukra az üldözések, a törvényen kívüliség és a társadalmi megaláztatás végét jelentette. Ez a két tényező lehet az oka, hogy a fentebb tárgyalt naplók tempója rohanósabb, feszesebb, a naplóidőben megjelenő időtartam – a reflektív, elemző, érzelmi-expresszív részek ellenére – közel van az ábrázolt cselekvések idejéhez.

A felszabadítás valósága persze a naplókban korántsem olyan idilli, mint az a háború után megjelenő, propagandacélokra használt és minden bizonnyal cenzúrázott memoárokból és regényekből tűnik, mint például a *Budapesti tavasz*ból, melyről később még lesz szó. A rendszerváltás után többek közt Márai újból megjelentett naplóiból, Polcz Alaine *Asszony a fronton* című önéletrajzából vált széles körben ismertté a jó ideig társadalmi tabuval és cenzúrával sújtott „népi tudás” a „hódító” orosz katonák nőekkel szembeni erőszakoskodásáról, a „zabálásokról”, a „malenkij robotról”. Gyarmati Fanni naplója annyiban mond újat a témáról, hogy itt egy az oroszokat megváltóként váró, üldözött zsidó nő szemszögéből, kettős „ideológiai” nézőpontból mutatja be az oroszokról szerzett első személyes, keserű tapasztalatokat, illetve azt, hogy miként próbál megbarátkozni a zsidóüldözések után a kisebbik rosszal. Az elbeszélés, az októbertől január végéig tartó legmozgalmasabb időszak sok más bejegyzéséhez hasonlóan visszatekintő perspektívából számol be az első találkozásról, mely rögtön érzelmi sokkal, a férjétől ajándékba kapott karóra elzabálásával végződik: „Szinte lélegzet után kapkodva helyezkedem el újból, ismeretlen rémületféle kerekedik bennem, és émelyítő csalódottság érzése. Megjegyzem, hogy nincs a megszállásban vesztes, csak én.”<sup>42</sup> Ezután az első megerőszkolás történetét meglepően „megértően”, ugyanakkor igen részletesen meséli el, a korábbi időszakban elszenvedett sérelmekhez és megaláztatásokhoz képest tompítani és kisebbíteni igyekezvén az átélt megpróbáltatást. Agatha Schwartz részletesen elemzi azokat a pszichológiai stratégiákat, melyekkel Gyarmati, a korábbi antibolsevista propagand-

<sup>41</sup> Uo., II: 368.

<sup>42</sup> Uo., II: 371.



da „ázsiai hordákról” terjesztett képeit is felhasználva, egyfajta elnéző, kiskorúsító egzotizmussal és orientalizmussal ad magyarázatot a megszálló orosz sereg barbár cselekedeteire, elsősorban a nők megerőszakolására,<sup>43</sup> melyre jó példa a következő naplórészlet:

„Olvadó vaj és puha kenyér-természetű ezek között a legmarconább külsejű is, de egészen más világ, mint az itteni. Biztos iszonyú gyűlöletet keltenek mindenfelé a dúlások és nőzések után. Nem értik meg itt, hogy ezek vadóc gyerekek, akiknek sejtelmük sincs róla, hogy az bántó és szörnyű, ha a nőkkel lefekszenek. A rombolás meg a katonasorral jár, és ugyanilyet, sőt talán még ilyenebbet csináltak a németek és a mieink odakint, sokkal bűnösebben, mert egy fiatal palántakultúrát tapostak össze ártatlanul. Ők csak azzal fizetnek, amit kaptak. Nem tudom, így látja-e más is, aki nem szimpatizáns, mint én, csak egyszerűen tárgyilagos.”<sup>44</sup>

Mindenesetre Gyarmati Fanni naplójában a „felszabadulást” követően sem szűnnek meg a túlélés taktikái, csupán az orosz megszállás alatt immár ő is a bázis, a stabil támaszpont helyben maradó megoldásához folyamodik.

#### HÁBORÚS ESEMÉNY ÉS HÍR

Roland Barthes egy az 1968-as párizsi májusi „diákkorradalomról” írott esszéjében a történelmi esemény megjelenítésének új formáját véli felismerni a korabeli párizsi lázongások ábrázolásában. A rádióban egyenes adásban közvetített megmozdulások, összecsapások, nagygyűlések, felvonulások, karhatalmi műveletek, illetve a rádiót hallgató résztvevők ezekre adott azonnali reakcióit megfigyelve jelenti ki, hogy eltűnik a távolság az esemény, illetve annak nyelvi reprezentációja közt. A tudósító hangja a résztvevők számára is cselekedeteik meghosszabbítása volt, részt vett az események alakulásában, módosította a tüntetők terveit. Ily módon pedig „összecsugorodik a cselekvés és a beszéd, az esemény és a tanúsítás közti ezeréves távolság,

<sup>43</sup> Vö. Schwartz, Agatha: Creating a “Vocabulary of Rupture” Following WWII Sexual Violence in Hungarian Women Writers’ Narratives, *Hungarian Cultural Studies*, 2017/10, 81–95. DOI: 10.5195/ahca.2017.281

<sup>44</sup> Radnóti Miklósné Gyarmati: i. m., II:380–381.

s a történelem új, a közvetlen beszédhez kapcsolódó dimenziója jelenik meg, holott a történelem »tudománya« épp e távolság felismerésében ismeri fel feladatát, hogy irányítsa, ellenőrizze a történelmet.<sup>45</sup>

Barthes állítása természetesen csak megszorításokkal vonatkoztatható a II. világháborús eseményekre, hiszen a harci cselekmények a résztvevők számára történő reprezentációja szigorúan ellenőrzött kommunikációs csatornákon zajlott, mivel a harci szellem fenntartása, a pánik elkerülése (vagy épp rombolása, felkeltése) ös-idők óta a lélektani hadviselés részét képezi. A hátországi közvélemény mozgósításának és támogatásának terepére kidolgozott információs hadviselés pedig többnyire sokkal kevésbé nyújt alkalmat az eseményeket közvetlenül módosító reakciókra. A (harci, politikai, történelmi) esemény, illetve annak (hírekbeli) reprezentációja közötti távolság zsugorodása (melyhez paradox módon hozzátartozhat a távolság kritikus szellemű tudatosítása is!) mégis bekövetkezett néhány esetben, mint amilyen Budapest ostroma volt.

A modern társadalmak egyik alapját képező tömegtájékoztató már a negyvenes években erősen áthatotta a társadalmi életet. A háborús helyzetben az események, történések azonnali „beszédesítése”, verbalizálása egyfelől irányított, hivatalos csatornákon – rádiós hírek, tudósítások, filmhíradók, újságcikkek, elemzések, politikai cikkek, később rölapok stb. – zajlott, másfelől a hírek terjedésének léteztek informális csatornáik is, viccek, pletykák, rémhírek és a „suttogó propaganda” tömeghangulatot befolyásolni képes megannyi technikája. Egy közelmúltban megjelent háborús napló, Zimándi Pius István premontrei kanonok szerzetes 1944. március 19-től 1945. március 17-ig vezetett jegyzeteinek központjában éppen ez, vagyis a háborús információáramlás, a hírek, a hírekből levont következtetések, azok értelmezése áll. Míg a korábban tárgyalt naplók érdekessége főképpen az íróikkal, a háború eseményeit testközelből meg tapasztaló „egyszerű” emberekkel megessett különleges események voltak, addig Zimándi naplójának fókuszában a hírek, vagyis az események „tálalásának” és reprezentációjának, a történelmi „valóság” közvetítettségének kérdése áll. Ungváry Krisztián, a II. világháború történetének elismert kutatója, nem csupán azért tartja jelentősnek ezt a naplót, mert az „a keresztény középosztály hangulatát különösebb távolságtartás nélkül visszaadta”,<sup>46</sup> hanem azért is, „ahogyan Zimándi a korabeli híreket, illetve rémhíreket regisztrálja. Általában meglepően pontosan tudta, hogy éppen hol járnak a szovjet csapatok, ez pedig az

<sup>45</sup> Barthes, Roland: L'écriture de l'événement, *Communications* 12, 1968/1: 108–112: 108.

<sup>46</sup> Ungváry Krisztián: Utószó in: Zimándi Pius István: *Egy év története naplójegyzetekben, (1944. március 19. – 1945. március 17.)*, Budapest, Magvető Kiadó, *Tények és tanúk*, 2015, 547–555: 549.

informális információáramlás kifinomultságára utal.<sup>47</sup> Ráadásul Zimándi nem jelentette meg naplóját életében, így nem kell számolnunk a történelem „átírásának” szinte minden, a korban publikált visszaemlékező szövegben fellelhető öngazoló, az események ábrázolását későbbi kifejlésük felől „áthangszerelő” technikáival. Ha korábbi naplók esetében a történő események káoszában való eligazodás közvetlen megjelenítése volt igazán fontos és egyedi, akkor Zimándi naplójában a hírek és az információk káoszában történő kortársi eligazodás ábrázolása a fontos.

Zimándi naplója saját személyét és egyéni tapasztalatait többnyire háttérben hagyja, és a krónikás, a nagy idők tanújának írói szerepét veszi fel, aki tudatában van a körülötte zajló események történelmi súlyának. Naplójában amatőr társadalomtudósként próbál reprezentatív panorámaképet festeni a háborús országról. Információit széles körből és több forrásból szerzi be. Gondos filológusként és archiváló történészként gyűjti a dokumentumokat, egész rádióadásokról készít leiratokat, teljes politikai beszédekét jegyez le, rölapokat, plakátszövegeket másol be naplójába. Gyakran közli például ismerőseitől, volt tanítványaitól kapott, a háborús helyzettel kapcsolatos leveleinek kivonatait. Gyűjtése nem szorítkozik a háború és az ostrom körül keletkező politikai célokból készített hivatalos és hivatásos diskurzusokra, hanem a spontán „népi”, populáris beszéd(műfajokat) is feljegyzi, műve kivételes számban tartalmazza a háború vége felé tartó Magyarországon elterjedt vicceket, sőt, nemcsak lejegyzik őket, hanem funkciójukon is elgondolkodik: „Hogy honnan jönnek ezek a viccek, senki sem tudja. Sereg az ő számuk, bejárják az egész országot, és tréfás köntösben ölik ki az emberekből a hitet a német győzelemből.”<sup>48</sup>

Naplójának fontos részét képezi a magyar, német, angol és orosz rádióadók híreinek szemlézése, összevetése, az ott hallott hírek „forráskritikája”. A forráskritikát egyrészt a források információinak összehasonlítása, másrészt a hírek belső logikai, narratív és kommunikációs koherenciájának vizsgálata képezi. E munkából képet kaphatunk arról, hogy voltaképp hogyan is zajlott a (dez)információs hadműveletek zajának szűrése, hogyan próbált a magyar társadalom józanabb része megbízható, a háború alakulásával kapcsolatban táplált vágyait lehetőleg háttérbe szorító „reális” helyzetképet kialakítani. A sorok között olvasó mindenkori lakosság kritikai eszközei közé tartozott például a hivatalos hadijelentések nyelvezetében található eufemizmusok leleplezése, illetve a mögöttük rejlő, kevésbé hízelgő valóság megpillantása.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Uo.

<sup>48</sup> Zimándi Pius: i. m., 107.

<sup>49</sup> Az általánosítás nem véletlen. Az értelmezési stratégia elterjedtségéről álljon itt a következő idézet Nagy Lajos *Pincenaplójából*: „Olvasnunk kellett a lapokat, hallgatnunk a rádiót és túrnunk a hazug híreket: győztünk, győzünk és győzni fogunk; itt rugalmasan védekeztünk, ott sikeresen el-

„A visszavonulásnak ugyan újabban, mióta a németek is elkövetik, különböző új elnevezései vannak: elszakadási mozdulatokat hajtanak végre, hátrább vonják a csapataikat, előnyösebb helyzetet foglalnak el, megrövidítik az arcvonalat, az ellenségnek nem sikerült utolérni a csapatainkat, rugalmas hadvezetésre térnek át, mozgó jellegű hadműveleteket végeznek, leválási mozdulatokat hajtanak végre stb. stb.”<sup>50</sup>

De a magyar és a német tájékoztatási stratégiákat (és propagandát) számtalan alkalommal kárhoztatja ügyetlensége, átlátszó hiteltelensége miatt. A „médiakritikai” észrevételek közt akadnak olyanok, melyek a híradások globális kommunikációs stratégiáit bírálják:

„És a magyar rádió! Bosszantó a viselkedése. Az égvilágon nem mond semmit. [...] Most este tíz óra van, de még semmi magyar jelentés nem hangzott el a magyar frontról. Most is így kezdte a híreit: a nyugati front stb. Szellemi kiskorúaknak nézi a magyar rádió a magyar társadalmat? Különben azt kell hinnem, hogy ebben igaza van.”<sup>51</sup>

Máskor pedig a megfogalmazott propagandaüzenetek retorikai kontraproduktivitását, a nyilvánvaló túlzásoknak az üzenet egészére tett hiteltelenítő hatását bírálja, lényegében azonban a tömegtájékoztatás olcsó propagandafogásaiban a magyar társadalomról kialakított infantilizáló képet, és annak önbeteljesítő voltát kárhoztatja:

„Pest tele van bolszevistaellenes plakátokkal. Nem mindegyik szerencsés. Főlösegesen rémítenek, túloznak. A valóság az, hogy a bolszevizmust igazi valójában senki sem ismeri. Az a tény, hogy inkább rossz, mint jó. A propagandánk azonban általában nem jó. Ügyetlen és túloz. ... Persze senki se hisz saját, hivatalos jelentéseinknek. Szinte szállóige: »Cáfolják, tehát igaz.« Sokkal helyesebb lett volna évek őszinte jelentéseivel és közönségtájékoztatásával hozzászoktatni a nemzeti közvéleményt részben ahhoz, hogy elbírja a valóságot, részben ahhoz, hogy higgyen saját felelős vezetőinek. Háborúban sok mindent el kell hallgatni, az tény, de vannak dolgok, aminek elhallgatása helytelen.”<sup>52</sup>

szakadtunk az ellenségtől, amott az ellenség valamennyi támadása véres kudarcba fulladt.” Nagy: i. m., 426.

<sup>50</sup> Zimándi Pius: i. m., 64.

<sup>51</sup> Uo., 202.

<sup>52</sup> Uo., 58.

A nyilas propaganda-diskurzus stilisztikai színvonaltalanságára és értelmi inkoherenciájára sokszor már szót sem veszteget, többször is kommentár nélküli közli a rádióból elkapott idézeteket, s különösen érzékeny a nyilas diskurzus keresztény reminiszcenciáiban rejlő kognitív disszonanciákra:

„A tegnap esti előadás utolsó szavaiból sikerült lejegyeznem ezeket: »Szálasi Ferenc! Isten jószágának és kegyelmének tanúbizonysága a te jöveteled! Csodálatos magasságba emelkedtél fölöttünk.«”<sup>53</sup>

A tudós objektíváló nézőpontjába persze beszűrődik a naplóíró politikai, ideológiai meggyőződése. Szemben Márai híres 1944-es naplójával, Zimándi ritkán szemléli kritikusan a Horthy-rendszer háborús vereséghez és az orosz megszálláshoz vezető két világháború közti, a Trianon előtti országhatárok mindenképp föltéti visszaállítását célul kitűző politikáját. Ungváry Krisztián már korábban idézett, Zimándi naplójához fűzött utószavában megrökönyödve konstatálja, hogy a keresztény középosztály értelmiségi képviselőjének, a művelt, humanista szemléletű, a modernség művészetére is fogékony irodalmárnak meggyőződései közé milyen mélyen beivódott az antiszemitizmus.<sup>54</sup> Igaz, Zimándi csaknem mindig fogékony a környezetében látott egyéni zsidó szenvedésekre, ám többnyire érzéketlen marad a zsidósággal (mely számára megkérdőjelezhetetlenül homogén csoportnak tűnik) szemben kollektíve elkövetett jogsértésekkel, más csoportok szenvedéseivel kisebbitve és relativizálva a szemé előtt lezajlott atrocitásokat. A Szálasi-féle hatalomátvétel után tendenciózusan jegyzi a magyar lakosság nyilasuralommal szembeni ellenszenvének megnyilvánulásairól szóló híreket – miközben a kollaborációról szót sem ejt –, az orosz megszállás után pedig óvatos reménykedéssel figyeli a győztesek magyarországi viselkedését. A naplóíró ritkán zökken ki krónikási szerepéből, ilyen, amikor fiktív levél formában számol be az országos és világtörténelmi történésekről, és egyúttal a saját életkörülményeinek személyesebb, szubjektívabb rétegeit is láttatni enged, mint például az 1944. október végi napokról szóló beszámolóiban teszi azt.

<sup>53</sup> Uo., 324.

<sup>54</sup> Ungváry: Utószó, 551–554.

## A KATASZTRÓFA ÉS A PESSZIMIZMUS NYELVEI

Ahogy arról korábban már szó esett, a háborús naplók iránti új keletű érdeklődés egyik mozgatórugója a történelem érzelmi dimenzióinak vizsgálatában rejlik. A szenvedések és a háborús pusztítás számsorokban kifejezett mennyiségi összegzése aligha nyújt alkalmat a múlthoz hetven év távolságából közelítő újabb nemzedékeknek közel kerülni az eseményhez, elevenen tartani a múlt emlékezetét. Az egyedi életekben és személyes élettörténetekben lecsapódó történelem viszont épp ezt a viszonyt képes létrehozni. Az önéletrajzi művek nem csupán a magánélet történéseinek megmutatásával teremtenek érzelmi hozzáférést a történelemhez, hanem írásmódjuk expresszivitásával is. A következőkben két naplót vizsgálok ebből a szempontból, egy ún. civil naplót, Kis Pál, budapesti fényképész 1944 utolsó három hónapjában készült feljegyzéseit tartalmazó, 2016 őszén megjelent naplóját, illetve Nagy Lajos szinte közvetlenül a háború befejezése után kiadott *Pincenapló*-ját.

A történelem születése az a pillanat, amikor az emberi közösségek közös múltjának feljegyzésében és megértésében a jelentésteli emberi cselekvés kerül előtérbe, szemben a mitologikus vagy transzcendens magyarázatokkal. A történelem mint egy emberi közösség kollektív identitását alkotó elbeszélések egyike emberi találmány, megnyilvánulásait kollektív jelentések és kollektív alanyok mozgatják és formálják. A történelmi cselekvés és esemény ezekben a keretekben „értelmes”, azaz komplex és kollektív, nyelvileg artikulált és artikulálható, intencionális cselekvésekből áll. A II. világháború, ezen belül is az európai zsidók kiirtásának náci eltervezése és végrehajtása sok értelmező szerint azért nem illeszthető be a történelembe, mert a benne megnyilvánuló cselekvések (kétségkívül racionalitáson alapuló részstruktúráik ellenére) egészében véve nem férnek bele a történelmet alkotó értelmes, intencionált emberi cselekvések elképzelésébe.<sup>55</sup>

Ha tehát a történelem, a történelmi esemény felfoghatatlan értelmes emberi cselekvések sorozataként és következményeként, akkor csupán a nem-emberi (a létezés „emberi alattinak” vagy „felettinek” tartott) tartományából érkező katasztrófaként (csapásként) gondolható el. A hétköznapi nyelv szerint a katasztrófa emberi cselekvéssel nem, vagy csak alig kontrollálható, az emberi cselekvésekkel nem, vagy csak alig magyarázható. A katasztrófa nyelve éppen ezért a csapás morális és érzelmi okaihoz és következményeihez kapcsolódó vallásos nyelvezetből kölcsönzi szókészletét és megszólalási módjait, a panaszt, a sirámokat, a fohászkodást, az imát.

<sup>55</sup> Kisantal Tamás: *Túlélő történetek, Ábrázolás és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2009, 266.

Kis Pál budapesti fényképész naplónak csupán megszorításokkal nevezhető feljegyzéseinek jelentősége sem dokumentum értékében áll, hanem a vele és sors-társaival megtörtént események lehetőségessége miatti elképedésből és megrökönyödésből fakadó nyelvkeresés adja az olvasmány megrázó voltát. Kis Pál jegyzetei az 1944. október 15-ei nyilas hatalomátvétel utáni Budapest környéki kényszer-munka (amely Szép Ernő *Emberszag* című klasszikusában is megtalálható), majd az azt követő két hónapos bujkálás története. A naplófeljegyzések kevés történelmi újdonsággal szolgálnak, sokkal inkább érzelmi kifejezőerejük, illetve az írásművé formálás határozottan munkáló szándéka az, ami megragadja az olvasót. Kis Pál naplójának nyelve egyszerre archaikus és anakronisztikus, idézi az Ószövetség Károli-féle magyar fordításának nyelvezetét és a Füst Milán-i dikció tekervényes szórendjét, olykor groteszk és abszurd képkalkotását. Poétikai hatását elemi retorikai eszközök erősítik, mint például az élszóbeli mesélés fordulatai, a hallgatósághoz való odafordulás, aposztrófok, megszólítások, ismétlések, anaforák és geminációk alkalmazása, melyek a prózai szöveget ritmizálják és – Füst Milán kifejezésével – erős „indulati egységekkel” tagolják. A megszólalásmód, a beszélői szerep és a szöveg szemantikai, értelmi tárgyköre alapján a napló inkább a jeremiád, a panasz, az elmélkedés beszédműfajait idézi, mely nem a cselekvés, a tervezés, a menekülés szférájában játszódik, hanem a bekövetkezett katasztrófában való érzelmi elmélyülés jellemzi. A fenyegetettség apokaliptikus képei világméretűvé nőnek, okai és következményei teológiai, antropológiai és morális szinten értelmeződnek, így elszakadnak az őket előidéző társadalmi, történelmi valóságtól:

„Meggzúnt az emberiség, nincs az isten képmására teremtett embernek méltósága, levetette magáról az álarcot, és ott áll lemeztelenített [áthúzza: némbér,] ki nem érdemi meg többé. hogy a teremtés koronájának neveztessek, durvábban és kegyetlenebben a vadállatnál, mert az állat csak éhsége csillapítására öl [...] Szinte végső virtustáncát járja ez a megátkozott élet – és dermedt, halálos csend... és nincs szabadulás... és szertefoszlott a reménye is a fellelegzésnek... Isten, ki vagy a magasságos egekben, szabadíts meg a gonosztól...”<sup>56</sup>

A bekövetkezett katasztrófa „történetietlen”, társadalmi okokat háttérben hagyó természetét jelzi, hogy a naplóíró panaszaiban a zsidók ószövetségi, áldozati szerepét emeli ki, akikre egy elkerülhetetlen csapás sújt, s a napló többnyire ezek passzív elszenvetését, valamint a hajdani boldog élettől való megfosztottságot tartja kifejezésre érdemesnek:

<sup>56</sup> Kis: i. m., 68–69.

„Szegény meghajszolt zsidók – az idegeitek vad táncot járnak az értelmetek felett, nem is tudjátok, de istenkáromlók vagytok.”<sup>57</sup>

„...így bizony, te szegény, fix fizetéses zsidó... Régmúlt ábrándok világa. Amikor még hazamehettél munka után, haza, saját családi fészkedbe, meghitt otthonodba, családod körébe, és nyugodtan hajthattad álomra fejedet. [...] Most ez a te sorsod, te csillaggal megjelölt zsidó, az utcára napi két órát mehatsz, családonként egy személy, és ha kimész az utcára, elfognak, összevernek, elhurcolnak, nem látod többé a családot, szerencséd ha hetek múlva megtalárod őket...”<sup>58</sup>

Az elkövetők, a nyilasok és a német náciok a megfigyelés, értelmezés és lejegyzés efféle optikájában az arctalan gonoszsággal azonosulnak, akikre összességében nem sok szót veszteget, inkább az általuk előidézett lelki szenvedés részletezésére koncentrálnak:

„És nem kellett arra ébredned, hogy hozzátartozóidat szadista hóhérok elhurcolták, nyolc hónapja nem tudsz róluk, családod és tenmagad életére, sorsára egy átkozott ökölsúly nehezedett, verejtéken megváltott minden holmid, értéked közpréda. [...] ezek a nemzetvédők... százezernyi agyonra kínzott szerencsétlen embernek milliószor megátkozottjai, de az átok nem fogan meg, az égbekiáltó jajszó is mind halkabb a halálra való tömeg ajkán... és a háború tovább tart – hűvös szelét érezzük a közelgő pusztulásnak... Uram Isten! Szabadíts meg a gonosztól...”<sup>59</sup>

Az apokaliptikus hangvétel, a történelmi katasztrófa érzelmi megtapasztalása Nagy Lajos *Pincenaplójának* is fontos rétege, igaz, naplójának többszólamúsága a műfaj hagyományosabb felfogását tükrözi. Naplóját még 1945-ben megjelentette, a tényleges naplójegyzetek előtt mintegy bevezetésként nagy léptékű áttekintést ad a II. világháborúról, Magyarország háborús életéről. A napló utólagos megszerkesztése nyilvánvaló néhány elejtett megjegyzésből is,<sup>60</sup> de a krónika egész tónusa is utal bizonyos események, gondolatok utólagos, szelektív felerősítésére.

<sup>57</sup> Uo., 52.

<sup>58</sup> Uo., 73–74.

<sup>59</sup> Uo., 73.

<sup>60</sup> Január 15-ei bejegyzésében olvashatjuk például a következő, a szöveggörnyezet alapján utólagos betoldásnak tűnő részt: „Ebben a percben kezdődött el az igazi félelmem, és tartott a felszabadulás pillanatáig. De nem, rosszul mondom, még ez után is tartott. Megvallom, még ma sem múlt el egészen.” Nagy: i. m., 486.



Mint egyéb műveiben, Nagy Lajos itt is gyakran mutat be idegen szólamokat, vagyis a háborúval, a nemzetiszocializmussal és a zsidóüldözésekkel kapcsolatos, saját álláspontjával ellentétes, sőt ellenséges részleteket. Ezekben a beszámolókból és jelenetekben kettős szándék munkál. Egyrészt a másik nézetének abszurditását, a hamis okoskodások képtelen voltát leplezi le, másrészt viszont a saját álláspont képviselőjének érélytelensége miatt szabadkozik. Egy nyilas szimpatizáns értelmiségivel való beszélgetés történetét a következő konklúzióval zárja: „A gonoszágukat értem, az természetes. De a butaságukat nem értem, az emberfeletti.”<sup>61</sup> Egy másik jegyzetben az ostromlott városban átélt viszontagságok sorába felveszi a borbírt, a háborús és fasiszta propaganda elvakultságán átlátni képtelen közeggel való együttélést: „Egyet nem tudnak elképzelni derék barátaim ott a messzeségben: az emberi butaságnak azt a nagyságát, amely a mi városunkban dúl.”<sup>62</sup>

A *Pincenapló*, talán írójának a szociografikus írásmódban való jártassága miatt is, érzékletesen adja vissza a pinceélet tárgyi-anyagi részleteit, az ételek és az étkezések, a tisztálkodás és az alvás szabályozta napirendjét. Nem csupán az újdonságot írja le aprólékosan, mint például az első holttest megpillantását az utcájukban, hanem a mindennapos ténykedések lassú, vontatott menetét, az ideiglenesen összezárt alkalmi közösség „társasági” és társadalmi viszonyait, az összezártaságból fakadó összeütközéseket, zsörtölődéseket, viszálykodásokat, ahogy a szolidaritás alkalmi megnyilvánulásait is.

A szenvedélyes, expresszív, apokaliptikus hangnem azonban Nagy Lajosnál nem vezet a történelem katasztrófaként való szemléletéhez. Sokkal inkább beszélhetünk az emberi faj alaptermészetével kapcsolatos keserű tudásról, a humanizmus, a felvilágosodás és a művelődés határainak pesszimista belátásáról:

„Menekülni, menekülni! Akinek esze van és megteheti, még idejében elhagyja ezt az átokverte földrészt, melyen a gonoszág nyugtalanságával nyüzsög az emberféreg, s a világtörténelem eddig volt legnagyobb gázságát készíti elő, hangyaszorgalommal és iszonyú szakértelemmel. A nagy szándék alkatelemei vagyunk mindannyian, s naponként művelkedünk az önmagunk elpusztításán. Mit ér az én irtózásom és megvetésem, ez a passzív rezisztencia?”<sup>63</sup>

A zsidósággal szemben elkövetett bűncselekmények szemtanújaként pedig a következő, Adorno közismert nézetét megelőlegező kijelentést teszi:

<sup>61</sup> Uo., 432.

<sup>62</sup> Uo., 436–437.

<sup>63</sup> Uo., 420–421.

„Nem tudom leírni azokat az érzéseket és gondolatokat, amik ilyenkor élnek, égnek bennem. Talán a legfőbb közöttük a csodálkozás. De olyan kínzó csodálkozás, hogy az ereje majdnem szétvet. Ijedt, dühre forduló, eget verő csodálkozás. Hát ez lehetséges? Ez! Sok ezer éves kultúra, annyi tudós és szociológus működése után. Jézus, Petőfi, Freud után. Úristen! Író vagyok, mit írok ezután az emberről? Mert azt kell látnom, hogy az ember vizsgázott itt le. Jóvátehetően, örökre.”<sup>64</sup>

A keserű emberismeret és a történelmi pesszimizmus nem tartogat boldog végki-fejletet, a napló záró sorai nem a felszabadulás katarziszát írják meg, hanem – Gyarmati Fanni fentebb idézett soraival összecsengve – az emberi rosszindulat rejtett továbbélésének megsejtését. Talán emiatt sem vált a *Pincenapló* a korszakról építő jellegű értelmezést nyújtó, ideológiailag előremutató üzenetet megfogalmazó, emblematikus művé.

<sup>64</sup> Uo., 445–446.

## NÉZŐPONT ÉS IDEOLÓGIA – A VÉSZKORSZAK ÁBRÁZOLÁSA TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ KÉT REGÉNYÉBEN

A II. világháborút követő évek közéleti, értelmiségi beszédtemáit és beszédmódjait érthető módon meghatározták az európai történelem és civilizáció nagy katasztrófájának megértésére és értelmezésére tett kísérletek. Az írók és az irodalom is kivette a részét ebből a nagyobb részt nyilvános és közösségi munkából, hol versengve, hol karöltve a politikai, jogi, történelmi beszédmódokkal. Az 1945 és 1949 közötti időszakban – igaz, a véleménynyilvánítás szabadságának szűkülő lehetőségei közepette – a szellemi élet és az irodalmi „termelés” óhatatlanul is politikussá és morál-filozófiai színezetűvé vált. A magyar társadalom II. világháborús szerepének és felelősségének tárgyalása a független, autonóm irodalmi mező részévé vált, miközben persze az irodalmi élet keretei is képlékenyebbek lettek az „elkötelezett” irodalom korszakában. A tág értelemben vett írásos közélet eltérő színvonalon és műfajokban művelte az „eszmetermelés” kollektív munkáját az események mértékadó magyarázatáért folyó retorikai harc színterein, mint azt a háború után igen népszerűvé váló memoár- és tanúságtétel-irodalommal szembeni ellenérzések is kifejezik. A valódi kérdés persze az, hogy miféle előnyöket kínált az irodalom, a fikció a korszakban más beszédmódokhoz és műfajokhoz képest a történelmi szembenézés feladatának megkezdéséhez, az okok és a magyarázatok előállításának kollektív munkájához.

A naplókban is előkerült a vész-korszakban bekövetkező tragikus események okainak feszegetése. A naplói írók töprengéseik során szembesültek a kérdéssel, hogy miképpen következhetett be a mindennapi életben megtapasztalt brutalitás, miért válhatott ki közöny, csendes helyeslést vagy beletörődést az üldözésekben közvetlenül nem érintett lakosság döntő többségéből embertársaik szenvedése és megalázása. A naplók azonban, talán egyszólamúságuk miatt, ritkán jutnak el az okok mélyreható feltárásáig, annak történeti megértéséig, hogy miért volt képes csekély ellenállást kifejteni a magyar társadalom a náci eszmékkel szemben. Persze vannak naplói írók, akik intellektuális, értekező eszközökkel megkísérelnek választ adni e dilemmára. Nagy Lajos az általános emberi butaságot és gonoszságot fel-erősítő évtizedes népbutító propagandát nevezi meg, Márai Sándor pedig a társadalmi és kulturális modernizációtól jórészt elzárkózó, örökölt társadalmi vezető

szerepét féltő úri középosztály felelősségét emeli ki naplójában.<sup>65</sup> Annak ellenére azonban, hogy naplók elvileg a hétköznapi cselekvéseit és beszédmódjait viszik színre, a magyarázatok mindkét esetben ideológiai „nagy elbeszélésekre” épülnek, kifejtésük modalitását pedig morális vagy jogi beszédmódok határozzák meg, így végső soron adósok maradnak annak megválaszolásával, hogy miként változtak cselekvésekké konkrét élethelyzetekben a történelmet mozgató ideológiák.

A közelmúlt történelmi eseményeit megjelenítő fikciók, különösképpen pedig a regény egyik nagy előnye – az élményirodalom műfajaihoz (háborús naplók, tanúságtételek, memoárok stb.) képest –, hogy képes az „idegen” tudatok és gondolkodásmódok ábrázolására. A regény eseményszerűségében, cselekvővé váló szereplők közötti konfliktusokkal dramatizálva tudja megragadni az eseményeket létrehozó kollektív ideológiai konglomerátumokból összeálló tudatok összeütkezését. Összevetve például a naplóról egyetlen nézőpontú monológjával, a regény, a fikció több nézőpontot kínál az – akár történelmi – események elgondolására. Borisz Uspenszkij *A kompozíció poétikája* című elbeszéléseleméleti alapművében a nézőpontok kompozíciós lehetőségeinek tipológiáját dolgozza ki. Munkájában az elbeszélésbeli nézőpont négy síkját különíti el, közülük az ideológiai nézőpont síkját annak leírására alkalmazza, „hogy a szerző (kompozíciós értelemben) milyen nézőpontból értékeli és ideológiailag hogyan fogja fel az általa ábrázolt világot.”<sup>66</sup> A különböző ideológiai álláspontok különböző narratív instanciák (szerző, elbeszélő, szereplő) pozícióit vehetik fel, ezeknek a pozícióknak a különböző strukturális értéke pedig hozzájárul, hogy alá-, fölé- vagy mellérendeltségi viszonyok jönnek létre közöttük. Uspenszkij az ideológiai nézőpontok elbeszélésbeli viszonyainak tárgyalásakor két mintát ír le: a domináns ideológiai nézőpontra épülő elbeszélést, illetve a nézőpontok polifóniájára épülő elbeszélést. A domináns ideológiai nézőpontra épülő elbeszélés a cselekményben megjelenített eszméket, világnézeteket, erkölcsi elveket, életutakat egy központi világgéphez viszonyítva mutatja be és értékeli, míg a polifonikus elbeszélésben nincs ilyen értékelő viszonyítási pont. Az értékelés formális abban az értelemben, hogy a domináns nézőpont akár „hamis tudat” is lehet, vagyis olyan világnézetet is megjeleníthet, mely esetleg közmegegyezéses erkölcsi normákat sért, nyilvánvalóan téves és káros eszméket állít központi értékelő helyzetbe, miközben a szerző gyakran túlzással, iróniával, paródiával, esetleg szerkezeti ellenpontozással határolja el magát e domináns ideológiai pozíciótól. A szerzői nézőpont megkettőződik, és érdemes megkülönböztetni egymástól „azt

<sup>65</sup> Z. Varga Zoltán: *Önéletrajzi töredék, talált szöveg*, Budapest, Balassi Kiadó, *Opus irodalomelméleti tanulmányok, új sorozat* 14, 2014, 159–168.

<sup>66</sup> Uspenszkij, Borisz Andrejevics: *A kompozíció poétikája, (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája)*, Fordította Molnár István, Budapest, Európa, 1984, 17.

a nézőpontot, melyet [a szerző] a szóban forgó műben a cselekmény, a narráció megszervezésekor képvisel”, illetve a „szerzőnek az adott műtől független általános világnézeti rendszerét.”<sup>67</sup>

A regények saját eszközeikkel vehetnek, vesznek részt a társadalmi és morális értékekért folyó kortárs ideológiai vitákban, állhatnak az érvelés, a meggyőzés szolgálatába.<sup>68</sup> Ekkor a narratív kompozíciós eszközök retorikai, argumentatív funkciót kapnak az elbeszélés által megrajzolt különböző ideológiai (világnézeti, morális) álláspontok közötti viszonyok érzékeltetésében és a szöveg egésze által sugallt (szerzőinek tekinthető) ideológiai pozíció árnyalt megfogalmazásában. Uszpenszkij szerint a nézőpont ideológiai síkjának kompozíciós lehetőségeit az adja, hogy kinek, kiknek az eszmei-értékelő szempontját jeleníti meg az elbeszélés és milyen viszonyba kerülnek egymással ezek a különféle ábrázolt nézőpontok. A szereplők képviselte világlátások nivellálását és értékelését például azonnal és közvetlenül magára vállalhatja egy külső, a történetben alakot nem öltő, így az olvasó számára objektívnak tűnő elbeszélő, aki kommentárjaiban eligazítja az olvasót a szereplőkhöz kötött eszmék rangsorát illetően. Ugyanez a cél kevésbé direkt módon, a külső, értékelő elbeszélői nézőpont kevésbé erős jelenlétével is elérhető. Ekkor a szereplők az elbeszélés szerkezeti szintjén egymáshoz viszonyítva kapják meg helyüket az ábrázolt világ értékelő skáláján: a szereplőket saját beszédük és cselekedeteik jellemzik, melybe beletartozik mindenféle, az eszméik és cselekvéseik (beszédük) között fennálló meg nem felelés, „kognitív diszonzancia” is. Rengeteg kompozíciós lehetőség létezik a narratív ágensekhez köthető ideológiai pozíciók értékrendezésére: a szerző alkalmazhat „rezonőr” figurát, lehet több elbeszélő, ugyanazt az ábrázolt eseményt egymás után több nézőpontból is láthatjuk, a szereplők nézőpontja megnyilvánulhat saját beszédében, külső elbeszélő beszédében, de akár egy másik szereplőében is stb. Az összes lehetőség áttekintése nem célom, egyedi együttállásaikat a következőkben műelemzésekben vizsgálom.

Tersánszky Józsi Jenő két, a vész-korszakban játszódó műve, az 1947-ben megjelent *III. Bandika a vészben*,<sup>69</sup> illetve az 1949-es *Egy kézikocsi története*<sup>70</sup> című re-

<sup>67</sup> Uo., 22.

<sup>68</sup> A modernség autonómiára törekvő változatai irtóztak mindenféle instrumentalizmustól, például attól, hogy a műalkotást valamiféle előzetesen adott politikai, társadalmi „igazság” pusztá illusztrációjának, szemléltető ábrázolásának tekintsék. A propagandairódlalom, a szocialista realizmus, az elkötelezett irodalom irányzatai, a tézisregény, az eszmeregény egyaránt rossz hírbe keveredtek amiatt, hogy a művészet sajátos igazságigényét alárendelték a politikai, társadalmi és egyéb eszmék terjesztésének.

<sup>69</sup> Tersánszky Józsi Jenő: *III. Bandika a vészben*, Budapest, K. u. K. K., *Unikum könyvek*, 2000.

<sup>70</sup> Tersánszky Józsi Jenő: *Egy kézikocsi története* in: Villányi Márta (szerk.): *Három történet*, Budapest, Magvető Kiadó, 1975, 231–364.

gények közvetlenül kapcsolódnak az eddig elmondottakhoz. Monográfusa, Rónay László írja, hogy „az ostrom alatt írt *Naplójában* is nyomatékosan tervezi, hogy új műveiben [...] tanúságot kell tennie, milyen esztelen útra tért az emberiség a háborúban.”<sup>71</sup> E két regény szinte azonnali reakcióként született a vészidőszak eseményeire, ily módon legitim feltenni a kérdést, hogy miként és milyen céllal próbáltak hozzászólni a magyar történelem e gyászos eseménysorához, hogyan képelték el azt a társadalmi vitateret, melyben egy egész közösséget érintő morális kérdésben foglaltak állást, s miféle meggyőzési modellt és stratégiát vázoltak a kollektív, traumatikus történelmi esemény mibenlétének és okainak feltárása során. Kétségtelen, az elkötelezettség, az irodalmi művel való társadalmi állásfoglalás megolgy áttételes feltételezése is furcsa Tersánszky művészetéről szólva, legalábbis ha ezt egy kidolgozott történelmi-politikai világgépre alapuló és az írással ezt a társadalomképet előkészítő, propagáló, terjesztő, vagyis a társadalmi cselekvést, gondolkodást előkészítő, bejárató vállalkozásként fogjuk fel. Viszont amennyiben az emberi viselkedés és együttélés morális kereteit kijelölő, azokra közvetetten, ironiával, szatírával, a szereplők iránt felkeltett rokonszenvvel vagy ellenszenvvel (amibe olykor a didaktikus eszközök is belefértek) operáló műveket értünk, akkor igenis lehet társadalmi állásfoglalásnak tekinteni őket. A *III. Bandikában* és az *Egy kéziköcsi történetében* hasonló kommunikatív célok tételezhetők, mint Tersánszky híres, eltúlzott, színpadias gesztusoktól sem mentes, ám mégis komoly és szenvedélyes, a vészidőszakban írt végrendeletében: véleménynyilvánítás abban a félig-meddig nyilvános társadalmi vitában, mely a közelmúlt eseményeinek értelmezéséért folyt.

A regény műfajának a kortárs világ történelmi, politikai, társadalmi kérdései kapcsán adott állásfoglalás lehetőségeiről általában véve már beszéltem. A regény azonban sokszínű műfaj, s a kortárs társadalmi kérdésekben való véleménynyilvánítás csak bizonyos alfajainak a lehetősége. Tersánszky például előszeretettel alkalmaz radikálisan fiktív, „románcos” elbeszélői formákat, melyek nem törekszenek a realiztikus világszerűség kereteinek elhíttetésére. Az állattörténetek és a tárgyregények elbeszélői formái, elbeszélői pozíciói és szerepei, a hozzájuk kapcsolódó fokalizációs lehetőségek kevéssé kedveznek a történet „valószerű” megformálásának. Műveiben gyakran találkozhatunk előadásszerű fordulatokkal, melyek magát a mesélést is színre viszik, így a történet eleve történetként jelenti be magát, nem pedig mint önmagát kinyilatkoztató „valóságot”. Joggal állítja Kulcsár Szabó Ernő az író elbeszéléseiről általában véve, hogy azokban „a műbeli jelhasználat rendre felfüggeszti a világszerű realitást.”<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Rónay László: *Tersánszky Józsi Jenő*, Budapest, Gondolat, *Nagy magyar írók*, 1983, 230.

<sup>72</sup> Kulcsár Szabó Ernő: A literarizált eszköztelenség, *Hungarológiai Közlemények* (Újvidék) 22, 1990/82–83, 17–29: 21.

Nyilvánvaló, hogy amikor kortárs történelmi, kiváltképp kollektív traumatikus tapasztalatokat választ témájaként az író, akkor feszültség keletkezik a regényforma és a feldolgozott téma közt. De nemcsak arról van szó, hogy a saját kitaláltságukat készséggel elismerő elbeszélői formák eleve lemondanak a történelmi hűségnek és hitelességnek még a látszatáról is, hanem arról, hogy sem a *III. Bandika a vészben*, sem az *Egy kézikocsi története* nem felel meg a zsidóüldözések és a vészidők ábrázolásával szemben támasztott dekórum elvnek. A traumatikus történelmi tapasztalat vígjátéki helyzeteket, frivolitást és humort sem nélkülöző tárgyalása ugyanis viszonylag korán kiszorult az esemény kanonikus, tragikus ábrázolásmódjai közül. Kisantal Tamás írja Török Rezső *Enyv és szappan* című, 1945-ös, Tersánszky művére sokban emlékeztető vígjátéki zsánerben írt „holokauszt regényéről”, hogy a regény mai újraolvasásának feszültségét az ábrázolásmód és az ábrázolt történelmi valóság összeegyeztethetetlennek érzett párosítása adja, mivel a „jórészt az 1960-as évektől kiformalódott holokausztkánon egyik fő premisszájának számít, hogy az eseményeket tragikus, emelkedett hangnemben kell bemutatni, a történetek humoros szemszögből való ábrázolása etikailag vitatható.”<sup>73</sup>

Tersánszky két regényét a vészidőkben történtek kiváltotta felháborodás ihlette. Ha áttételesebben, a mesterség fogásaival és a műfaj eszközeivel artikulálva is, de mégis az az indulat lobog bennük, mely nevezetes 1944-es végrendeletét is fogalmazta: „elviselhetetlen már nekem az a birka bárgyúság és gyávaság, amelylyel magyar sorsosaim a német-bérenc orgyilkosok parancsára mozognak. Tehát, mint az egész világháborút végigküzdött katona, kötelességemnek érzem, hogy az igazi magyarellenesség ellen, legalábbis végső soron példaadó gesztussal éljek.” Ugyanakkor a közéleti, történelmi helyzet megváltozott a két regény megírásának és közlésének idejére. Ezeknek az írásoknak a tétje a fegyveres harc helyett a náci-nyilas ideológia mindennapi élethelyzetekben tapasztalt „kisemberi minőségének” regényes eszközökkel történő leleplezése. „Azáltal sikerül egyes rétegek közgondolkodásának mélyére hatolnia, hogy szereplőit mozgatja, beszélteti, s bepillantást enged lelkükbe, mely egyszerűségük és nem leplezett brutalitásuk miatt egyértelműen nyilatkozik meg.”<sup>74</sup>

A nézőpontokhoz kapcsolódó ideológiai pozíciók elemzésére azért nyílik mód, mert a két regényben Tersánszky felvonultatja az 1944–1945-ös budapesti társadalom politikai és erkölcsi szempontból tipikusnak mondható képviselőit, persze hozzáigazítva a társadalmi valóság kínálta viselkedési lehetőségeket a két vígjátéki

<sup>73</sup> Kisantal Tamás: Egy elfeledett magyar holokausztregény tanulságai, Török Rezső: *Enyv és szappan* (1945), *Jelenkor* 58, 2015/3, 335–345: 336.

<sup>74</sup> Rónay: i. m., 242.

műfaj fabuláris adottságaihoz, műfajalkotó szereplői repertoárjához.<sup>75</sup> Regényidő és regénytér realista kerete, a közelmúlt felismerhető és könnyen azonosítható történelmi valósága általában ritkán fordul elő Tersánszky műveiben. Bizonyos értelemben a *III. Bandika a vészben*, illetve az *Egy kézikocsi történetében* is „történetietlen” a „történelmi valóság”, hiszen a két regényidőben a szereplők mindenféle kalandokon, viszontagságokon mennek keresztül, de a válságos időkben átél különleges tapasztalatok „jellemüket”, személyiségük szerkezetét mégsem alakítják át gyökeresen. Ezeknek a regényeknek az alakjairól is igaz a Tersánszky-hósról általában szóló állítás, miszerint „[s]okkal inkább egy főbb vonásaiban már előre bemutatott figura kalandjai, az epizódokban megjelenített viselkedése rajzolja elénk az immár teljesebb – de nem temporálisan kiteljesített – jellemképet.”<sup>76</sup> Az 1944–1945-ös történelem, a nagybetűs Történelem viharának bemutatása, Budapest ostroma, a zsidóüldözések látszólag mindkét történetben háttérbe szorulnak, mintegy mellékesen válnak a két mű fő témájává. A *III. Bandika a vészben* szüzséjét egy kis kanárikakas viszontagságai szervezik, míg az *Egy kézikocsi történetében* a címszereplő tárgyi tölti be ugyanezt a funkciót, miközben mindkét történetben előkerül egy-egy vígjátéki zsánert idéző szerelmi szál. Nem csupán arról van tehát szó, hogy a történelmi „nagyelbeszélés”, a történetírást meghatározó ideológiai, politikai, eszmetörténeti mesternarratívák eltűnnek az elbeszélésből. És nem is csak arról, hogy az ún. kisemberek szemszögéből, alulnézetből, „békaperspektívából” mutatja meg a történelem hétköznapi oldalát,<sup>77</sup> hanem valamiképpen az emberi tapasztalat határaitól kíván rálátást adni a történelem nagyon is emberi találmányára. A tárgyak, de még inkább az állatok Tersánszky számos elbeszélésében főszerepet játszottak. Bár szerepük sokszor allegorikus, időnként pedig antropomorf parabolák is válhatnak belőlük, szerepeltetésük mégis Tersánszky világlátásának sajátos szemléleti formáját adják. E helyütt nincs mód részletesen kifejteni állat és ember, természet és erkölcs ellenpontozott, de egymást mégis feltételező és átjárható, regényeinek világában kibontott viszonyát, melyet Rónay László részletesen elemez a szerzőről írott monográfiájának *A regény ősforrásainál* című fejezetében.<sup>78</sup> A háborút követő évek átpolitizált, a múlt újraértelmezéséért, a jelen morális megtisztításáért, a jövő társadalmi formájának kialakításáért zajló közéleti, intellektuális harcának közepette

<sup>75</sup> A nézőpontok elemzésének fontosságára már Olasz Sándor is felhívta a figyelmet Tersánszky állatregényei elemzésekor (vö. Olasz Sándor, Regénypoétika – állattörténetben, *Forrás*, 1997/2, 75–81).

<sup>76</sup> Kulcsár Szabó: i. m., 26.

<sup>77</sup> „Nevenints János, az *Egy kézikocsi története* főalakja, a *Harmadik Bandika a vészben* szereplői vagy Feldmann doktor viszont szenvedélyes politikusok, a maguk módján – tagadhatatlanul békaperspektívából – elemzik és kommentálják az eseményeket.” Rónay: i. m., 239.

<sup>78</sup> Uo., 185–215.



azonban az állati logika és „észjárás” elképzelésére tett kísérletek, vagy az a narrációs megoldás, hogy a szerző egy élettelen, szándékok nélküli, szó szerint *objektív* tárgyat választ az elbeszélés fokalizációs pontjául, újabb funkciókkal bővült. Bármily hihetetlen és fantasztikus narratív választásról van is szó, ettől még nem csökken feltétlenül retorikai meggyőző ereje. A háborús, koncentrációs- és kényszermunka-táboros „élményirodalom” dömpingjének hitelességre, realizmusra és komolyságra törekvése helyett itt egy igazán elfogulatlan, mert nem emberi nézőpontról, vagyis semelyik érdekelt felet nem pártoló etikai pozícióról van szó, amely ily módon, legalábbis a regény keretein belül, megfellebbezhetetlen erkölcsi tekintéllyé és az igazság végső döntőbírójává válik az olvasó szemében.<sup>79</sup>

Ez a domináns ideológiai pozíció összetett módon jelenik meg a művekben. Mindkét elbeszélést külső, harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor meséli el. Az elbeszélő pozíció több funkcióval rendelkezik. Egyrészt létrehoz egy az elbeszélés mint irodalmi mű egészére rálátást kínáló metareflexív nézőpontot. Narratológiai kifejezéssel (szerzői) metalepszist képez, mely az elbeszélés önkényes megalkotottságára, fiktív voltára emlékezteti az olvasót. Ezt a hatást kelti például az *Egy kézikocsi történetének* többszörös bevezetése, a kézikocsi tulajdonosának, „Nevenints Jánosnak” önnön kitaláltságát leleplező neve, de leginkább mindkét regény irodalomtörténeti szakkifejezésekkel zsúfolt fejezetcímei (pl. „Sima szerelmi botrány. Ha lehet így megszövegezni az esetet”; „Csupa összefoglalás, elnagyolás és megoldás”; „Új főszereplő bemutatkozása”; „Utolsó mérsékelt borzalmas fejezet” a *III. Bandikából*, vagy „Légvédelmi kabaré”; „A csattanós végnek nincs folytatása”; vagy „Fekete vész vígjátéka”, „Költözés komoly csattanóval” stb. az *Egy kézikocsi történetéből*). Az itt megteremtett önironikus rendezői hang és alkotói szerep már eleve eltávolítja az olvasót, hiszen figyelmezteti: az előadottak nem közvetlenül kívánnak szólni a borzalmas és véres történekről, hanem csupán bizonyos irodalmi műfajok által kínált lehetőségeken keresztül. Ez a távolságtartás élesen szemben állt a korabeli „élményirodalom” beleélésre buzdító olvasói szerepkonstrukcióival. Retorikai funkciója a korábban már vázolt stratégiához kapcsolódik: absztrakt, fiktív, de mégis „elfogulatlan” ideológiai pozíciót képez, és nem egy elkötelezett ideológiai álláspont szenvedélyével próbálja meggyőzni vitapartnereit, hanem a távolságtartás objektivitásával, intellektuális pózával.

A külső, heterodiegetikus elbeszélő feladata továbbá a két címszereplő nézőpontjának érvényesítése. Az *Egy kézikocsi* bevezetésében ígért, „ha egy kézikocsi

<sup>79</sup> Rónay László még a gyermeki nézőpontot és naivitást állítja az emberi öldöklésen kívül maradó tárgyak és állatok mellé: „Tersánszky emberei, a háború poklában ábrázolt, mozgott alakjai valóban gyermekek, s nemcsak az öldöklést látják naiv egyszerűséggel, hanem annak indítékait s magát a politikát is” Uo., 238.

mesélni tudna” (amit rögtön a frivol alaptónust és szüzsét megidézõ, „ha egy pam-lag mesélni tudna” hasonlattal vezet fel az elbeszélõ!) ötletét csak nagyon lazán követi a történetmondás, ugyanis a kézikocsi egyáltalán nem beszél (ellentétben az *Egy ceruza történetével*, bár ott sem mindig a ceruza „beszél”), és legtöbbször Bandika, a kanári is rá van utalva a külsõ narrátorra, aki szavait, gondolatait, érzéseit közvetíti. A nézőpontnak a címszereplõkhöz kötöttségét a tágan értett térbeli po-zíció teszi koherenssé, ám itt sem közvetlen fizikai jelenlétezt feltételez az elbeszélés, többnyire elég, ha a tárgy vagy az állat metonimikusan érintkezik az elbeszélésben fokalizált térrel (ebbõl a szempontból a *III. Bandika a vészben* következetesebb, a kézikocsi természetesen nincs jelen zárt helyiségekben, noha az események jelen-tõs része ott zajlik).

Bár nézőpont és a fokalizáció címszereplõkhöz rögzítése csupán részlegesen va-lósul meg, az elbeszélés funkciójában megõrzi az alsó regiszterbõl választott köz-ponti nézőpontot, mely az emberi cselekedetek kisszerűségére kínál kritikai rálá-tást. Ez a Tersánszky más mûveibõl, de a világirodalom történetébõl is jól ismert fogás többszörösen is meghatározza a két regény világát. Egyrészt természetesen morális kritikai nézőpontot kínál az elfajzott emberi nem szörnyû cselekedeteire, melynek tanúi és elszenvedõi a tárgyak és állatok. Másrészt a regények tér-idõ szer-kezetét, kronotopikus felépítését is kijelõli, hiszen „familiáris nézőpontból” kínál rálátást a gyanútlan emberi szereplõk cselekedeteire, akiknek gyakran hétköznapi kis konyhatitkaik is napfényre kerülnek. Persze bármennyire is kísértõ Tersánszky regényeinek szereplõformálását, regényidejét és regénytereit összefüggésbe hozni a 18. század elõtti elbeszélõformák kronotoposz-szerkezetével – pl. a próbatételes vagy a köznapi kalandregény Mihail Bahtyin által leírt tér-idõ szerkezetével<sup>80</sup> –, az õ szövegeiben más funkciója van a „hétköznapi” látásmódnak. A Bandika által kihallgatott beszélgetések többségét tulajdonképpen amúgy is a szereplõként alakot nem öltõ kívülálló narrátori hang tudósítja, amely leginkább akkor próbálja a ma-dár érzékelés- és gondolkodásmódját elképzelni, amikor Bandika más állatokkal érintkezik, vagy egyedül van. A címszereplõ tárgynak, illetve állatnak a narráció-ban játszott szerepe így is fontos, hiszen hollétük különíti el a regény terén belül és kívül történõ események körét, így a több szálon futó cselekményben alkalmat kínál a szálak váltogatására, a kitakarásokra, ezzel pedig az olvasói kíváncsiság fel-keltésére. Így pedig nemcsak a cselekményvezetés válik töredékkéssé (pl. Blau sorsá-ról bevonulása után, vagyis Bandikától való távol kerülése után már csak közvetve

<sup>80</sup> Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A tér és az idõ a regényben in *A szó esztétikája, Válogatott tanulmá-nyok*, Szerkesztette és Fordította Könczöl Csaba, Budapest, Gondolat, 1976, 257–302.

értesülünk, de Lilián megmenekülésének részleteit sem ismerjük meg Bandika távollétében), hanem az emberi alakok megformálása is mentesül a teljes jellemmé formálás kívánalmától.

A két regény „emberi” szereplőiről elmondható, hogy megformáltságuk egyrészt a polgári vígjáték fabuláris kívánalmaihoz idomul (gyáva, képmutató férj; érzeki, elhanyagolt feleség; pénzsóvár, kiégett díva; talpraesett szobalány; jóképű, erős, jámbor férfi; kicsit életunt, kicsit cinikus, mulató katonatiszt stb.), másrészt a korabeli nagyvárosi (sőt fővárosi) magyar társadalom „kismiliójének” jellegzetes figuráit vonultatja fel, akik a cselekedeteik morális megítélése alapján alkotnak valamiféle szereplői rendszert. Mindkét meghatározó szempont realizmus előtti, „nem változó, csak »viselkedő«” hősöket konstituál.<sup>81</sup>

A rendszert meghatározó koordináták többszörösek, néhány jellegzetes csoportot, visszatérő figurát azonban érdemes röviden kiemelni. A regények népességének összetétele is a különböző ideológiai, világnézeti pozíciók értékeléséhez igazodik. A bemutatott rétegek mind magyarok, németek csak epizód szerepet kapnak, az oroszok pedig még náluk is kevesebbet. A hiány beszédes, hiszen a történelmi felelősség kérdése így egyértelműen a magyar társadalom belügye marad, nem hárrítható valami külső, abszolút gonoszra. A másik feltűnő hiány a munkás-proletár rétegé, hiszen egyik regényben sem szerepelnek baloldali („kommunista”) ellenállók, akik nélkül a negyvenes évek végétől néhány évtizeden keresztül nem létezett II. világháború- és vész-korszak-ábrázolás. A hiányt magyarázhatja, hogy Tersánszky regényeiben a náci-nyilas eszmékkel való szembeszegülés nem politikai öntudaton és osztályhelyzeten múlik, hanem az egyén szintjén, civil kurázsiként nyilvánul meg, nem pedig szervezett politikai formában, mint például Karinthy Ferenc *Budapesti tavaszában*.

Mindkét regényben kiemelt szerepet kapnak a nyilasok, különösen az *Egy kék-zikocsi történetében*, a *III. Bandika a vészben* inkább a budapesti zsidó polgárság miliójében mozog. A nyilas szereplők mindkét könyvben egyértelműen az ideológiai támadások középpontjában állnak. Többnyire lecsúszott, kispolgári figurák vagy lumpenproletárok, időnként nem is magyarok – svábok, németek (pl. Jáger ügyvéd, Kajlinger) –, gyakran iszákosok és munkakerülő, akik eltűrik, hogy aszszonyaik dolgozzanak rájuk (Karcsi, Vicspán), börtönviseltek, akik nem csupán törvényen kívüli időszakokban lépik át a morál határait. Felülrendelt szerzői-elbeszélői ideológiai nézőpontból ábrázolt alacsony emberi minőségük, erkölcsatlenségük közvetlenül (saját beszédük illogikussága és durvasága) vagy közvetetten (hétköznapi, keresztény [értsd: nem zsidó] embertársaikkal való érintkezésben) is

<sup>81</sup> Kulcsár Szabó: i. m., 26.

megmutatkozik. Az elbeszélő viszont érzeteti rokonszenvét a magyar középosztály képviselőivel, akik közt akadnak magyar katonatisztek (az őrnagy, Tőkész József [aki nem csupán magyar, de székely!]), akik németellenesek, bár ezt csak óvatosan fejezik ki szavakban és tettekben (szinte az egyetlen heroikus tett, amikor Andorffy felfofoz egy nyilast, aki megüt egy zsidó lányt), színésznők, értelmiségiek, egyszerű emberek. Annak ellenére, hogy Tersánszky regényei már a negyvenes évek végén, a Horthy-féle magyar világ letűnése, sőt az *Egy kézikocsi története* a kommunista hatalomátvétel után jelentek meg, az ideológiai pozíciók értékeléséhez meggyőzni vágyott „esküdtszék” még ekkor is a két háború közötti középosztályok értékeit képviseli. A nyilasokkal szembeszálló szereplők is mind innen kerülnek ki: Andorffy, a zenetanár és tartalékos katonatiszt az *Egy kézikocsi történetében*, illetve Tőkész József hadnagy a *III. Bandikában*. Az (egykori) úri-keresztény középosztályt képviselő szereplők, úgy tűnik, bensőségebb módon jelenítették meg Tersánszky számára a nyilas-náci ideológiával szembeni ellenállást, mint a „bolsevista” gyanúval illetett munkás-proletár réteg, illetve maguk az üldözött zsidók. Mintha Tersánszky logikája szerint a társadalmi progresszió híveit hazaárulónak bélyegző propaganda olyan erős előítéleteket keltett volna a társadalom politikailag kevésbé tudatos többségében, hogy legitim ellenállás csak a propaganda által nem érintett társadalmi osztályok képviselőitől tűnt valóban elgondolkodtató példának. Ez egyúttal újabb magyarázat a munkás vagy zsidó ellenállók szerepeltetésének mellőzésére a regényben.

A két regényben szerepel még egy politikailag szinte teljesen öntudatlan, ám többé-kevésbé erkölcsös és becsületes réteg, akik passzívan szemlélik és tűrik az eseményeket, az igazi, túlélésre játszó, politikai, közösségi kérdésekre nem fogékony alakok (Nevenints János, a kézikocsi tulajdonosa; Ági, a szobalány, Nevenints kedvese; Mari néni, Drégelyék szakácsnője), akik civil kurázsija hamar megcsappan az agresszív ideológiai hangoskodásban. A regényeknek ez a népeisége, de gyakran a pozitív „keresztény” hősök is, kettős morál szerint viselkednek: szavaikban és cselekedeteikben egyrészt a hétköznapi emberség és erkölcs nyilvánul meg, másrészt viszont – félelemből, gyávaságból, tudatlanságból, kishitűségből vagy éppen taktikából – ritkán szállnak nyíltan szembe a gyászos következményekkel járó politikai eszmékkel és azok képviselőivel.

A *III. Bandika* jóval nagyobb teret szentel az áldozatok, a zsidó polgári miliő bemutatásának. Mindenképpen figyelemre méltó, hogy a zsidóságot nem faji, né- tán vallási, és még csak nem is világnézeti entitásként kezeli az elbeszélő, hanem sokkal inkább valamiféle életformaként írja le és kulturális identitásként határozza meg. Persze ez a megközelítés is sztereotipikus, de inkább egyfajta kulturális és társadalmi evolucionizmus – a környezeti hatások, előnyös társadalmi tulajdonságok

kiválasztódásához járultak hozzá – kollektív identitásképző magyarázatára támaszkodik, mintsem a faji lényeg korszakban elterjedt nemzetkarakterológiai értelmezésére. A mű retorikai alaphelyzete egyfajta sajátos apológiát képez, ugyanis Lilián, a szép fiatalasszony alakjában az önkritikus zsidó polgárt viszi színre, aki szerint a zsidóság mint társadalmi csoport kollektív „hibái” szintén a társadalmi evolúció során rögzült reflexekkel magyarázhatók. Ennek karikatúraszerű megtestesítője a műben Blau Béla, aki nem csupán, sőt főként nem a „keresztények” szemében válik ellenszenvessé, hanem elsősorban a szintén zsidó Liliánéban. A regény egyik központi helyén előadott didaktikus dialógusában, tulajdonképpen a szerzői-rezonőri ideológiai nézőpont megnyilvánulásaként fejt ki nézeteit Tökéss főhadnagy a fajok keveredéséről, mint az asszimiláció leghatékonyabb módjáról, hogy aztán csakhamar a cselekvésben (ti. udvarolni kezd Liliánnak) is megkezdje ennek megvalósítását. A regény többi zsidó szereplője, Lilián szülei, apja, és főként pedig férje, Blau Béla azonban sokkal inkább a sztereotipikus zsidóság-képnek a megjelenítői.

A jeleneteket szerkesztő, kompozicionális értelemben vett szerző – a már korábban említett megoldások mellett – úgy nivellálja a szereplők ideológiai nézőpontjait, hogy rokonszenvet vagy ellenszenvet ébreszt az olvasóban a szereplők iránt cselekedeteik bemutatásával, illetve beszélgetésükkel. A közvetett meggyőzésnek ebből a módjából sokat lehetne idézni. Ilyen például az *Egy kézikocsi történetében*, amikor a légvédelmi gyakorlat végén (*Légókabarából kézikocsi-kabaré*) Jáger ügyvéd törpe unokabátyja antiszemita megjegyzésekkel próbálja provokálni a hatalmas termetű, de jámbor zsidó divatárust, aki a méretbeli különbségükből adódó helyzetkomikummal védi ki a megjegyzés élet; vagy amikor Muki, a „félbolond” nyíltan semmibe veszi az egyik kisnyilas újkeletű hatalmát, aki egy fiatal zsidó lányon tölti ki dühét, amit viszont a lány zongoratanára, a már említett Andorffy hatalmas pofonnal torol meg (*Költözés komoly csattanóval*). Mindkét jelenet komikus hatást kelt, a nagyhangú hőzöngő nyilvános megszégyenülésével végződik, ezzel is sugallva a lejáratott eszmének és képviselőinek silányságát.

Ugyancsak gyakran alkalmazott módszer, amikor a heterodiegetikus, névtelen, a történetet rendező, szerkesztő elbeszélő közvetlen értékelő, legtöbbször ironikus (ideológiai) megnyilatkozásokkal foglal állást: „Szóval ekkor történt meg, hogy a másnapi képes újságban Hitler Adolfot, Európa urát, sőt akkor még elegek szerint, gyöngelméjűségüknek dicséretére, a világ urának jelöltjét, kiszorította egy nyomorúságos kézijármű, a lapban kijelölt helyéről”;<sup>82</sup> vagy „[o]lyan hírlap- és plakáttömög zúdult a szerencsétlen országra és olyan rádiószózat-zagyvalék, amit bolondokháza mozgalmának nevezni, durva sértés a derék elmebajosokkal szemben.”<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Tersánszky: *Egy kézikocsi története*, 237.

<sup>83</sup> Tersánszky: III. Bandika a vészben, 133.

De nem ritka, hogy egy-egy szereplő rezonórként fejt ki a szerzőhöz köthető morális, világnézeti, politikai álláspontot. Andorffy, a korábban összefoglalt jelenet után például ekként replikázik a fenyegetőző nyilas házmesternének:

„Ide figyeljen, nagysád! – mondotta Andorffy. – Egy országnak törvényei vannak, és a hivatalos kormányzat felelős a betartásukért. Én csak a törvényt tartottam meg betű szerint. Magyar törvény eddig tudtommal nyilas körzetvezetőt vagy párttagot nem ruházott fel olyan hatalommal, hogy áthághassa magát a törvényt, és útonállóvá, rablóvá aljasodjék. Én mint ember és mint katona is, egy útonállót, nem egy nyilast lakoltattam meg, amikor tetten értem egy hölgy bántalmazásán és egynéhány adófizető, munkájából élő magyar polgár fölött való, jogtalan önkényeskedésén. Ha a kocsmából egyik is kidugja a pofáját, és az utamat keresztezi, akkor lelövöm, mint a kutyát. Sújja meg ezt nekik!”<sup>84</sup>

A domináns szerzői-ideológiai nézet didaktikus dialógusokban is kibomolhat, mint például amikor Drégelyék szakácsnője, Mari néni védi munkaadóit az összeesküvés-elméletekbe bonyolódó fia antiszemita vádjaitól (aki mellesleg nem ismeri személyesen Drégelyéket), vagy ilyen Bandika és a veréb tanmesébe illő párbeszéde a náciizmus lényegéről, amely beleillik Tersánszky állatregényeinek sorába, ahol „a könnyed, mesélő hangot szentenciózus, axiomatikus tömörségű bölcselkedő részek váltják.”<sup>85</sup> Ezek a didaktikus részek olykor valóban szentenciózusak, s kétségtelenül van igazság Rónay László állításában, miszerint „Tersánszky primér politizálása vagy erkölcsnemesítő kiszólásai rendszerint túlságosan tételszerűek.”<sup>86</sup>

Végül pedig Tersánszky kommentárok nélkül is beszéltetheti hőseit, akik így idiolektusuk általános stilisztikai, logikai színvonalával „árazzák be” magukat és az általuk képviselt eszméket:

„– Vannak ezeknek olyan fegyvereik, amiket...  
– Nem vesznek elő, most sem, amikor a harctéren az oroszok is, az angolok is verik őket!...  
– Kis buta állat, te! Hát ezt készakarva teszik a németek. Mindenütt elfutottak, elbújtak előlük az angolok, a bolsik, hát most előreengedik őket, hadd gyűljenek össze, és akkor egyszerre reccs, a nyakukba!... Kvakk! Végük!...

<sup>84</sup> Tersánszky: Egy kézikocsi története, 326.

<sup>85</sup> Olasz: i. m., 153.

<sup>86</sup> Rónay: i. m., 239.

És itt Szálasi lesz az úr!... De ez még előbb lesz. Hitlernek már beköpték, hogy itt csak az segít!... – szavalta Vicipán tűzzel.”<sup>87</sup>

Összességében elmondható, hogy Tersánszky két, a vészkorszakról szóló regényében a nagyszabású és traumatikus történelmi esemény bemutatására választott „külső” nézőpont ideológiai értelemben vett (Uspenszkij) szerzői-elbeszélői nézőpontot takar. Ez a nézőpont elsősorban a (korabeli) olvasó indirekt meggyőzését szolgálja, a közelmúlt történelmi eseményeinek még nyitott értelmezési terében egy ideológiai még nem megsemmisített álláspont (nácizmus, antiszemitizmus, fasizmus) elleni nyelvi-irodalmi támadás. A nem-emberi nézőpont egyik esetben sem válik allegorikus ellenponttá, inkább a történet egészének familiarizációját szolgálja, a belőle kibontakozó nevetségesség és humor ellenpontozza a regény didaktikus társadalmi-politikai dialógusait, illetve a szereplők előre leosztott irodalmi zsánerekből vett alakjainak és tipizált társadalmi karaktereinek direkt ideológiai formáltságát, a szereplői beszédek és cselekvések megmutatásával kibontakozó argumentációt. Ez a familiáris nézőpont egyébként minden szereplőre kiterjed, senki nem mentesül az önellentmondástól és a nevetségességtől. A didaktikusságot és az ideológiai direktséget ellenpontozó másik kompozíciós elem Tersánszky jellegzetes nyelvezete: a történetben nem szereplő narrátor nyelvi, frazeológiai fölénytel, iróniával tesz nevetségessé bizonyos világnézeteket, de a nyelvi lelemény és humor nem csupán az elbeszélte események és a komplex beszédcselekvésként értett történetmondás szintjén értelmezhető, hanem nyelvi világteremtő erejük van, s a regényeit – társadalmi, közéleti mondandójuk ellenére – többdimenziós irodalmi alkotássá teszik.

<sup>87</sup> Tersánszky: Egy kézikocsi története, 259.

A KOMPOZÍCIÓBA SZÓTT DIDAXIS:  
A SZEREPLŐK NARRATÍV-STRUKTURÁLIS FUNKCIÓJA  
AZ IDEOLÓGIAI NÉZŐPONT KIALAKÍTÁSÁBAN –  
KARINTHY FERENC: *BUDAPESTI TAVASZ* (1953)

Karinty Ferenc egy korszak számára emblematikusnak számító ostromregényét mindössze négy év és mégis egy világ választja el Tersánszky Józsi Jenő ugyancsak Budapest ostromát színül választó regényétől, az *Egy kézikocsi történetétől*. Karinty regénye a Rákosi-korszak legsötétebb idejében, komoly cenzurális nyomás és erős kultúrpolitikai ellenőrzés közepette született, amikor az irodalmi életet egészében a kommunista párt közvetlen ideológiai és politikai irányítása határozta meg. A szocialista realizmus és a termelési regények a munkásosztály tömegeinek hirtelenjében megkreált politikai öntudatát, kulturális identitását és morális tartását volt hivatottak illusztrálni, emellett pedig leszámolni a múlt polgári örökségével, a két háború közötti Magyarországot vezető társadalmi osztályokkal – politikai, morális és kulturális értelemben is. Karinty Ferenc kivette a részét e kulturális hadműveletből; a legenda szerint (Örkénnyel versengve) 1950-ben ő jelentette meg *Körművesek* címmel az első magyar nyelvű szocialista realista regényt, mely napi politikai érdekeket is szolgált a kommunista párton belüli leszámolások, koncepciók perек apológiájaként.

Az 1953-as *Budapesti tavasz* ennél összetettebb vállalkozás, annak ellenére, hogy összhangban van a korabeli kultúrpolitikával, és megfelel a fentebb összegzett célkitűzéseknek. 1945, a Horthy-féle Magyarország bukása a kommunista rezsim számára korszakok határa, a kezdet, az eredet szimbolikus dátuma. A kezdet mítoszának, legalábbis mítoszai egyikének megalkotása különféle módokon lehetséges, hiszen a hangsúly kerülhet a bűnösnek és működésképtelennek tartott társadalmi alakulat bukására, vagy épp ellenkezőleg, valami radikálisan újnak a születésére is. Lehet a (saját) múltból eredeztetni az újat, lehet valami kívülről érkező ismeretlenként felfogni azt, és persze lehet a kettő különböző arányú keverékének tekinteni. A *Budapesti tavasz* is valamiféle hibrid megoldást keres, hisz főhőse, Pintér Zoltán, a „polgári származású” bölcsész értelmiségi politikai eszmélődésének történetét meséli el a háború utolsó hónapjainak történelmi eseményei közepette,<sup>88</sup> háttér-

<sup>88</sup> Ebből a szempontból a regényt akár önéletrajznak is tarthatnánk, hiszen a főhős társadalmi helyzete, különösképpen pedig foglalkozása (nyelvészeti tanulmányai) a szerzőét idézik. Ezek az



ben egy időben sokkal szélesebb spektrumban létező (létezett) magyar társadalom panoptikumával, osztályaival, beidegzett gondolkodásmódjaival, politikai és ideológiai meggyőződéseivel, előítéleteivel, begyakorolt társadalmi praxisaival. A regény hangsúlyozza ugyan, hogy 1945 a főhős és az ország életében is sorsforduló, voltaképpen mégis adós marad az új korszak, az új világ, az új társadalmi élet „ki-fejtett”, pozitív bemutatásával. A regény ennyiben mégis, talán nem is véletlenül, szembemegy a korszak „vonalas” közelmúlt és sematikus történelemábrázolásaival, amit egyébként időbeli keretezése – a regényidő kezdőpontja 1944. december 24., befejezése pedig 1945. április 4., azaz két eltérő társadalmi berendezkedés időszámitásának origói – is meghatároz, hisz a mű csak mintegy epilógusszerűen vázolja az új világ, az új korszak, az új társadalom építésének történetét, s jelzi ennek az eltérő történelmi feladatnak a nehézségeit a szereplők egyébként korántsem egyértelműen kijelölt sorsában.

A regény befejezése más szempontból is problematikusnak tűnt Karinthy és a korabeli kultúrpolitika számára, hiszen a „felszabadulás” utáni társadalomátalakító küzdelmek elbeszélése nem mutatott egyöntetűen optimista képet. Így a *Budapesti tavasz* az 1965-ös, negyedik kiadása jelentős változásokon esett át, s az eredeti szöveg több mint harmadával megrövidült. A szöveg a negyedik kiadástól fogva jóval korábban zárul, az utolsó jelenet a szovjet katonák és a felszabadított lakosság barátkozása, a Rákóczi-induló eljátszása. A regény rövidített változatából hiányzik a teljes harmadik rész és a második rész egy része is, köztük olyan kulcsjelenetek, mint az utcai harcok tükörjelenete, a német és a szovjet katonák eltérő viselkedése a harcok során, az angolszász katonák kimentésére szőtt akció, a társadalmi változások ellen szervezkedő „arisztokrata reakció” megleckéztetése, illetve a vidékre visszatérő mozgalom bányász szereplő küszködése és ideiglenes „hitvesztése” a szocialista térítésnek ellenszegülő, politikai öntudatot nélkülöző proletár közegben. Mindezek az átalakítások azt jelzik, hogy a hatvanas évekre bezárult az a társadalmi, ideológiai vitatér, melyben a közelmúlt értelmezésére versengő történelmi, társadalmi magyarázatokkal léptek fel e tér értelmiségi szereplői. Éppen ezért a *Budapesti tavasz* első, teljes szövegváltozatát elemzem, hiszen ebben jóval nagyobb szerepet játszik a magyar társadalom háború előtti társadalmi osztályainak és a hozzájuk kapcsolt észjárásoknak és viselkedésformáknak az összeütközése.

őnéletrajzi utalások azonban a történet felszínén maradnak, csupán a hős „valószerűségének” megalkotásában kapnak szerepet. Az egyéni életút „esetleges” történései helyett (semmilyen utalás sincs például Karinthy anyjának, Böhm Arankának a tragikus halálára, aki Auschwitzban vesztette életét) egy általános, példaszzerű „megtérés”-történetet mond el, mely éppen példaszzerűségével buzdítja olvasóját, hogy humanista polgárból a kommunista párt társadalomátalakító programjához csatlakozó, de azt legalábbis megértő értelmiségivé váljon.

A *Budapesti tavasz* irányregény, antifasiszta ellenálló regény, az elkötelezett irodalom kanonikus példája, ám mégis kiemelkedik a korszakban népszerű és a hatalom által kedvelt irodalmi műfajokban írott művek színvonalának átlagából. Többek között azzal, hogy némileg eltért a vészkorszak ábrázolásának és értelmezésének ötvenes évekre kialakult hivatalos, „antifasiszta” narratívájától, amely tabusította a holokausztot. Karinthy ugyanis regényében nem hallgat a zsidók Budapest ostroma alatt megtapasztalt szenvedéseiről, művében feltűnnek a vészkorszaknak a későbbi, szabadabb idők ábrázolásaiban ikonikussá vált jelenetei, a csillagos házakból a gettóba vonuló menetek, a kivégzések a Duna-parton, továbbá a regény bizonyos – különösen a polgári miliőhöz tartozó – szereplőinek cselekvéseit és gondolkodását is sokszor meghatározza zsidókról vallott véleményük, hozzájuk fűződő viszonyuk.

De más szempontból is változtat a programszerű tételket megfogalmazó, propagandacélokat maga elé kitűző szocialista realista irányregényen. A keményvonalas, dogmatikus kinyilatkoztatás mellőzése már a főszereplő társadalmi helyéből is következik. Pintér Zoltán ugyanis polgári, értelmiségi családból származik, s a regény az ő társadalmi és politikai aktivizálódását beszéli el, azt a folyamatot, ahogyan felismeri, egyéni boldogulásának feltétele a közösség javáért érzett felelősség. Az ötvenes évek legelején az egykori polgári értelmiség aligha volt az a célközönség, aki előtt érdemes lett volna a fennálló rendszer intellektuális (történetfilozófiai, szociológiai és morálfilozófiai) legitimálásába fogni. A választás persze Karinthy Ferenc saját életútját is tükrözi, s a szereplők sorsában megmutatkozó bizonytalanságok talán valamiféle kijózanodást is jelezhetnek a Rákosi-éra sötét valóságából. Mindenesetre Pintér Zoltán történelmi tablókép előtt lezajló fejlődéstörténete nyitott kérdésnek mutatja a létezés személyes dimenzióiban is elkötelező politikai választást, melynek akár komoly buktatói is lehetnek, és ezeket a nehézségeket az elbeszélő érezhetően komolyan is veszi. A politikai öntudat alakulása ugyanis korántsem töretlen folyamatként szerepel a műben. Pintér a történeten belül nem is lép be a kommunista pártba, barátja, a személyes sérelmeket ápoló, türelmetlen és kevéssé cizellált intellektusú Gázsó – legalábbis az első kiadás befejezésében, mely későbbi megjelenésekben már nem szerepelt – pedig nehezen tudja közössége számára közvetíteni társadalmi és történelmi igazságról vallott nézeteit.

Összességében azonban a *Budapesti tavasz* az akkori politikai rendszer elvárásainak tetsző módon ábrázolta a II. világháború magyarországi végkifejletét és a főváros ostromát, valamint a korszak kívánalmainak megfelelően nagyobb történelmi távlatba és szélesebb jelentés-összefüggésbe ágyazta a világháborús bukást és az ostromot. Már a mű címe is túlmutat az 1944–1945 telén lejátszódott történelmi eseményen. A „tavasz”, a természet újjászületésének toposza, eszmei-ideológiai szempontból meghaladja az értetlenség és értelmetlenség eseménnyel egyidejű naplókából

kiolvasható tapasztalatát, és annak metaforikus megfelelőjét, a „telet”. Az értelmes jövőkép, a múlt jelen felől, a jövő számára való értelmezése elterjedt beszédhelyzete a háborús visszaemlékezéseknek. Karinthy Ferenc regényének nagy ideológiai üzenete voltaképpen az, hogy a veszteségből is lehet erőt meríteni: ahogy Zoltán felépül Jutka elvesztése, majd az első bevetés lázas izgalma okozta betegségéből, úgy épül fel az ország is a gonosz ideológiák és igazságtalan társadalmi berendezkedés okozta bajokból. A regény egyik kiemelt, a történetvezetés és a cselekmény szempontjából is központi helyzetű jelenetében a főszereplő a már felszabadult Pestről nézi a romos várost és megidézi Kőműves Kelemen mondáját az áldozathozatal, építés és hazaszeretet összefüggése kapcsán.<sup>89</sup> E nagy eszme kibontakozását látjuk a regényben. Az ellentétek és a buktatók nem is annyira rivális eszmék komoly megfontolása miatt vannak jelen a műben. Szerepük ebben az esetben is inkább retorikai, pedagógia funkciójukban áll: meg kell győzni az olvasót egy hiteles, belső ellenállással járó fejlődési folyamatról.

A meggyőzés leginkább a szereplők strukturális szintjén bontakozik ki. A politikai eszmék egyéni sorsokban, időben kibontva mutatkoznak meg. A szereplők megformálását két szempont határozza meg. Egyrészt Karinthy széles, reprezentatív panorámaképet igyekszik nyújtani 1944–1945 Magyarországnak történelmileg cselekvő társadalmi rétegeiről. Ebben a hangsúlyosan budapesti világban a középosztályra kerül a legtöbb figyelem. Több, különböző karakterben mutatja be az ún. úri-keresztény, konzervatív középosztályt és arisztokráciát, a keresztény liberális-polgári középosztályt és a fővárosi zsidóságot, a munkásosztályt, a kispolgárokat, a városi lumpenproletárokat. „A regényben általában az első pillanattól kezdve olyan helyzetben és olyan cselekvések közben találkozunk a szereplőkkel, amelyek rögtön világhossá teszik nem csak a »földrajzi« helyzetet, de a szereplők társadalmi helyzetét is” – figyeli meg korabeli kritikájában Erdei Sándor.<sup>90</sup>

A szereplők státuszát és funkcióját befolyásoló másik tényező a regényidő, a cselekmény és a jellemrajz összefüggése. E tekintetben a szereplők megformálása két csoportra oszlik. Az egyik csoportba tartoznak azok a szereplők (ők a nagy többség), akiknél a személyiség alapszerkezete változatlan, s a jelenetek sora csupán világhossá teszi ezt az alapkaraktert, a szereplők „ideje” valójában „diszkurzív”, a karakter nyelvi, narratív kibontásához szükséges idő. Mihail Bahtyin a biográfia antik mintáit vizsgálva írja le az életrajz római-hellenisztikus felfogásának két változatát, mindkettőt visszavezetve az entelecheia arisztotelészi tanára.<sup>91</sup> Az entelecheia tana

<sup>89</sup> Karinthy Ferenc: *Budapesti tavasz*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953, 215.

<sup>90</sup> Erdei Sándor: Karinthy Ferenc. *Budapesti tavasz*, *Társadalmi Szemle* 9, 1954/2, 156–160, 157.

<sup>91</sup> Bakhtin, M. M.: *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics* in edited Holquist, M.: *The Dialogic Imagination, Four Essays*, Translated Emerson, C. – Holquist M., Austin, University of Texas Press, *Press Slavic Series*, 2010, 84–258: 141–142.

szerint a fejlődés végső célja annak első oka is: a kifejlett, érett jellem egyben a fejlődés oka is. Az entelecheia tana alapján elgondolva tehát a szereplővel a történetben megésső küzdelmek és feladatok csupán megerősítik már eredetileg is meglévő tulajdonságait, ám nem hoznak létre újakat. A történelmi valóság e kibontakozás színpada, a szereplőkkel megtörténő eseményeket felcserélhető epizódokként a kifejtés retorikai rendje kapcsolja össze.

A szereplői életidő (életrajzi vagy önéletrajzi) megképzésének Bahtyin egy másik mintáját is leírja, melyet Platón nevéhez köt. A személyiség és az életút megtérésén, konverzióan alapuló, radikális változást is tartalmazó kronotoposza az „igaz tudás keresésének” szókratészi modelljére épül. A modell egymással föl nem cserélhető állomásai a kevély tudatlanság, az önkritikus szkepticizmus, az önismeret lépcsőfokain vezetnek az igaz tudásig.<sup>92</sup> A *Budapesti tavaszban* egyetlen szereplő van csupán, akinek megformálása ezt a platóni sémát követi, ez természetesen a főhős, Pintér Zoltán. Igaz barátjának és katonaszökevény társának, Gázsónak az alakja is összetettebb, s valamelyest különbözik is a regény többi szereplőjének megformáltságától, akiket egészében meghatároz társadalmi helyzetük és a hozzájuk kapcsolódó ideológia. Gázsó sorsa mégsem feleltethető meg a platóni megtérési életút sémájának, hiszen a regény (pontosabban az első kiadás) végén nem tudja hatékony cselekvéssé változtatni a társadalmi egyenlőtlenségekből és a történelmi igazságtalanságokból táplálkozó proletár öntudatát. Ellenben Zoltán életútja klasszikus fejlődéstörténet, melyben a személyes egzisztenciális idő szorosan összekapcsolódik a történelmi idővel, és ahol az egyéni élettörténet alakulása párhuzamos az ország történetével.

A szereplők strukturális viszonyrendszerét ellentétes vagy párhuzamos sorsok (vagy csoportok) összehasonlítható kettősségei szervezik. A regény leginkább polarizált szembeállítása nem is az egyének, hanem a nemzeti közösségek szintjén jelentkezik. A skála egyik végén a németek, míg a másikon az oroszok találhatók. Az éles szembeállítás része, hogy a német katonák közül senki nem kap nevet. Ugyanakkor a „felszabadító” szovjet hadsereg tagjairól kialakított kép, a korszak kívánalmainak megfelelően, heroizált és idealizált. A szovjet hadsereget megjelenítő két alak egyike érdekes módon tompítva, lágyítva, de mégiscsak megidézi a Horthy-korszak orientalista képzetét a vad, keleti, civilizálatlan bolsevikokról. Turumbek kirgiz, s bár a történetben jószívű, igazságos, bátor, barátságos, a gyengéket és ártatlanokat a saját élete árán is oltalmazó szereplőként jelenik meg, Karinthy megszépítve ugyan, de mégiscsak megidézi a korabeli magyar társadalom szovjetekkel kapcsolatos sztereotípiáit és a megszálló sereggel találkozó magyar lakosság naplójából kirajzolódó első élményeit: egy jelenetben részegen apró lopást követ el, majd duhajkodik. A rövid jelenet célja mégsem az, hogy szélesebb körben legiti-

<sup>92</sup> Uo., 130.

málja a *Budapesti tavasz* realista intencióit, azt a törekvést, hogy a mű az ostrom reprezentatív jellegű nagyregénye legyen, s ezért még akár egy szalonképes utalást is megkockáztasson az elhallgatott és megszürt történelmi valóságra. A regény tendenciózusan szűrt, semmilyen módon nem jelennek meg benne a korban még élénken élő kollektív emlékek a nőket erőszakoló, „zabraló”, a magyar lakosságot hosszabb-rövidebb ideig tartó kényszermunkára hurcoló hódítókról. A keleti, vad, ösztönös Turumbek ugyanis egy tandrámát idéző jelenetben szinte azonnal magába száll, belátja hibáját, sőt maga kér szigorú büntetést cselekedetei miatt, miután parancsnoka, a regény alakjainak abszolút erkölcsi viszonyítási pontjaként színre léptetett Karaganov főhadnagy néhány halk szóval helyre teszi. Karaganov természetesen orosz. Figurája az orosz imperializmus legitimációja, hiszen azt sugallja, hogy miként a főhadnagy kiválósága és erkölcsi fedhetetlensége folytán vezetésre teremt a több nációból álló Vörös Hadseregben, úgy Oroszország is hasonló okok miatt játszik vezető szerepet a Szovjetunióban. Alakja szinte már eltúlzott módon civilizált és rokonszenves: művelt, finom, udvarias, határozott vezető, igazságos, ugyanakkor keménykezű is tud lenni és mégis tiszteli a legyőzötteket. A szovjetek németekkel szembeni erkölcsi fölényét Karinthy egy megismételt jelenettel demonstrálja erősen didaktikus módon. Egy szovjet rohamcsapat Turumbekkel az élen elfoglal egy épületet, majd amikor fordul a hadiszerencse és ellentámadnak a németek, akkor inkább hősi halált halnak, csakhogy megkímélik az épületben rekedt civil lakosság életét (akik az erősebb érzelmi hatás, együttérzés kiváltása miatt zömmel gyerekek és nők). Ezzel szemben a hadi helyzet újabb fordulata után a házban védekező németek élő pajzsként használják ugyanazt a pincében rekedt lakosságot.<sup>93</sup> A német katonák viselkedésében semmilyen heroizmus nincs, többnyire csak a saját menekülésükre gondolnak, a várost és annak lakosait egyaránt a visszavonulást segítő tereptárgyaknak tartják. A nemzetek erkölcsi értéken alapuló szembeállításának részei még az amerikaiak. Az ő szerepük a regényben szintén az orosz erkölcsi fölény kontrasztív megerősítése, hiszen a fogságba került repülő tiszt, Robinson őrnagy akár egyedül, csapatát cserbenhagyva is megszökne.

A kollektív, egész nemzeteket képviselő társadalmi ágensek szintjén elgondolt szereplők strukturális szembeállításának azonban határai vannak, hiszen a szereplők zöme magyar, így ideológiai, világnézeti értékrendezésük nem alapulhat kollektíven meghatározott nemzeti vonásokon. Ezt a nézetet annyira következetesen képviseli a regény, hogy bár az ötvenes évek közbeszédének zsidósággal és a holokauszttal kapcsolatos tabui ellenére meglepően nyíltan szól a vészidőszak budapesti zsidóüldözéseiről, határozottan kerüli a regény zsidó hőseinek bármilyen sajátos

<sup>93</sup> Karinthy: i. m., 260–265.

– kulturális, nyelvi, vallási, habitusbeli – meghatározását, ellentétben például Tersánszky korábban vizsgált műveivel. A regény mindkét zsidó alakja – Jutka, illetve nagynénje, Turnovszkyné is – az üldözés és a kirekesztés alanyaiként mutatkoznak meg zsidóként. Identitásukban, viselkedésükben legalábbis Karinthy semmilyen más módon nem különbözteti meg őket a magyar középosztály más, a regényben felvonultatott alakjaitól. A kívülről tulajdonított, önkényes identitásformálás parabolája az a jelenet, amikor a Jutka szüleit a pesti gettóban felkereső Zoltán, „aki zsidók közt elfogódottságot érzett, maga is szegyenkezve próbálta Erdősné ábrázátán megkeresni a fajtájára való vonásokat”.<sup>94</sup> Csakhogy, mint később kiderül, Jutka édesanyja „keresztény”, aki vállalja családtagjai sorsát, így az előítéletek és sztereotípiák gépies, az azonosítani kívánt alanyok saját önképét teljességgel figyelmen kívül hagyó téves azonosítássá válnak. Zoltán persze nem képviseli ezt a magatartást, a jelenet a reflektálatlan társadalmi sztereotípiák hatalmát és az előítéletes gondolkodásmód önkéntelenségét mutatja. Az előítéletek logikátlan és kritikátlan vakhitként élnek az antiszemita diskurzusban, melyet jól mutat a külföldi védlevelekkel bujkáló zsidókat felszínes magyarságtudattal vádoló rendőr hamis, okot és okozatot felcserélő okoskodása: „– Menjen vissza a sorba! A szentségit az ilyen szemtelen zsidóknak! és még maguk akartak magyarok lenni?! Az egyik svéd, a másik spanyol, a harmadik portugál, a negyedik svájci... hát akkor mit keresnek Magyarországon, a fene egye meg?”<sup>95</sup>

A szereplők ellentétpárokba, illetve párhuzamos sorsokba rendezésének célja, hogy bemutassa, milyen válaszokat adtak a felbomlóban lévő Horthy-féle Magyarország társadalmi rétegei az ostrom során átélt kritikus emberi pillanatokban, határhelyzetekben. A társadalmi cselekvő csoportok regényes megmérettetésének mértéke Karinthy művében a morális fedezet és társadalmi hitel. A háborús helytállás vagy elbukás pedig nem csupán a felelősség megállapítására terjed ki, hanem – hasonlóan a háborút követő évek élmény- és memoárirodalmához – az újjáformálódó társadalomban játszott majdani szerepekre is következtetni enged.

Amint azt a korabeli kritika és az irodalomtörténeti szintézis megállapítja – egyaránt elmarasztaló hangsúllyal –, a *Budapesti tavasz*ban nagyobb szerepet kap a polgári rétegek bemutatása. A regény a két világháború közötti Magyarország középosztályát többnyire ironikusan mutatja be. A liberális keresztény polgárság képviselői jórészt a főszereplő rokonságából kerülnek ki, az elbeszélő pedig általában közvetetten, cselekvéseiken és beszédükön keresztül, külső nézőpontból ábrázolja őket. A polgári világ alakjainak megrajzolásában láthatóan fontos a férfi-nő

<sup>94</sup> Uo., 81.

<sup>95</sup> Uo., 85.

kapcsolat bemutatása. A főhős szüleinek rossz a házassága, a kiábrándult, intellektuális ambícióiban megtört apa, Pintér Elemér szeretőt tart, a Horthy-rendszer által derékba tört pályája miatt nemcsak maga, hanem az ország és fia jövőjét is borúlátóan ítéli meg. Kritikus pillanatokban gyávának mutatkozik, fiát fél bújtatni. Feleségének jóval kisebb szerep jut a történetben (végig a férje után, Pintérnéként nevezi meg az elbeszélő), a család összetartásának képmutató látszatát igyekszik fenntartani, miközben a fiai sorsa miatti aggodalom jóval őszintébb, mint férjéé. A család magánéletét fenntartó elvtelen kompromisszumok egyben társadalomról és társadalmi viselkedésről vallott nézeteiket is tükrözik.

Fontosabb szerepet játszanak az események alakulásában Turnovszkyék, akikkel Zoltánék közösen bujkálnak egy pesti bérház lakásában. Turnovszkyék létezése a történelem ignorálásán és a társadalom középosztályra szűkítésén nyugszik. Negédes, zárt, nagypolgári allűröket sem nélkülöző viselkedésükkel alig vesznek tudomást a körülöttük zajló történelmi események és változások súlyáról. A háborús viszonyokat inkább csak bosszantó, ám ideiglenes kellemetlenségnek hiszik, ami után életük a régi kerékvágásba zökken vissza, életformájuk kereteit is folytathatónak ítélik, amihez még az ostrom legsúlyosabb pillanataiban is ragaszkodnak. A magyar társadalom számukra egybeesik a középosztállyal, Zoltán bányász katonatársával, Gázsóval láthatóan nem tudnak mit kezdeni.

A két háború közötti magyar társadalom másik meghatározó, a regényben megjelenített rétege az úri-keresztény középosztály. E réteg képviselőinek zömét az elbeszélő leplezetlen ellenszenvvel kezeli, egyiküket-másikukat a németekhez hasonlóan polarizált figuraként ábrázolja. A didaktikus szembeállítás szervezi például a már nevével is ironikusan jellemzett arisztokrata katonatiszt, Harkányi Előd William kétszeres kihallgatási jelenetét, aki előbb vallatóként próbálja kifaggatni az elfogott Gázst – hiába, mert az makacsul megőrzi társai titkát és saját emberi tartását, majd amikor fordul a kocka, és őt hallgatják ki az oroszok, hamar elpárolog a bátorsága. Hasonlóan gyenge jellemű figuraként mutatkozik be Turnovszkyék egykori szomszédja, Torday-Landgraf, aki a németek hadi sikerei idején elzárkózott attól, hogy segítsen Turnovszky zsidó származású feleségének, majd a helyzet változásával önként ajánlkozik erre, de mivel szolgálatait udvariasan elhárítják, már a háború utáni helyzetre készülve a következő gondolat fogalmazódik meg benne:

„Akármilyen szívélyesek voltak is Turnovszkyék, visszautasításuk azt jelentette, hogy a németek veresége mégis bizonyos, s közelebb áll, mint várta. De ha így van, akkor kedvességük csak múló tünet lehet, s az ő elkésett gesztusa nem állhatja gátját, hogy az új rend tülekedésében föl ne szakadjanak rég gyűjtött sérelmeik és bosszújuk. Sőt, mai látogatásával még fölhívja

magára a figyelmet: annál inkább el akarják majd veszejteni. Mire Budára ért, elhatározta: megbeszéli feleségével, nem kellene-e följelenteni őket.”<sup>96</sup>

E társadalmi réteg legösszetettebb figurája kétségtelenül Deseő Béla, aki katonatisztként vesz részt a magyar ellenállás munkájában. Deseő nem kedveli a németeket, a katonai pálya és a magyar társadalmat a háborúba vezető eszmék hidegen hagyják. Ugyanakkor az ellenálláshoz sem politikai eszmék vagy komoly társadalmi meggyőződés vezet, mert „Deseőt legszemélyesebb érzelmei fordították a németek ellen: csak a zsidó nők érdekelték”.<sup>97</sup> Az elegáns, finom fiatalembert az elbeszélő első alkalommal rokonszenves alakként mutatja be, aki kész átlépni az osztálykülönbségeket. A regény harmadik részében, Budapest felszabadulása után azonban már a saját osztálya érdekeit védő, élvhajhász individualista figuraként lép színre. Deseő a regény világában mindig az elvek elé állítja személyes és csoportérdekeit, nem meggyőződésből, hanem személyes érdekből cselekszik. Nem „reakciós”, sokkal inkább apolitikus, „dekadens”, akinek világa az érzéki örömek és a tetszés körül forog, embersége és kedvessége szinte testi adottság, nem pedig (morális) döntés eredménye, így inkább egyéni kivétel, amely nem mentesíti osztályának szigorú társadalmi-politikai megítélését a regényben.

Érdekes módon a regény alig szentel figyelmet a nyilasok ábrázolásának. Alakjuk elnagyolt, motivációjukat, észjárásukat a regény alig kutatja, bemutatásuk semmit nem ad hozzá a korabeli irányregények sematikus nyilas-képéhez. A nyilasok a regényben testileg is taszítóak, gondolkodásuk és beszédük frázisokra épül, erkölcsileg romlott, nihilista lényekként festi le őket Karinthy: „Kapuvári később a magyarság etelközi törzsi szervezetéről magyarázott: valaha történelemtanár volt, de szabálytalanságok miatt évekkal ezelőtt elbocsátották. Amíg beszélt, hosszú, zsíros haja az arcába hullott, ujját, amelyen vastag és széles volt a köröm, magasba emelte.”<sup>98</sup>

Az ellenálló kommunistákról festett képpel is elégedetlen volt a kommunista kritika és a szocialista irodalomtörténet-írás. „[A]z ellenállás hősei, Gázsó és a kommunista Markó-csoport harcosai inkább nemes eszmék képviselői, mintsem eleven emberalakok.”<sup>99</sup> Markó alakját valóban a korábban már említett entelecheia-tanra építve formálja meg Karinthy, vagyis Markó a történet során csaknem mindig következetesen viselkedik, és nem változik meg az átéltek hatására. A cselekmény

<sup>96</sup> Uo., 76.

<sup>97</sup> Uo., 175.

<sup>98</sup> Uo., 121.

<sup>99</sup> Béládi Miklós – Rónay László (szerk.): *A Magyar Irodalom története 1945–1975* III/1–2. kötet, III/1–2, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 836.



eseményei és a regényidő csupán nézetei szélesebb körű, szemléletes kibontásához szükségesek. Véleményei, elvei, meggyőződései készen kapottak, kialakulásukat nem fedi fel az elbeszélés. A higgadt, nyugodt, derűlátó, bizakodó ellenálló valójában nem forradalmár, hanem jó vezetői képességekkel megáldott „pártkatoná”. Markó nem eszméket munkál ki és valósít meg a gyakorlatban, hanem az eszme érvényesítéséhez szükséges feltételek megteremtéséről gondoskodik, miközben jó pszichológusként tartja össze és motiválja embereit, szívós, lassú munkával győzi meg őket az általa képviselt eszme igazáról. Szellemi, gyakorlati fejlődésének csupán egyetlen eleme „zajlik le” a regényidőben az olvasó szeme előtt. Arról a jelenetről van szó, amikor egy fegyveres akció után lelövi a fegyelmetlen, pánikba esett, a csoport többi tagját immár sokadszor veszélybe sodró Keserűt. A jelenet persze túlnő Markó sorsán. A kommunista mozgalom, és egyáltalán, minden, a nagyobb közjóért tevékenykedő, humanista célkitűzésektől vezérelt forradalmi cselekvés morális dilemmája tárul itt fel: vajon szabad-e erőszakhoz fordulni az eszme érvényre juttatásához? A *Budapesti tavasz* válasza igenlő, sőt még Zoltán is tanul a példából, amikor a regény harmadik részében vállalja a kémkedést a vele rokonszenvező Deseő-féle arisztokrata társaságában, majd Deseő „tárgyalásakor” fel is használja ellene a megszerzett bizonyítékot. Markó és Zoltán viselkedése a fenti jelenetekben morálisan vitatható tetteket ismer el jogosként, és azzal igazolják cselekedetüket, hogy az általuk nagyobbak hitt jóra törnek, ezért pedig „áldozatra”, közelállók feláldozására is képesnek kell lenniük.

A jövőbe vetett bizonyosság mellett még egyfajta aszketizmus is megkülönbözteti Markót a regény két másik, az ellenállási mozgalomba keveredő hősétől, Pintér Zoltántól és Gázsótól. Markó ugyanis saját „nemiségét” is feláldozza az akciók sikeréért, hiszen lemond a házmesterlány szerelméről. Mindez nem mondható el a regény legellentmondásosabb szereplőjéről, Gázsó Bertalanról. Gázsó bányász, vagyis proletár, alakjába azonban népies vonásokat is sző Karinthy. Izgága, örök-ké tevékeny figura, aki a világhoz és a közösséghez testi, indulati, érzelmi szférákon keresztül kapcsolódik. Jószándékú, a társadalmi igazságtalanságokra fogékony, ugyanakkor azokat türelmetlenül kezeli, saját viselkedésére csak ritkán reflektál. Sorsa akkor sem változik meg igazán (legalábbis a regényidő és az első kiadás keretein belül), amikor a régi rend bukásával megadatik számára a tevékeny politikai, közösségi cselekvés szabadsága. Gázsó fejlődése elakad, eszméit és szándékait dogmatikus módon, türelmetlenül próbálja megvalósítani, ezzel éles összeütközésbe kerül környezetével. Gázsó figuráját a „kulturális tőke” társadalmi igazságtalanságra visszavezethető hiánya határozza meg, hiszen családi háttéréről, múltjáról alig tudunk valamit. A társadalmi helyzet, az alacsony származás azonban nem követke-

zetes magyarázó elv a regényben, hiszen a hasonló helyzetből induló Markó sikeres pályát fut be a regényben ábrázolt időkeretben, igaz, esetében villanásnyira megjelenik a boldog gyermekkor képe.

Amint arról már szó esett, a regény központi alakja Pintér Zoltán, nyelvész egyetemi hallgató. Története akár tézisszerűen is kiolvasható a műből: „apolitikus értelmiségi fiatalember, akit a körülmények kényszerítenek a fegyveres küzdelembe, s aki végül öntudatosan vállalja ezt a harcot.”<sup>100</sup> Zoltán filosz, a szellem embere, aki bizonyos lenézéssel viseltetik a többi ember kicsinyes társadalmi torzsalkodása iránt. A történet kezdetén nincs történelmi tudata, osztálya többi tagjához hasonlóan a háborút csupán múltó kellemetlenségnek tekinti. Fejlődésében két nevelő segíti. Az egyik Markó, a fiatal kommunista ellenálló, aki az ironia hiányát leszámítva szókratészi módon bábáskodik Zoltán politikai öntudatának fejlesztésén, s hol cselekvéssel, hol beszéddel, hol olvasmányokkal, türelmesen terelgeti a társadalmi cselekvés és a politikai állásfoglalás felé. Kettejük viszonya egyértelműen alá-fölrendelt viszony, hiszen mindig a politikai öntudat és hatékony gyakorlati cselekvés magasabb fokán álló Markó a kezdeményező. Zoltán egyébként is nehezen lép ki gyermekszerepéből, nehézséget jelent számára vállalni, hogy tettei időnként másokra is kihatnak, hogy a másikért is felelősséget kell vállalnia. Fejlődésének ezt a fokát jellemzi az a szabad függő beszédben tolmácsolt belső monológ, amikor kiment a gettóból Jutka kistestvérét, aki mellesleg nagyon is felnőttként nézett fel rá:

„Mit akarnak tőle? Miért nem hagyják megbújni valahol? Hiszen ő félszeg és gyöngé, járatlan az életben, csak a könyveit bújta, s nem tud a kályhában tüzet rakni, nem tud egy apró, oktalan gyereket megvigasztalni!”<sup>101</sup>

Zoltán társadalmi nevelődésének másik tanítója szerelme, Jutka, aki tulajdonképpen akaratlanul vezeti a főhőst személyisége tágasabb elgondolásához. A személyiség individualista, csak önmagával törődő, döntései érvényét és következményeit csak önmagára vonatkozó szemléletét a Jutkával szövődő intim, interperszonális kapcsolat, a szerelem változtatja meg, tágítja előbb a személyközi, majd később a közösségi viszonyokért is felelősséget vállaló magatartássá. Az önmaga zárt világból ily módon kilépő Zoltán hirtelen, szinte profán epifániaként érti meg, hogy egyéni boldogulása is társadalmi feltételekhez kötött:

<sup>100</sup> Uo., III/1–2: 835–836.

<sup>101</sup> Karinthy: i. m., 84.

„Egyszerre egész világosan megértette, hogy amíg ez a harc el nem dőlt, se Jutkával, se mással, de még önmagával sem lehet egyetlen meghitt estéje, egyetlen békés órája. Föülte, szemét törülve. Keserű bizonyosság volt, de legalább bizonyosság ebben a törvénytelen, bitang világban. S hogy ez megértette, meg is könnyebbült.”<sup>102</sup>

A jelenet erejét erősíti, hogy a belátás a szerelmi beteljesülést követő boldog pillanatokban következik be, a megvilágosodásnak a létezés különböző – érzéki, érzelmi, egzisztenciális, interperszonális, társadalmi-közösségi – dimenzióit egyszerre felfogó és tudatosító pillanatában. Zoltán fejlődésének következő lépése is Jutkához kötődik, amikor a lány a nyilasok börtönében, meggyilkolása előtt az aktív politikai cselekvés, a fegyveres ellenállás elszalasztott lehetőségének jogosságára döbben rá:

„De most már tudom, hogy bután éltem, jaj de bután... És úgy szégyellem magam, egész este ezen gondolkoztam... El akartam bújni előlük, érted? Pedig nem bújni kellett volna... a torkuknak ugrani, beléharapni...”<sup>103</sup>

Pintér Zoltán politikai öntudatához, illetve az öntudat gyakorlati cselekvőerővé válásához végső soron a személyes veszteség adja az utolsó lökést, ennyiben sor-sa párhuzamba állítható Deseő Béláéval. Pintért azonban a szenvedés radikálisan mozdítja ki addigi életformájából és személyiségéből. Ezt az ugrásszerű változást, metamorfózist Karinthy a betegség szimbólumával fejezi ki: a Markóékkal végrehajtott első akció után Zoltán ágynak esik, s néhány napig szinte öntudatlanul dolgozza fel az előző napok megrázkódtatásait. A betegségből felépülve egyfajta testi-lelki újjászületésen megy keresztül, ami megérteti vele, hogy az áldozathozatal sem személyes, sem közösségi szinten nem volt hiábavaló, s hogy a létezés egyéni-egzisztenciális és közösségi-politikai dimenziói elválaszthatatlanok egymástól. A regény egy korábban már felidézett nagyjelenetében egy pesti bérház tetejéről tárul elé a romos, ostromlott magyar főváros, s a térbeli távlati perspektíva egyben a múlt megértésén alapuló értelmes jövő képét is felvillantja:

„Amióta az eszét tudta, félt a nagy szavaktól és kerülte őket: annyit kiabáltak itt nemzetről, hazáról, népről... De az ő szájában ez itt most nem üres szó, és ha a vihar kifújta börtönéből, hát nem hagyja magát többé visszazárni: látni és érteni akar... [...] Egyszerre megértette a mesét, amelyet gyerekkor-

<sup>102</sup> Uo., 91.

<sup>103</sup> Uo., 118.

ra óta ismert: magas Déva vára miért nem állhatott meg, amíg a Kőműves Kelemenné vérét hozzá nem keverték... – De te fabula narratur – mondta maga elé hangosan: róla szól a mese. Saját testével kell megtámasztania itt a falakat, belefeszülni és beleolvadni, hússal és vérrel megkötni a köveket, hogy reá épüljön, belőle nőjön.”<sup>104</sup>

Természetesen Zoltán sorsa nem ér véget ennél a belátásnál, annál is inkább, mert a *Budapesti tavasz* sem fejeződik be Budapest felszabadulásával (legalábbis az első kiadások itt tárgyalt szövegében). A regény cselekményének időbeli szerkesztése és keretezése három arányos szakaszra oszlik, hiszen az első rész Zoltán elköteleződésének történetét meséli el, a második az ellenállásban való részvételét, míg a harmadik a felszabadított Budapesten a társadalmi élet meginduló újjászervezésének nehézségeit mutatja be. Bármilyen fontos szerepet játszik is tehát az ostrom a regényben, a harmadik rész némileg megtöri a fejlődés az első két rész alapján egyenes vonalúnak tűnő ívét. Az eddig kizárólag Budapesten játszódó cselekmény földrajzilag is kiszélesedik, az elbeszélés lelassul és iránytalanná válik, ami leginkább Gázó vergődésében jelenik meg. Az ostrom alatt átélt nagyszabású események heroizmusa, illetve azok személyiségformáló hatása már alig jelenik meg az újjáépítés napi, sokszor kisszerű munkájában, így végül a szocialista kibontakozás egy hónapnyi regényidőbe sűrített nehézségei nem egyértelműen optimista jövőképpel zárják le a regényt.

<sup>104</sup> Uo., 214–215.

## METAFORIKUS SZERKEZET ÉS TÖRTÉNELMI MEGÉRTÉS – DÉRY TIBOR: *ALVILÁGI JÁTÉKOK* (1946/1955)

Déry Tibor számos, különböző műfajban írott művében is foglalkozott a vészkor-zakkal és Budapest ostromával. Több önéletrajzi visszaemlékezés,<sup>105</sup> egy dráma (*A tanuk*)<sup>106</sup> és egy vitairat mellett talán a legismertebb az 1946-ban megjelent *Alvilági játékok* című elbeszélésgyűjtemény. Az elbeszélésgyűjtemény, novellafüzér – a műfaji meghatározás kérdéseire később még visszatérek – „lett az egyik legfontosabb Budapest ostromát megörökítő kanonizált szöveg” – írja Kisantal Tamás a vészkor-szak korabeli ábrázolásai kapcsán egy közelmúltban megjelent tanulmányában.<sup>107</sup> A több kiadást is megért, többszerzős, gyűjteményes kötetekbe is felvett mű alighanem megformáltságának erős, felismerhetően „irodalmi” jellegzetességei miatt került a vészkor-szak-, ostrom- és II. világháború-ábrázolások reprezentatív, ideológiai és esztétikai szempontból is elismert alkotásai közé. A mű kanonizációja azonban bonyolult, filológiai és irodalompolitikai szempontból is érdekes történetet takar. Az *Alvilági játékok* kalandos keletkezéstörténetét Botka Ferenc foglalja össze a Déry-archívum 17. köteteként megjelent *Szép elmélet fonákja* című kiadványban:

„1946: megjelenik a kötet – öt elbeszéléssel. 1948 májusa: a kötetzáró *Háború* miatt kivonják a forgalomból. 1948. november: megjelenik a *Jókedv és buzgalom*, benne a megcsonkított ciklus, amelynek kiegészítésére az író az elbeszélések élére emeli az 1945 végén publikált és témáját tekintve ideillő *Decemberi ébredést*; a ciklus így ismét öt elbeszélésből áll. Egy hónap múlva (1948. december 25.) megjelenik a szintén 1944 végén játszódó *Karácsony-*

<sup>105</sup> A II. világháborús élmények első önéletrajzi megfogalmazása az 1955-ben megjelent *Emlékeim az alvilágból* című füzet (Az Országos Béketanács kiadványa, *Békebizottságok Kiskönyvtára* 11., h.n., 1955). Ez az első személyes visszaemlékezés már ekkor is egy nagyobb önéletrajzi vállalkozás körvonalait sejtette, s a benne elmesélt 1944-es kalandok jórészt meg is találhatóak az 1969-es *Ítélet nincs* című memoárkötetben, különösen annak *Nyilas kalandok* című fejezetében. Déry Tibor, *Ítélet nincs*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.

<sup>106</sup> Déry Tibor: „A tanuk”, in *A tanuk, Tükör, Itthon*, Budapest, Hungária Könyvkiadó, 1948.

<sup>107</sup> Kisantal Tamás: „mi csak tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla” – Múltkép és szereplehetőségek Déry Tibor: A tanúk című drámájában, *Literatura* 43, 2017/4, 296–309: 298.

est, majd nem sokkal később (1949. április 3.) az ostrom végét bemutató *Felszállás az alvilágból* [...]. Amikor öt év múltán *A ló meg az öregasszony* besztásán dolgozott, Dérynek döntenie kellett az *Alvilági játékok* sorsáról is. Mivel tartalmilag szorosan kapcsolódott a korábbiakhoz, a ciklus élére tette a *Karácsonyest* című elbeszélést, továbbá választott az ostrom végét bemutató korábbi *Félelem* és a legutolsónak publikált *Felszállás az alvilágból* között, megtartva a korábbi. Befejezését azonban [...] elhagyta [...], és helyére a *Felszállás az alvilágból* konkrétabb záróképét tette.”<sup>108</sup>

A kötetzáró *Háború* című elbeszélés kényszerű kihagyásának oka, hogy a történet, bár az elbeszélés színterén kívül, de nyíltan utal az orosz katonák erőszakoskodásaira, hiszen a házfelügyelőék „tizennyolcéves lányát” elhurcolja a megszálló-felszabadító sereg egyik elsőként felbukkanó katonája. Az elbeszélés, mely következetesen kimarad a gyűjtemény minden további kiadásából, nyílt színen nem jeleníti ugyan meg magát a megerősökölést, de a lány pincébe beszűrődő sikolyai<sup>109</sup> a korabeli (és a mai) olvasó számára is egyértelműen utaltak rá. A Vörös Hadsereg polgári lakosság ellen elkövetett tömeges erőszakoskodásai nem csupán a Rákosi-korszakban, hanem a szovjet megszállás kevésbé diktatórikus időszakában, így az úgynevezett koalíciós időkben is érinthetetlen tabutémának számítottak, s legfeljebb a második nyilvánosság szóbeliségében válhattak beszéd tárgyává. Ebben a politikai helyzetben sokkal inkább az tűnik furcsának, hogy 1946-ban, ráadásul a Kommunista Párthoz kötődő Szikra Kiadóban megjelenhetett a mű, nem pedig az, hogy utóbb cenzúrázták. Sőt, amint az Nyerges András a korabeli recepciót áttekintő esszéjéből kiderül, a mű fogadtatása egyértelműen pozitív volt, még a Kommunista Párthoz közel álló sajtóorgánumok is melegen üdvözölték Déry művét, a megszálló orosz katonák által elkövetett nemi erőszak – igaz, óvatos – reprezentációja pedig nem verte ki a biztosítékot a művek ideológiai megítélésétől különben nemigen ódzkodó korabeli kritikusoknál.<sup>110</sup> A következőkben azonban nem Déry irodalom- és

<sup>108</sup> Botka Ferenc: „[c.n.] [kommentár]”, in Botka Ferenc (szerk.): *Szép elmélet fonákja, Cikkek, művek, beszédek, interjúk: (1945–1957)*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2002, 471–472.

<sup>109</sup> Déry Tibor: *Alvilági játékok*, Budapest, Szikra kiadás, 1946, 128.

<sup>110</sup> Vö. Nyerges András: A nagy elhomályosítás in *Senkiföldje: Irodalom, Szűrőpróbák*, Budapest, Fekete Sas, 1999, 133–143: 133–136. Nyerges szerint az elkövetés a kommunista párt által már ekkor is befolyásolt kultúrpolitika ezzel a váratlan, a pozitív – baloldali! – fogadtatás ellenére végrehajtott cenzúrázással megkezdte kiépíteni a hatalom önkényének való teljes kiszolgáltatottságnak azt a tudatát, mely az ötvenes években az állandó fenyegetettség légkörét honosította meg az irodalmi és kulturális életben is.

kultúrpolitikai pozícióváltásainak történetét szeretném elemezni, hanem a szerző poétikai törekvéseit, melyek a különböző szövegváltozatokban is igyekeznek egységes értelmet adni az *Alvilági játékok*nak.

Mi lehet az oka, hogy az *Alvilági játékok* hosszabb távon, az első kiadás körüli csendes botrány ellenére is a vézskorszakot ábrázoló, reprezentatív irodalmi alkotássá válhatott, s lényegében csak a nyolcvanas-kilencvenes évek új holokauszt-kanonja nyomán szorult némileg háttérbe a korszak történelmi trauma-ábrázolásai közt? A *Magyar irodalom története* korszakról szóló kötete a műfaji, poétikai hibriditást tartja a kanonizálás egyik lehetséges okának. Az irodalomtörténeti szintézis szerint a mű sikeresen ötvöz két, látszólag ellentétes – bár egyes szerzői életművekben, mint például Déryében is, gyakran egymást követő, vagy akár egymás mellett is megférő ábrázolási konvenciót: „különös ötvözet: a budapesti pincékben megvalósult infernót realista és expresszionista-szürrealista eljárások segítségével idézte fel.”<sup>111</sup> Az *Alvilági játékok* keletkezésének kontextusát vizsgálva az irodalomtörténeti kézikönyv értékteremtő mozzanatként emeli ki a poétikai formálás elitizmusát, szembeállítva azt a korabeli dokumentum- és élményirodalom laposnak és mindenki számára elérhetőnek tartott realizmusával, mely itt nyilvánvalóan nem a lukácsi értelmében szerepel.<sup>112</sup>

A novellafüzér kiemelésének másik, eszmei-ideológiai okához szintén az élményirodalom adja a hátteret, eszerint ugyanis Déry alkotása a háborús eseményeket nagyobb távlatban tárgyalja, a történelmi események káosza mögött mélyebb összefüggéseket lát, a tragikus eseményekhez vezető társadalm szerkezeti, és végső soron erkölcsi okokat: „[n]em elégedett meg a krónikával, távolabbi összefüggésekre világított rá, a magyar társadalom néhány fontos problémájára figyelmeztetett”, sőt „[a] születő demokrácia szigorú közéleti morálját szegezte szembe az alvilágba szorult, alkotó elemeire bomlott és erkölcsi tartását veszített társadalom árnyékalakjaival.”<sup>113</sup> Az ideologikus magyarázat – mint az a következő elemzésből kiderül – erősen túloz, hiszen a kihagyásos, metaforikus szerkesztésű elbeszélésfüzér ugyan valóban feszegeti a hétköznapi morális helytállás vagy éppen helyt nem állás kérdését, viszont a „születő demokrácia szigorú közéleti morálját” aligha lehet kiolvasni a szereplők viselkedéséből. Ráadásul Déry műve mintha nem is annyira a két háború közti politikai-társadalmi berendezkedésnek a közérkölcökre tett közvet-

<sup>111</sup> Béládi – Rónay: i. m., III/1, 589.

<sup>112</sup> A realizmus, a hitelesség és az expresszionista megformáltság kiemelése már a mű megjelenését követő élelnek korabeli recepcióban is főszólamok voltak. (vö. Nyerges: i. m.) Amint az sejtető, a baloldali kritika Lukács által meghatározott esztétikai-értékelő kritériumaiban az előbbi kettő volt a dicsérő, még utóbbi az elítélő minősítés.

<sup>113</sup> Béládi – Rónay: i. m., III/1: 590.

len romboló hatását kutatná, mint teszi azt például oly sok háborús napló, Máraitól Nagy Lajosig. A „reprezentatív reprezentáció” státusz abból is származhat, hogy a mű egyensúlyra törekszik a szenvedések bemutatásában, sőt mintha a látomásos elbeszélésmód, a metaforikus szerkesztés, a sűrű bibliai és mitológiai utalások egyetemessé is tennék az emberi szenvedés ábrázolását, ugyanakkor paradox módon megőrizve annak helyi vonatkozásait, a magyar történelem és társadalom sajátos kontextusát. Az első kiadást záró *Háború* című elbeszélés, benne az orosz katonák erőszakoskodásával, a szenvedés sokféleségét fejezi ki, függetlenül annak a politikai értelmétől. A szenvedés egyetemes méretűvé tágítása egyszerűen egybeesett azzal a politikai akarattal, mely a múlt sérelmeinek és sebeinek tüneti politikai kezelésében és elfedésében volt érdekelt, a társadalmi felelősség mélyreható vizsgálatát, a kollektív, szimbolikus megkövetés, jóvátétel gyakorlatait pedig jórészt tabusította a hatalom maximalizálása érdekében.

A közelmúltról szóló közbeszédet sújtó tabuk közé tartozott a korabeli magyar társadalom kollektív felelősségének feszegetése a zsidóüldözések, a vidéki zsidók magyar állami közreműködéssel történt deportálása, a nyilas hatalomátvétel után elkövetett gyilkosságok és egyéb erőszakos cselekedetek kapcsán. Déry közvetlenül a háború vége után több művében is nyíltan tárgyalja a témát. Mind az *Új Magyarország* 1945. szeptember 18-i lapszámában megjelent *A nemzeti büntudat hiányáról* című cikkében, mind *A tanúk* című drámájában elveti azt a nézetet, hogy a felelősséget az elkövetők egy jól körülírható csoportjára (németek, nyilasok) lehetne hárítani, ezzel mintegy mentesíteni a társadalom passzív tömegeit a lelkiismeretvizsgálat alól, kitérni a szembesítés és a szembenézés elől. Déry próbálkozásait az ideológiai fősodor alakítói nem támogatták: *A tanukat*, mely a magyar társadalom kollektív felelősségének kérdését igen radikális módon fogalmazta meg, sokáig nem vitték színpadra, cikke nem váltott ki vitát, csak gyors, a kérdésfelvetést gyakorlatilag elutasító választ.<sup>114</sup> Az *Alvilági játékok* viszont úgy tűnik, sokáig elfogadható kompromisszumnak bizonyult a szocialista emlékezet- és irodalompolitika számára a II. világháború magyarországi eseményeinek reprezentációjához és értelmezéséhez. Déry műve Budapesten játszódik, az ostrom hét hetében, így eleve nem jelenítheti meg a vidéki zsidóság gettósítását, javaik elrablását, deportálását. És „bár az *Alvilági játékok* is érinti a zsidóüldözés témáját (főként *A ló* című novellában), a könyv alapvetően nem erre koncentrál, a zsidók elhurcolása és kivégzése csak mellékesemény (bár kétségkívül fontos, és az »alvilági« szféra szereplőinek bemutatása szempontjából egyáltalán nem elhanyagolható), az egész mű inkább a túlélni

<sup>114</sup> Kisantal: „mi csak tanúk vagyunk...”, 307–308. Kiemelés az eredetiben.



vágyó átlagemberek mindennapjaira koncentrál. Vagyis az *Alvilági játékok* szereplői – legalábbis a szövegbeli funkciójuk alapján – nem *áldozatok* (legalábbis nem úgy, ahogy a zsidók azok) és nem is *szemtanúk*, hanem *túlélők*.<sup>115</sup>

Az ideológiai és emlékezetpolitikai okok mellett azonban nyilvánvaló poétikai magyarázatai is vannak a kánoni pozíciónak. Déry műve ugyanis összetett, réteg-zett alkotás, mely tudatosan törekszik arra, hogy a történelmi események feltárását és értelmezését közvetítő szöveg jelentésmezejét kitégítse. Ily módon, ricœur-i kifejezéssel élve, újrakonfigurálja az esemény értelmét, kimozdítva és felhasználva az arról számot adó, fogalmilag erősen keretezett diszkurzív rendszereket (történetírás, morálfilozófia, igazságszolgáltatás), műfajokat. Ebből a szempontból a műfaj megválasztása is beszédes, hiszen par excellence fikciós elbeszélő műfajt, a novellát választja, ráadásul a novellák sorozata összefüggő kitalált világot alkot, mely a tér, az idő, a cselekmény és a szereplők azonossága miatt akár regényként is olvasható. A műfaji választás poétikai következményeit az összehasonlítás és a negatív meghatározás tárja fel igazán. Déry műve ugyanis nem vallomásos-önéletrajzi mű, vagyis nem próbálja írásának hitelét és erejét a személyes tapasztalattal igazolni.<sup>116</sup> Nem az ideológiai, morálfilozófiai üzeneteket és ítéleteket könnyebben közvetítő irányregény (*Budapesti tavasz*), és nem is karikírozó, szarkasztikus, így ideológiai pozíciókat szintén felismerhetőbbé tevő, a múltértelmezésért a korban folyó retorikai-diszkurzív közéleti harcban morális parabolát alkotó vígjátéki zsáner (*III. Bandika a vészben*). Ha komplex beszédcselekvésként, korának eszméire és történéseire adott válaszként vizsgáljuk az *Alvilági játékokat*, akkor a benne kifejtett álláspontok sokkal diffúzabbak, szétartóbbak, mint a korábban tárgyalt művek, vagy akár Déry a témáról más munkáiban kifejtett állásfoglalásai.

Az *Alvilági játékok* bonyolult, a megjelenés ideológiai körülményeinek történelmi és (kultur)politikai meghatározottságait is tükröző keletkezéstörténetét már ismertettem a fejezet bevezetőjében. A könyv első, 1946-os kiadása öt számozott fejezetből állt. A második, 1948-as változata szintén öt elbeszélést tartalmazott, ám az újonnan felvett *Decemberi ébredés* lett a nyitódarab, és az új változat a cenzúra miatt kimaradó *Háború* helyett az eredetileg azt megelőző *Félelem*mel fejeződött be. 1955-ben aztán a kötet elnyeri végleges formáját: a kezdő novella a *Karácsony-est* című szöveg lesz, és megváltozik a befejező novella, a *Félelem* zárzata is, melyet a *Felszállás az alvilágból* című, időközben megjelent, azonos fikciós univerzumhoz tartozó (szereplők, helyszín, téma azonossága) elbeszélésből emelt át Déry. Mind-

<sup>115</sup> Uo., 298–299.

<sup>116</sup> Noha, mint azt a két későbbi visszaemlékezés mutatja, az elbeszélésfüzérnek (akárcsak *A tanuknak* is), volt önéletrajzi fedezete, elég ha a *Félelem* című történetben az édesanyjával bujkáló, zsidó származású Veress Tamás alakjára gondolunk.

kettőben az orosz katonák az első szövegváltozathoz képest sokkal kedvezőbb színben feltüntetett megérkezésével fejeződik be a mű. Textológiai és narratív-strukturális szempontból nézve a kezdet és a befejezés különbségei jelentős változásoknak számítanak, mely kétségkívül finom ideológiai elmozdulást jelent a kötet egészének a háborúval kapcsolatos álláspontjában. A *Háború* humanista álláspontot artikulál, a pusztítást, mint jellegzetesen férfi, az élet továbbadását, megóvását, pedig mint jellegzetesen női viselkedésformát szegezi szembe egymással, mindezt a novella-fűzér egyik legjózanabb, visszatérő szereplőjén, Mari nénin keresztül. A novella zárójelenetében az idős nő az újszülött csecsemőt mutatja fel az orosz katonáknak (akik közül az egyik az imént erőszakolta meg a házfelügyelőék lányát), a családi boldogságot, metonimikusan pedig az élet értékét állítja szembe a pusztítással. Ugyanakkor a novella a veszteség (a házfelügyelőék ártatlan, fiatal lányának barbár meggyalázása) és az érték (az új élet öröme) kiegyenlítődesét is sugallja, különösen mivel a másik, békés orosz katona a szülés körül segédkezik. A *Karácsonyest*, melyet a későbbiekben még részletesen elemzek, viszont a felszabadító orosz csapatok érkezésének, illetve Krisztus születésnapjának egybejátszatásával akár a társadalmi megváltás (az új politikai rendszer) elérkezését is sugallhatja, s ez a szimbólum minden pikantériájával (vagy blaszfémiajával) együtt is kínálhatott a kommunista rendszernek tetsző értelmezési lehetőségeket.

Az *Alvilági játékok* darabjai – a kezdek és a befejezések eltérő ideológiai értelemi ellenére is – egységes szövegvilágot alkotnak. A mozaikos narratív kompozíció lehetővé teszi, hogy a minden változatban szereplő négy „törzs”-elbeszélést (*A ló; A csomag; Anna néni; Félelem*) és a kimaradó vagy újonnan beemelt szövegeket (*Háború; Felszállás az alvilágból; Karácsonyest; Decemberi ébredés*) önállóan, egymástól függetlenül, vagy akár egy nagyobb lélegzetű, összefüggő elbeszélés részeként olvassuk. A novellák helyszíne néhány rövid kitérőt nem számítva egy a főváros pesti oldalán, a Szabadság tér közelében („a főkapitánysággal átellenes házban, egy keskeny mellékutc[ában]”) található bérház pincéje, időnként lakásai. Az utolsó, legterjedelmesebb elbeszélésben e ház lebombázása után a szín az egyik szomszédos épület légvédelmi helyiségébe, a Nádor utcába kerül át. Az 1955-ös kiadástól kezdve az első novella a Budapest körüli ostromgyűrű bezárulásának napjával, 1944. december 24-ével kezdődik, az utolsó a környéket „felszabadító” első orosz katonák megérkezésével, a németek és a nyilasok távozásával, a Pestet és Budát összekötő hidak felrobbantásával zárul. A köztük eltelt időszakot a történetek epizodikusán, de időrendben mesélik el. Fiktív idő és történelmi idő kapcsolata töredékes, az ostrom aktuális történései nem befolyásolják érdemben a szereplők életét – talán az utolsó novellát kivéve, melyben az oroszok küszöbön álló érkezése, illetve ennek várható következményei adják a cselekményalakító feszültséget. Ezt leszámítva a fiktív

idő statikus, kimerevített. Sok szereplő több novellában is felbukkan (Mari néni, özvegy Daniskáné, a nagyothalló ezredes, Pignitzkyék, Anna néni és katonaszökevény fia, Juliska, sőt az utolsó novella polgári főszereplői is előkerülnek e lakók beszélgetéseiben), ezen kívül előfordul, hogy a szereplők visszautalnak egy korábbi novellában végbement eseményre (például Pignitzky tanácsos halálára, Anna néni meggyilkolására, korábbi lakhelyük elpusztulására stb.). Ily módon tehát a novellák a hely, az idő egysége, a szereplői kör érintkezései, az elbeszélések határain átívelő metaforikus hálózat (látás/homály; fény/sötétség) és az intertextuális utalásrendszer (bibliai motívumok, görög mitológiai utalások) révén akár egy kihagyásos, töredékes regény fejezeteiként is olvashatóak.

Az egyes novelláknak nemcsak a terjedelme, hanem a „fókusz” is változatos. A *Karácsonyest* című nyitó történet allegorikus-szimbolikus szerkezetű, csakúgy, mint az eredeti befejezés, a *Háború* című novella. A *Decemberi ébredés* tárgyias, minimalista írás, *A ló* allegorikus, példázatos elbeszélés, *A csomagban* a groteszk megformálás dominál, az *Anna néni* szintén példázatos jellegű, míg az új záródarab, a *Félelem* – mely a kötet leghosszabb novellája – kamaradramát idéz. A címek – az utolsó novelláét kivéve, mely magyarázó funkcióval bír – metonimikus rész-egész viszonyban állnak az általuk megnevezett szöveggel, és hozzájárulnak a szövegek jelentéstartományának bővítéséhez. Tárgyilagosan utalnak a történet valamely részletére, amely kétségtelenül fontos, de nem központi szerepet játszik a színre vitt történetben.

A novellák nem a főszereplők köré íródnak, az elbeszélői figyelem megoszlik a különböző alakok között. A szereplők zömmel idősek, közülük is aránylag nagyobb figyelmet kapnak az asszonyok. A narrátor minduntalan hangsúlyozza idősebb alakjainak testi törődöttségét, fogyatkozását, szereplőit öregíti, ötvenéves nőket „vénesszonyrak”, „öregasszonyrak” nevez; hősei nehezen mozognak, soványak vagy elhízottak, sánták vagy süketek, az elbeszélői tekintet kíméletlenül kitergeti a testi hibákat. A szereplők efféle leírását nem realista célok motiválják, az elbeszélő a hadköteles férfiak hiányával nem a művek történeti idejét konnotálja redundáns módon. Az öregségnek, törődöttségnek, a szenvedések nyomait viselő testnek (a *Karácsonyest* nagy hasú özvegy Ruskónéja három gyermekét és férjét temette el) célja a halál mindenütt jelenvalóságának hangsúlyozása, a halálközeli lét általános egzisztenciális helyzetének metonimikus kiemelése, a bibliai, újszövetségi szegénység képzetének megidézése, amely az igaz tanításra fogékonyság metonímiája. Az erkölcsi szempontból elvileg semleges életkor egy alkalommal (*Anna néni*) morális értelmet is nyer, amikor a címszereplő Anna néni halála előtt a pince passzív lakóit vádolja az éppen a végesség elfogadásából és belátásából nyerhető bátorság és kiállás hiánya miatt:

„A fiatal még a boldogságban bízunk, de mi vesztenivalója van a magunkfajta öregnek? Isten s ember elhullt mellőle, magára maradt szeretetével, amely senkinek sem kell, reményei kútba estek, hát az utolsó órájában sem becsülné meg magát, mielőtt a lelkét kinyomja? [...] S most, hogy itt volt az olcsó alkalom, mert már amúgy is a gödör szélén álltok, hát ezt is elszalasztottátok, madaraim.”<sup>117</sup>

Az *Alvilági játékok*at benépesítő szereplők nagy része szegény. A szegénység ábrázolása jobban illeszkedik a mű „realista” törekvéseibe, már ha „realista” törekvésnek tartjuk, hogy a szereplők társadalmi kontextusát úgy mutatják be a szövegek, hogy az olvasó összefüggést lát társadalmi helyzetük (származásuk, gazdasági lehetőségeik, műveltségük, beidegződött cselekvési mintáik és gondolkodásmódjuk, áthagyományozott értékrendjeik) és viselkedésük között. A pince szegény lakói szolidárisabban viselkednek egymással, megosztják maradék javaikat egymással, közösen, egymást segítve, a nélkülözéseket elviselve veszleik át az ostromot. Ezzel szemben a tehetősebbekre kevésbé jellemző a segítőkészség, a „felebaráti szeretet” gyakorlati megnyilvánulásai, s viselkedésük általános morális minősége is alacsonyabb. De a szegénység, a nincstelenség – akárcsak az öregség, a megtört, szenvedéseket magán viselő test – itt is a megbékélt, megváltott krisztusi, keresztényi állapot lehetőségét jelképezi, amely az egész szövegen végigvonul az áldozathozatal, az áldozattá válás, az önfeláldozás variációin keresztül. A megváltásnak ez a közelsége végig ott van a történetekben, hiszen az együttérzés, a szánalom, az irgalom megannyi megnyilvánulását láthatjuk a szereplők cselekedeteiben, hallhatjuk szavaikban. A szöveg univerzum egészében azonban a „felebaráti szeretet” ritkán válik következetes, hatékony és sikeres cselekvéssé, személytelen közösségi morállá. A háborús pusztítás barbarizmusa, az alapvető morális szabályok büntetés nélküli áthágása, a gátlástalanság, az erőszak tobzódása közepette ez a közeli egyszerre nagyon, szinte elérhetetlenül távoli lesz.

A *Karácsonyest* című novella tematikus és motívikus szembeállításokra és ellentétezősokra épül. A történet pár óra leforgása alatt játszódik. Egy karácsonyi családi vacsora előkészületeit, majd magát a vacsorát mutatja be. A karácsonyi készülődés, a házi boldogság apró cselekvései mögött azonban utalásos módon felsejlik a nyomasztó történelmi helyzet (fegyverek, hamis iratok, titkos szervezkedés, letartóztatás). Noha a karácsony, Krisztus, az emberiség megváltójának születése a kereszténység egyik legfontosabb ünnepe, az ünnep a nyugati világban a 20. század

<sup>117</sup> Déry Tibor: *Alvilági játékok*, in *Magyar írók tanúságtétele (1944–45)*, Budapest, Magvető és Szépirodalmi Kiadó, 1975, 205–338: 285–286.

közepére profanizálódott, s nem csupán vallásos ünnep, hanem a modern, világi berendezkedésű társadalom egésze (más vallásúak vagy hitetlenek) számára is fontossá vált mint a szeretet, a családi összetartozás ünnepe. A novellában is éppen ezt látjuk, hiszen a szereplők semmilyen vallásos szertartásra, rituáléra nem készülnek, az ünnep eseménye a közös családi vacsora (lenne), mely bőségével szemben áll a család szerény anyagi lehetőségeivel, illetve a történelmi idők ínséges körülményeivel.

A család csupán három főből áll: az idős anya (özv. Ruskóné), legkisebb lánya (Évi), illetve a lány vőlegénye (János). A szereplőkről a történet rövid ideje alatt keveset tudunk meg. Az anya bemutatásából csapásokkal teli személyes élettörténet bontakozik ki, hiszen férjét és hét gyermekéből hármat is eltemetett, de mindez csupán megviselt testén hagyott nyomokat, lelkének épségén nem. Az elbeszélő annak ellenére is minduntalan „öregasszonynak”, „özvegynék” nevezi, hogy az egész történet során vidám, humoros, a háborús viszonyok komolyságához szinte nem is illő a viselkedése: leendő vejével közvetlen, kedves, lányával, Évivel pedig egészen meghitt, évődő a viszonya. A kicsattanó életöröm azonban – a fiatalsággal kibővülve – mégis Évinek az attribútuma, akinek „bugyborékoló, fel-felszálló, édes gerlenevetése” erotikus képzeteket kelt: „fejét hátravetve, teli torokkal [nevetett], olyan buzgón, hogy gömbölyű fehér nyaka megtelt az édes erőfeszítéstől”.<sup>118</sup> Ugyancsak a lány kezdeményezi a beszélgetést az ételekről, ő az, aki lassan, érzékletesen ad „élő közvetítést” az ünnepi kacsza elkészítéséről, szakszerű felszeleteléséről. A két nő az élet érzéki örömeinek képviseletével nem hedonizmust hirdet, egyébként a menyasszony és a vőlegény násza, és maga az étkezés leírása is hiányzik a szövegből, csupán szűkszavú elbeszélői beszámolóként vagy ellipszisként kerül a narrációba. A testi, anyagi valóságra irányuló figyelmük, gondosságuk a körülöttük zajló kollektív szörnyűségek intellektuális, (im)morális eredetével képez ellenpárt. A testiség örömei egy ártatlan, természeti állapot megnyilvánulásai, melyre a történet végén az alvó fiatalokat szemlélő anya tekintete ad áldást és feloldozást, természeti folytonosságot s büntelenséget szegezve szembe a történelem álnokságával.

Az áldás és a megváltás ígérete közvetlenebb módon is megjelenik a szövegben. A történelmi „véletlen”, vagyis az ostromgyűrű bezárulása és az 1944-es szenteste egybeesése a szövegben jelentéssé válik. A megváltás ígérete, Krisztus születésének örömhíre és a szovjet csapatok megérkezése – a mű megjelenésének kontextusában – merész és különös metaforát képez a szövegben. János, Évi vőlegénye azonnal

<sup>118</sup> Uo., 211.

felfigyel az első orosz „belövésre”, a felmentő sereg érkezésének örömhírére, s míg a „megváltás” a kötet számos helyén – például *A ló* című novellában – ironikus távolságtartással jelenik meg, itt szó sincs erről:

„A férfi nyelt egyet megindultságában.  
– Karácsony napja van – mondta.  
[...] karácsony napján az első orosz ágyúgolyó! Talán megérjük a megváltást!”<sup>119</sup>

A novellák képi világában feltűnnek az egész kötetet behálózó metaforák. „Gyérünk az alvilágba!” – kiáltja az özvegyasszony a fiataloknak az első támadáskor, s a pince, az ostromtörténetek elmaradhatatlan helyszíne egyszeriben az épület lakóinak mikrokozmoszaként tárul az olvasó elé. A hétköznapi nyelvben szinte mindig metaforikus értelmében (a halottak birodalma) használjuk az „alvilág” kifejezést. Déry szövegében viszont a szóösszetételből kihallatszik a szó szerinti jelentés, mely a térbeli elhelyezkedést és/vagy az alárendelt pozíciót az épületnek a lakók mindennapi életében kevés szerepet kapó helyiségére vonatkoztatja. Az *Alvilági játékok* cím többszörös szemantikai feszültséget takar, hiszen egyrészt az antik mitológia nagyszabású hőseinek és emberi mértéket alakító történeteinek világát viszi kisszerű átlagemberek jellegtelen tereibe, másrészt a halál közelségének ünnepélyes komolyságát a „játékok” kifejezés pejoratív komolytalanságával kapcsolja össze (vö. „kisedés játékok”). Az emberi világ anyagi és erkölcsi pusztulásának apokaliptikus víziója, az „alvilág” metonimikus használata Déry művében közelebb van az antik túlvilághoz: a pince kevésbé idézi az örök büntetés és kárhozat keresztény képzetét, figurái inkább a görög mitológia alvilágában foglyul ejtett holtak redukált, de mégis antropomorf életét élik.

A történetbeli pince elvileg védelmet és menedéket nyújt, ám ezt a tulajdonságát alig értékeli ideiglenes lakói. A pincebeli élet egyik metonimikus jellegzetessége a fény hiánya, korlátozottsága. Számos jelenet látomásosságának, apokaliptikus víziójának feltétele a hiányos megvilágítás, az imbolygó gyertya vagy lámpafény miatt eltorzult tárgyak, megváltozott emberi vonások.

„A légóparancsnok, a menet élén lépkedve, itt hirtelen megállt, s feje fölé emelte kis, fekete petróleumlámpáját. Kétoldalt az árnyékok, élénken hadonászva, leszakadtak a falakról, s egymás tövébe átnöve, mint egy bonyolult bokor gonoszság, mozdulatlanul meglapultak a padlón. A pince boltíves,

<sup>119</sup> Uo., 210.

sötét mennyezete alatt, a falak rácsukódó keretében, megjelent a ló kivilágított, széles fara.”<sup>120</sup>

„Az asztal fölötti polcokon egy bádogdobozba szerelt kanóc himbálta bizonytalan, holdszínű lángját. [...] Olykor egy kar vastag árnyéka diadalmasan felszaladt a mennyezetre, s elmerült a homályban.”<sup>121</sup>

A világosság (fény), illetve annak hiánya, a sötétség, a vakság az *Alvilági játékok* legfontosabb trópusa. A földalatti élethez tartozó sötétséget az elégtelen mesterséges megvilágítás legfeljebb homállyá alakítja, az ember előidézte apokalipszisben az érzékelésmód formája a vízió lesz, melyben nemcsak a tárgyi világ stabilitása bomlik meg, hanem az emberi tudás és erkölcs talapzata is, a pince lakói pedig hasonlatossá válnak a platóni barlang-hasonlat árnyékvilágának tudatlanságban élő lényeihez. A világosságnak a történelmi körülményekből adódó hiányát az évszak, a tél fénytelenége is erősíti, a külszínen játszódó jelenetek nappalában pedig a köd nyeli el fenyegetően a dolgokat és az embereket. Nyilvánvaló, hogy az érzékelés fogyatkozása nem szűkül a fizikai tapasztalásra: a tisztánlátás hiányának metaforái morális irányvesztésre utalnak.

„A Mátyástemplom, mint egy nyíl, amelyet a hegy lőtt ki magából, sötétben igyekezett a holdfényes ég felé, alatta a házak, melyekben az ostrom óta kialudt minden emberi öntudat, világtalan szemekkel nézték a magára hagyott folyót.”<sup>122</sup>

A fény mint fizikai jelenség, illetve a morális tisztánlátás metaforikus egymásra vetítése *A ló* című elbeszélésben jelenik meg a legkomplexebb módon, a fény/sötétség – látás/vakság metaforika ebben a novellában képezi a legsűrűbb jelentésmezőt. A történetben az egyik szereplő nyomába szegődik és a pincébe költözik egy, a romos városban kóborló ló. A befogadó pince közösségében részvétet ébreszt az idegen, urbánus környezetben, az emberi gondoskodás hiányában, a harci cselekmények közepette pusztulásra ítélt állat. S hogy együttérzésük még teljesebb legyen, az emberek konfliktusába ártatlanul belekerült állat ráadásul vak is, bár ezt a novella később bizonytalanná teszi. A lakók többsége az esendőség, a gyámoltalanság, az ártatlanság allegóriáját látja a lóban, egyúttal pedig átruházzák, delegálják

<sup>120</sup> Uo., 226.

<sup>121</sup> Uo., 231.

<sup>122</sup> Uo., 240.

együttérzésüket, s az állat antropomorfizálásával önmaguk és mások szenvedését pillantják meg benne. A ló iránt felébredt részvét bizonyos tekintetben azonosulás az ártatlan áldozat szerepével, de egyben a felelősség elhárítása is, amint ezt a történet alakulása a későbbiekben igazolja. Az oktan állat ugyanis nem tud változtatni sorsán, szemben az emberekkel, ahogyan azt egy másik novella korábban már idézett hősnője társai szemére veti. A ló érkezése felbolydítja a sorsát beletörődően és megadással váró közösséget, melynek tagjai sorscsapásként élik meg a háborút. A legszélsőségesebb reakció özvegy Daniskánéé, aki a ló megjelenését jelenésként éli meg, s misztikus élményét babonás áhítattal osztja meg kétkedő barátnőjével, a szintén özvegy Mari nénivel: „a fény ott maradt a feje körül. Nem hittem a szememnek, többször is odanéztem, de olyan fényesség ragyogott körülötte, mintha egy csillag gyúlt volna ki a feje fölött.”<sup>123</sup> Időnként az elbeszélő is valamiféle isteni jelként, hírnökként – a megváltásé, a feloldozásé, a békéé? – mutatja be a lovat:

„Az oidipuszi éjszaka vaksötétjében csak patkóinak felszálló, sárga szikrái fénylettek, mint egy jajkiáltás írásjelei. Hosszan, panaszosan nyerített, nyakából, hátából dőlt a vér; a pince alacsony mennyezete három helyen lehántotta bőrét. A folyosó végére érve azonban hirtelen megállt, s mélyen lehorgasztotta a fejét.”<sup>124</sup>

Az elbeszélő valóban sugallja a ló megjelenésének fontosságát, ám annak többértelműségét inkább arra használja, hogy megvilágítsa a szereplők eltérő viszonyát a pusztításhoz és a gyilkoláshoz. A több nézőpontú megközelítés ironikus és groteszk tónusokkal tompítja a középpontba állított szereplők pátoszos szemléletmódját, így a novella egészének pátoszos hangvételét és témakörét is:

„Az emberek hallgatva néztek maguk elé, elsötétülő szemmel s kegyetlen összecsikorduló fogakkal; úgy festettek, mintha az állat kövér, verejtékes farát vizsgálgatnák a zsigerek vadságának s a krisztusi szeretetnek kettős szenvedélyével. A ló hátraforduló fejével szelíd, hívogató pillantásokat vetett feléjük.”<sup>125</sup>

A pince szegény lakói összefognak a ló megmentéséért, s felháborodva fogadják a tehetősebb Pignitzky tanácsosnak az állat levágására tett, a körülmények ismer-

<sup>123</sup> Uo., 230.

<sup>124</sup> Uo., 226.

<sup>125</sup> Uo., 227.



retében egyébként észszerűnek tűnő javaslatát. Az állat sorsa fölötti szánakozás, a vele való törődés bizonyos tekintetben kibúvó, hogy ne lássák meg az emberi szenvedést (Julival például senki sem törődik, amikor hasra esik és jajgatva elterül, a ló panaszos nyerítésére viszont összesereglik a pince), embertársaik orruk előtt zajló feláldozását. A Szabadság térre induló takarmányszerző expedíció tagjai titkon tudatában is vannak ennek a morális önellentmondásnak, mint kiderül a légóparancsnok tervét elmesélő Juli és a lovat megtaláló János bácsi dialógusából:

„Tudom én azt, hogy ember-állat nem arra született, hogy boldog legyen, hanem hogy elvégezze a kötelességét. De a ló mégsem arra való, hogy levágják.

– Hát az ember? – mondta János bácsi.”<sup>126</sup>

Útjukat folytatva aztán hamarosan beleütköznek az emberi mészárszékhez terelt zsidók menetébe. A két férfi meg sem próbál segíteni a halálra szánt embereken, gyáván viselkednek, erkölcsi ellenérzéseik legfeljebb a szörnyülködésben, rosszkedvű, büntudatos félrenézésben nyilvánulnak meg. Ezzel szemben Sovány Juli, a törékeny, fiatal árva lány ugyan sikertelenül, de megpróbál szembeállni a nyilasokkal. Juli alakja Kosztolányi, Móricz vagy Csáth néhány hősét idézi. Ő is, mint a fenti szerzők néhány feledhetetlen hőse, meghasonlik az emberi gonoszság mértéktelensége láttán, egyszerű jósága megrendül a mindent átható erőszak légkörében. A tehetetlenség és frusztráció érzése végül esztelen tette sarkallja: a zsidók megmentésére tett sikertelen mentőakcióját a pince közösségében játssza újra. Az ismétlési kényszer az agresszor szerepét Pignitzkyre, a védtelen zsidókét pedig a lóra viszi át, Julit pedig a tanácsos meggyilkolására ösztönzi, mellyel a lány egyetlen eltúlzott, artikulálatlan gesztussal tiltakozik a világ gaszágai ellen.

A sötétség és vakság metaforái *A ló* című novellában az emberi szférája fölé növekedett erőket jelképeznek. A köd mint a látás akadálya e metafora egyik variánsa. A köd az embereket elveszejtő gyilkos közeg, az anyaggá vált halál, mely felbontja, feldarabolja testüket; a látvány, a kép szakadozottsága, a láttatott dolog, a meggyilkolt testek szakadozottságára utal:

„A ködnek egy másik mozgó fülkéjéből csak egy hosszú, vékony kar nyúlt ki, kezében bottal, melynek vége eltűnt a sodródó párában. Magányos fejek

<sup>126</sup> Uo., 245.

álltak ki itt-ott a ködből, arrébb egy kinyúló láb ereszkedett bele a kavargásba, amely nyomban elnyelte utánazuhanó, láthatatlan törzsével együtt.”<sup>127</sup>

A korlátozott érzékelést, a látás kihagyásait a képzelet egészíti ki látomássá, a pillanatokra előtűnő részletekből következtet a monumentális gonoszságra, ami egy pillanatra allegorikus alakot ölt Juli előtt:

„A hullámzó köd helyenként oly sűrűn nyomult a végeláthatatlanul vonuló sorok közé, hogy gyors, fehér függönyével egy-egy részletet elkerített a menetből, s természetűli nagyságban a felszínre emelte.”<sup>128</sup>

„A magas, sovány asszony körül egy percre szétfoszlott a köd, hátraforduló arca oly élesen vált ki a tűz fényében, mint egy kérdés a gyóntatószékből. Juli felnézett az égre. Az asszony fölött, az égő ház szikraesőjében lebegve, tisztán kivette a halál angyalát, kezében hatalmas pallosával, amelynek árnyéka a nő arcára esett.”<sup>129</sup>

A ködnek és sötétségnek narratív funkciója is van, hiszen a zsidók megölését nem ábrázolja közvetlenül a szöveg. A gyilkosságok a távolban vagy a köd leple alatt történnek, csupán kikövetkeztethetők a gépfegyversorozatokból és pisztolylövésekből, vagy pedig kicsinyítő tükrözésként vetíti előre őket az elbeszélés az ostromlott környék utcaképeinek leírásakor: „a megrepedt vízvezetéki cső bokáig elárasztotta az utcát; a sötéten bugyborékoló vízen egy nagy hajás baba úszott szétvetett karokkal. Embert alig lehetett látni.”<sup>130</sup> A kitakarásos, elliptikus narráció az olvasás szintjén is bevonja a képzeletet a látomás megkonstruálásába, mintegy az olvasóra bízva az elképzelhetetlen elképzelését, önkéntelenül is megfelelve az ábrázolás tilalmának és a kegyelet elvárásának.

A kihagyásos, utalásos elbeszélésmód a kötet egészére jellemző eljárás. A *Decemberi ébredés* című rövid elbeszélés az óvóhelyre kényszerült lakók mindennapjainak életképszerű leírása. A történetben nincs drámai esemény, a pince népességének házi foglalatosságait látjuk: főznek, takarítanak, banális dolgokról beszélgetnek, a háziasság apró-cseprő eseményeit pedig az elbeszélő néha külső nézőpontból folyó, a látható, érzékelhető tárgyi világra irányuló, máskor pedig a szereplők egyéni

<sup>127</sup> Uo., 246.

<sup>128</sup> Uo.

<sup>129</sup> Uo., 247.

<sup>130</sup> Uo., 243.

nézőpontjait tükröző, de szintén a külvilágra összpontosuló leírásai kísérik. Ezek a megfigyelések egyszerre lírai tónusúak és mégis intellektuálisak, egyszerre törek-  
szenek a megfigyelt tárgyi világ érzéki megjelenítésére és értelmezésére:

„A reszketés a kövek bőre alatt, láthatatlanul futott, s úgy hatott az ágyuk szélén öltözködő emberek idegeire, mint egy hosszan elnyúló, megoldatlan kérdés, mely az öntudat alatt ide-oda kígyózva hasztalan keresi a kielégülést. A fülledt, nyirkos levegőben égő gyertyák csak gyöngén világították be a nagy helyiségeket, amelynek közepe szinte teljesen sötétben maradt; a párnák és lepedők könnyáztatta, pállott szaga itt, a sötétben gyúlt össze a legvastagabban.”<sup>131</sup>

Az elbeszélés csattanóját kimondott és kimondatlan, részletező bemutatás és kihagyott drámaiság szembeállításával adja. Az ágyúzás szünetében egy groteszk jelenetben a pince egyik lakója, a „vénlány” házi kedvencét, kendermagos tyúkját sétáltatja. Az elbeszélés a szereplő tekintetét követi, amely felméri a támadás okozta károkat, miközben elidőzik a bizarr táplálékát fogyasztó háziállaton:

„A tyúk szétterpesztett lábbal, egy helyben állt, s egy patkány leszakított fejét csipegette hegyes csőrével. Tollazata ragyogott, nyaka keményen megfeszült: az egyetlen ép lény a romok között. A szemközi járdán egy katona holtteste feküdt, mellette egy kitépett fa, ég felé nyújtózó gyökerekkel. Lassú, hideg eső szitált.”<sup>132</sup>

Csupán az elbeszélés végén tudjuk meg, hogy a pusztulás groteszk csendéletének emberi alakja, a földön fekvő katona nem más, mint egyik lakótársának, a pincében köztisztvisletnek örvendő nyugalmazott, nagyothalló ezredesnek, Lajos bácsinak a fia. Az elbeszélés utolsó jelenetében a vénlány foghíjról odavetve, részvétlenül közli a házmesternével, hogy „– Juliska – [...] –, szóljon Lajos bácsinak, hogy a katonafia meghalt. A Nádor utca 28. előtt fekszik a járdán.”<sup>133</sup> Az elbeszélés kettős fokalizációja miatt nem derül ki egyértelműen, hogy a háttérben felsejlő emberi dráma (a szülő elveszíti gyermekét) a szereplőt, a vénlányt hagyja hidegen, vagy a narrátor takarja ki az elbeszélte dolgok közül. Mindenesetre az idős embernek a hírre adott válasza kimarad az elbeszélésből, a történet a bombázás zajától meg-

<sup>131</sup> Uo., 218.

<sup>132</sup> Uo., 222.

<sup>133</sup> Uo.

rémült tyúk elrejtésével zárul. Déry megoldása Hemingway híres jéghegyhasonlatát idézi, hiszen a mű az emberi szenvedés és tragédia kifejlődését nem ábrázolja, csupán elképzelhetővé teszi. Az elbeszélő figyelem aránytalanul többet foglalkozik az oktalan haszonállat viselkedésével és reakcióival, mint az emberi élet körülötte felsejlő rendkívüli eseményeivel és az általuk kiváltott érzelmekkel.

Az emberi élet háborús viszonyok közötti elértéktelenedése, az erőszakos emberi halál természetessé, hétköznapivá válása egy másik novellában, *A csomagban* groteszk módon jelenik meg. A történet két szomszédos lakóépület abszurd mérkőzését meséli el, ahogy egy holttestet lopnak át estéről estére a másik épület előtti járdára. Sem a halott kilétét, sem a halál okait nem firtatja senki, az élők nem tudják és nem is akarják betartani a halottakra vonatkozó emberi és „isteni” szabályokat sem. A végtisztesség rituáléja kiüresedik, s az elbeszélés kabaréjelenet módjára meséli el, hogy a holttest eltávolítása milyen bonyodalmakat és nehézségeket, apró örömöket és bosszúságokat okoz a lakók számára.

A novellafüzér leghosszabb elbeszélése a *Félelem* című novella, mely egyben a kötet záró darabja. A kötet közel egyharmadát elfoglaló mű a történelmi időben is a legkésőbb játszódik, Pest elfoglalásának végnapjaiban, a novella befejezésében meg is érkeznek az oroszok. Mint arról már korábban szó esett, a novella színhelye különbözik a többiétől, s az átköltöző két özvegyasszonytól értesülünk korábbi otthonuk megsemmisüléséről. A helyszínnel együtt a bemutatott szociokulturális miliő is változik, az új tér lakói tehetősebbek, polgári, nagypolgári szereplők is felbukkannak az előző történetek egyszerűbb kispolgári közegéhez képest. Míg az előző elbeszélések egy apolitikus, a történelmi eseményeket passzívan szemlélő réteget mutattak be – az *Anna néni* című novellát kivéve, ahol a saját létében fenyegetett kisember szembeszállt a hatalommal –, addig a *Félelem* szereplőinek jelentős hányada aktív részese a történelemnek. A novella fogoly és fogvatartott kölcsönös függését viszi színre kamaradráma módjára, melynek középpontjában a „nyilas érzelmű” lakók (Bór ügyvéd és felesége, Finiász tanácsjegyző és családja, Milossné), illetve a házban salvadori útlevéllal bujkáló zsidók, Veress Tamás és idős édesanyja állnak. A történet néhány órá idejében a ház éppen razzia előtt áll, ám már a szimpatizánsok számára is világos, hogy a nyilasuralom végóráit élik. A magyar nemzetiszocialisták egykori aktív támogatói (Bórék és Finiász is nyilas párttagok) már helyezkedni próbálnak a bukás utáni időkre, ugyanakkor tudják, hogy a nyilasok még mindig élet-halál urai. A konfliktus is ebből adódik, hiszen a házparancsnok Bóréknek jelenteni kellene, hogy zsidók élnek az óvóhelyen, de ők és Finiász is félnek a várható felelősségre vonástól. Bórné ugyan feljeleníti Veresséket a rendőrnymozóknak, a razziaira készülődő nyilasokat azonban már nem figyelmezteti jelenlétükre, a novella csúcspontján pedig megpróbálja lebeszélni a feladással fenyegetőző

Milossné. A fizikai erőszak büntelen/büntetlen elkövetésének ideológiai, diszkurzív alapját megteremtő nyilas értelmiségi réteg ugyanakkor belső konfliktusokkal is terhelt. A novella magánbűnök és közerkölcsök összefüggését sugallja. Finiász jegyző szakítani akar szeretőjével, Milossnéval, aki szeretné megtartani a férfit az általa kiutaltatott „zsidólakással” egyetemben. Milossné többször is megszarolja Finiászt, nyilvános jelenet rendezésével fenyegetőzik, a novella csúcspontján pedig meggyanúsítja a férfit, hogy ő bújtatja a hirtelen eltűnt Veresséket, s ezért fel fogja adni őt a nyilasoknak. A „darab” teátrális fordulattal zárul, Finiász lelövi Milossné, majd nem sokkal ezután Veressék is előkerülnek egészségügyi sétájukról.

A széles értelemben vett elkövetők köréből a novella a fizikai erőszakból ugyan kimaradó, de zsidók ellen elkövetett bűncselekményekben felbujtóként és haszonélvezőként részt vevő (feljelentések, a zsidó vagyontulajdonítása) középosztály magatartását vizsgálja, azt a témát, amit Déry a korábban már említett *A tanuk* című színdarab központi problémájává tett. Jellemzésük nem külső, erős ideológiai pozícióból történik, a novella egyetlen erőszakos cselekedetének nincs köze náci ideológiájukhoz. A történelmi idő és események keretezése ezt nem is teszi lehetővé, hiszen a novella fókuszában az áll, hogy miként reagálnak hatalmuk bukására. Az elbeszélés a pince razziára várakozó közönségének felfüggesztett idejébe minden korábbinál jobban belesűríti a pokol és az alvilág utalásos megjelenítését. Az elbeszélés a hatalomnak, az erőszakos önkénynek kitett egyének szorongását, a szorongás pillanatát tartja ki. Ebben a pokolban immár annak tervezői is együtt főnek áldozataikkal. Az elkövetők nem lelkiismeretüktől félnek, hanem a felelőségre vonástól. Az elbeszélő ugyanúgy nem törekszik az elkövetők szörnyetegként való ábrázolására, mint ahogy az áldozatok ritka ellenállása is inkább az alkalmi okok és körülmények, nem pedig az elvekből következő hősiesség számlájára írható. Romlottságuk egyszerű emberi romlottság, gyávák, számítóak, alattomosak, hazugok és képmutatóak, de nem eltúlzott módon, valamiféle ördögi hübrisszel.

A narrátori szerep, feladat és pozíció jellemzésére is talán a kötet záródarabja a legalkalmasabb. Az elbeszélő ugyanis egyrészt instruktor, rendező, aki időt, teret igazgat, előremozdítja a cselekményt a szereplői nézőpontok váltogatásával, dialógusaik követésével. A szereplők sokszor jutnak szóhoz, egyenes beszédben megjelenő dialógusaik szervezik jelenetek soraként a narrációt. Ugyanakkor az elbeszélő nemcsak a szereplők beszédét közvetíti, hanem belső, kimondatlan tudatállapotokat is. Ezt pedig nem a klasszikus narrátori eljárásokkal teszi, tehát nem belenéz a szereplők tudatába, s közvetíti azt belső monológként vagy szabad, átképzeléses beszéddel, hanem expresszív módon vetíti ki érzésvilágukat a környező tárgyi világba. Álljon itt egy Milossné és Finiász között zajló jelenet, melyben az elhagyott szerető nézőpontját követhetjük:

„Ha olykor felkapta szemét a padlóról, amelynek szürke cementjében – mint egy magömlésben – egy megvalósulhatatlan világ ábrándjait kutatta, fémes csillogású tekintete Finiász tanácsjegyző szögletes, vérmes arcára kúszott, egy lélegzetnyi időre megállapodott rajta, majd sietve visszaereszkedett alvilági látomásai közé. Teste ilyenkor mintha hangot váltana, megperdült, nyaka kipirult, szép gyöngyfogai önfeledten kivillantak duzzadt, vörösre festett ajkai közül. A tanácsjegyző elfordította arcát.”<sup>134</sup>

Az idézetben a szereplői tapasztalat, a szeretőben feléledő vágy, a másakra irányított csábéró összekapcsolódik a narrátor szólásával, mely az érzéki-érzelmi élményt olyan lírai, de egyben értelmileg hangsúlyozó nyelven szólaltatja meg, mely a szereplői tudathoz képest többlételemet takar. Az elbeszélői szólamnak ez a többlételem néha még inkább felborítja a szereplői-elbeszélői nézőpont szóhoz jutásának arányát, s a szereplők egyikéhez sem köthető, a történet alakításához és követéséhez valójában nem is szükséges megfigyeléseket tesz, tudást közvetít. A következő részlet özvegy Veress Károlyné, a pincében hamis papírokkal rejtőző idős zsidó nő nézőpontjából indul ki, de aztán elszakad tőle, önállósodik, s voltaképp az özvegy teljes létezését átfogó, sőt e létezés történeti, egzisztenciális kereteit is reflektáló nézőpontot alkot:

„Mint a föld, amely mélyebb rétegeiben megfogja és megrögzíti őskora történelmét, de felületének változatait órák alatt elfújja a szél, az öregasszony emlékezete megóvta élete pliocén eseményeit, amelyek megkövesedve, sértetlenül álltak minden válságot, s amit tizenhét éves korában betéve megtanult, [...] azt egy szónyi sérelem nélkül, létük régi pompájában, teljes alakjukkal, mint egy ásványgyűjteményt cipelte magával sírja felé, de porként elhullajtott minden újabb kori eseményt, s gyakran arról is elfelejtkezett, hogy idegen házban él, idegen emberek között, s egy paraszthajszálon múlik, hogy agyon nem lövik.”<sup>135</sup>

Ez a megfigyelés nem képezi a jelenetben a szereplő önmagáról alkotott tudatának részét, és tulajdonképpen a karakter indirekt jellemzéséhez sem tartozik, de a jelenet drámai súlyának létrehozásában mégis fontos szerepet játszik, hiszen a történelmi kataklizma esetleges fordulatait egy teljes élet morálisan szilárd perspektívájából érzékelteti.

<sup>134</sup> Uo., 295.

<sup>135</sup> Uo., 302.

Az elbeszélői szólam önállóan, a szereplők nézőpontjától függetlenül is feladatának tekinti, hogy az elbeszélte világot szimbolikus, morális, egzisztenciális jelentések távlatába helyezze. Szuggesztív, látomásos írásmódja hasonlatokon és metaforákon át tágítja a pincelakók egyedi tapasztalatait a helyzet tétjének egyszerre történeti és metafizikai megragadásává:

„Lassan telt az idő; úgy nyúlt el előttük, mint a hajótörött előtt a köröskörül parttalan tenger: ha egy-egy kimagasló perc hullámként a hátára kapta őket, a magasból is csak a láthatárig elnyúló idő döngő pusztasága látszott. A lélekben mértani haladványban nőtt a félelem. Az időről az ember csak akkor vesz tudomást, ha kevés vagy sok van belőle, azaz, ha mértéktelenül elszaporodik, vagy hirtelen elfogy; ilyenkor helyét észrevétlenül egy más közeg foglalja el: a szorongás, amelynek áramlásában a lélek elveszti szemmértékét, tájékozódó képességét, köznapi súlyát, s éppoly tanácstalanul hanykolódik benne, mint a test, ha a levegőből váratlanul egy más, ismeretlen közegbe, egy ingovány álló iszapjába vagy egy folyó sodrába bukik.<sup>136</sup>

Az elbeszélés befejezésének kérdése, mely 1955-től egyben a ciklus vagy elbeszélés-gyűjtemény befejezése is lesz, külön említésre érdemes. Botka Ferenc a Déry-achívum 17. kötetében mintegy apológiaként, párhuzamos hasábkokban közli a *Félelem* eredeti, majd módosított, az 1949-es *Felszállás az alvilágból* című, a novellafüzér gyűjteményes kiadásaiból kimaradt szövegből átvett befejezését,<sup>137</sup> ezzel a gesztussal kívánva tisztázni Déryt a vád alól, miszerint a szöveget politikai opportunizmusból változtatta volna meg.<sup>138</sup> Ha a politikai opportunizmus vádja csupán a két szövegváltozat összevetése alapján túlzásnak is tűnik, kétségtelen, a két, eltérő befejezés másféle hangsúlyokkal látja el a zárójelenetet. Az eredeti *Félelem*ben az orosz katonák felbukkanását Déry csak külső szempontból, a két öregasszony nézőpontjából ábrázolja. A jelenet, melyben az oltárkép előtt térdeplő Daniskáné a „felvilágba” kéredzkedik a „falon függő Krisztus-képet” szótlanul nézegető oroszról,<sup>139</sup> krisztusi, keresztény szimbolikával telített, és talán nem túlzás kijelenteni, a korábbi változat utóbb elhagyott képei egyben a *Karácsonyest* metafora-rendszerét is megelölegezik.

<sup>136</sup> Uo., 327–328.

<sup>137</sup> Noha Nyerges András korábban már idézett *A nagy elhomályosítás* című esszéje inkább az első kiadás elkobzásának, betiltásának furcsa körülményeit taglalja, és elsősorban esztétikai kifogásai vannak a kötetbe felvett két új történettel, valamint a *Félelem* megváltoztatott befejezésével kapcsolatban. Vö. Nyerges, i. m., 136–137.

<sup>138</sup> Botka: „[c.n.] [kommentár]”, 472–473.

<sup>139</sup> Déry: *Alvilági játékok*, 1946, 123.

A *Felszállás az alvilágból* című szövegből átvett befejezésben ezzel szemben nagyobb szerep jut az orosz katonának: megszólal, még hozzá egyenes beszédben, majd egy kissé didaktikusnak ható jelenetben leveszi és elhajtja egy magyar kisleány katonasapkáját, ezzel a nevelő szándékú gesztussal, az átélt borzalmak hatására kialakított humanista életbölcselettel igyekszik eltéríteni a kisleányt a katonaelet, így a háború fetisizálásától.<sup>140</sup>

Az *Alvilági játékok* eredeti, 1946-os kiadása a *Háború* című elbeszéléssel végződik. A további kiadásokból cenzúrázott szöveg különlegessége, hogy a történet megjeleníti, amint egy szovjet katona megerőszakol egy lányt. Mint azt a témában írt legújabb kutatások megerősítik, annak ellenére, hogy a szovjet hadsereg által elkövetett tömeges nemi erőszak abszolút tabunak számított a megszállt területeken, számos dokumentum, máig kiadatlan vagy csak mostanában megjelentetett önéletrajzi szöveg maradt fenn a megerőszakolásokról.<sup>141</sup> A korszakot ábrázoló szépirodalmi, fikciós művekben a társadalmi és egyéni traumáról tanúskodó jelleg megmarad ugyan, mintegy emlékeztetőként az erőszak megtörténte, ugyanakkor az irodalmi szövegek sokszor a történelmi eseményt jelentésszerű vízióiknak rendelik alá a traumatikus eseményt.<sup>142</sup> Így van ez Déry művében is. Bár kétségtelen, hogy a jelenetben szerepeltetett szovjet katonák „kétarcú” magatartását számos dokumentumigénnyel készült mű is tanúsítja, mégis vitatkoznom kell Széchenyi Ágnes állításával, miszerint a „kétarcúság, az emberi jó és rossz két alakban jelenik meg, kívül a személyiségen, a történetben, a történelemben, mint pusztá tény.”<sup>143</sup> A *Háború* című elbeszélésben a szereplők és az események metaforikus hálózatba

<sup>140</sup> A politikai üzenet megfogalmazásának szempontjából *A tanúk*ban még aktívabbak az orosz „felszabadítók”, hiszen a pincelakókat egy retorikai kérdéssel – mely egyben a dráma utolsó mondata – szembesítik az önmagukért cselekvés elmulasztásával, így módon pedig történelmi felelősségükkel („Azt kérdezi, hogy miért nem mi magunk szabadítottuk fel magunkat?”) Déry: „A tanúk”, 193.

<sup>141</sup> Kunt Gergely: *Kipontozva, A második világháború szexuális tapasztalatai*, 2019. Köszönöm a szerzőnek, hogy rendelkezésemre bocsátotta kéziratát!

<sup>142</sup> Márai Sándor *Szabadulás* című, hagyatékból előkerült és a szerző halála után több mint tíz évvel megjelentetett, Déry művével szinte egy időben keletkezett (1945) ostromregényében is található megerőszakolás-jelenet. (Márai Sándor: *Szabadulás*, Budapest, Helikon Kiadó, 2001). Márai műve ugyanúgy fikciós alkotás, ahogy Déryé is, de az elbeszélés sokkal részletesebben, egy drámai, talán regényének legjobban megírt jelenetében ábrázolja a főszereplő Erzsébet ellen elkövetett erőszakot. Érdekes módon a szereplők megformálása Márai művében sem az áldozat-elkövető sémára épül, hiszen a testi erőszak mellett különös, a kölcsönös kiszolgáltatottság beismerésén alapuló megértés alakul ki az orosz katona és Erzsébet között.

<sup>143</sup> Széchenyi Ágnes: „... csendes pince... békességes nyája”, *Az 1945-ös esztendő Déry Tibor és Márai Sándor epikai életművében* in Botka Ferenc (szerk.): *Mérlegen egy életmű, A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai, 2002. december 5–6.*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, *Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei* 12, 2003, 64–72, 71.



rendeződnek, ezáltal többletjelentést kapnak az események tényszerű rögzítéséhez képest. A két orosz katonát a szöveg már felbukkanásukkor a születő új élet iránti tisztelet, illetve az erőszak, a nyers, állatias nemi vágy együttes attribútumával mutatja be: „Géppisztolyukat némán ringatva, mint egy karon csecsemőt, hangosan lihegték, szájuk sarkából egy vékony, csillogó nyálpatak ereszkedett le állukra.”<sup>144</sup> Ez a kettősség aztán az anyával és lányával való kettős jelenetben fonódik össze: míg egyikük az új élet születésénél egyedüli férfiként bábáskodik természetes szeméremmel, addig másikuk brutális módon, a nő testéhez és az intimitáshoz való alapvető szabadságát semmibe véve avatja azt be a nemi életbe.

„Az egyik orosz katona, a derekán átkarolva, a házfelügyelőék tizennyolc-éves, szőke lányát a kijárat felé vonszolta. A másik, aggodalmasan összeráncolt homlokkal egy ágy fölé hajolt, amelyben a lány állapotos anyja a rémülettől vajúdni kezdett.”<sup>145</sup>

A szülés és az erőszakos nemi aktus összekapcsolása a lány sikolyainak és az anya görcsös hánykolódásának egymásra vetítésében éri el tetőpontját: „A szakadozott, éles sikoltások felhallatszottak az udvarig. A házfelügyelő egy percre megállt befelé futtában: nem tudta eldönteni, hogy felesége, vagy lánya hangját hallja-e”.<sup>146</sup> A szimbolikusan egymás mellé helyezett két esemény megjelenítésének arányai egyenlőtlenek: míg a lány megerőszakolása a színen kívül történik, így sem az elbeszélés szereplői, sem az olvasók nem szemtanúi annak, hanem csak tudásuk alapján következtetnek annak megtörténteire, addig a szülésre az elbeszélés terében, nyílt színen kerül sor.

Az elbeszélés utolsó jelenetében Mari néni megmutatja az újszülött csecsemőt az orosz katonáknak, így próbálja szembesíteni őket tettükkal, áttételesen pedig a háború pusztításának értelmetlenségével. A gesztus morális ítéletet fogalmaz meg a történet végén, ám ez az ítéletalkotás nem történelmi, politikai vagy társadalmi alapra támaszkodik, hanem az élet tiszteletének természeti elvét szegezi szembe az erőszakkal. A háború elítélése nem történelmi-politikai szempontból történik – noha abban, hogy éppen a korábban a hatalmat kiszolgáló házfelügyelő családja válik áldozattá, nem nehéz észre venni az ideológiai értelmet –, s a tabutéma megsértése mellett valószínűleg ez a kevéssé osztályharcos magyarázat is ok lehetett az elbeszélés későbbi cenzúrázására.

<sup>144</sup> Déry: *Alvilági játékok*, 1946, 127.

<sup>145</sup> Uo., 128.

<sup>146</sup> Uo., 129.

Az *Alvilági játékok* elbeszélésciklus kompozícióját egyfelől keletkezésének és megjelenésének politikai kontextusa alakította, másfelől viszont az egyes darabjai a különböző szövegváltozatok ellenére is egységes szöveguniverzumot alkotnak. Az elbeszélésfűzér poétikáját a fogalmazás lírai sűrítése, pontosságra törő, de sokrétű jelentéstartományokat felidéző írásmód, a szereplői tapasztalatokat és tudatokat metaforikus jelentésrétegekkel kapcsolatba hozó, kihagyásos, utalásos, az olvasói képzetet a kimondatlan, kitakart összefüggések kikövetkeztetésére ösztönző elbeszélismód jellemzi. A kezdés és a befejezés változatai hangsúlyáthelyeződéseket hajtanak végre a mű metaforikus szerkezetében, ezzel együtt pedig a mű történelemmel kapcsolatos ideológiai állásfoglalásában. Az 1955-ös kiadással rögzült szöveg nyitánya és zárata optimistább, és a háború korabeli hivatalos értelmezéséhez közelebb álló jelentéssel látja el Déry könyvét (lezáruló történelmi korszak, a társadalmi újramezélés lehetősége). Ugyanakkor az *Alvilági játékok* ennek ellenére is tartózkodik a történelmi esemény közvetlen politikai-morális értelmezésétől, s a társadalmi-történelmi tanulságok megfogalmazása helyett a történelmi esemény alakításában részes vagy azt elszenvedő emberek viselkedésének szimbolikus, transzcendens, természetelvű etikai jelentéseit vizsgálja.

# LÍRAI EXKURZUS: KÖLTÉSZET, DOKUMENTÁCIÓ, NAPLÓ – AZ OSTROM ÉS A VÉSZKORSZAK VERSES NAPLÓKBAN

## KÖLTÉSZET ÉS (TÖRTÉNELMI) ESEMÉNYEK

Háborús költészet. Bármilyen paradoxnak is tűnjön a kifejezés, különösen, ha a „költészet” szó érzelmi, felmagasztosító mellékszövegét is beleértjük, a „műfaj” voltaképp egyáltalán nem idegen sem a klasszikus, sem a modern irodalom történetétől, akár kitalált, akár tényleges háborúk megírásáról van is szó. Kuriózum má akkor válhat, ha az eseményeket távoli – bölcséleti, erkölcsi – nézőpontból kísérő írásmű nem elégszik meg a nemes lényegiség megfogalmazásának költészetet megillető feladatával, s a József Attila-i embléma megfordításával nemcsak az „igazat”, hanem a „valódit” is el akarja mondani. Másképpen fogalmazva a költészet, korokon átívelő kimondott vagy kimondatlan meghatározásaival szemben, ábrázoló művészetként kíván fellépni. Ábrázoló művészetként, abban az értelemben, hogy a versek, vagy még inkább versciklusok olyan világszerű szöveg univerzumot alkotnak meg, melyek felismerhetően utalnak a versek keletkezésének történelmi-politikai-társadalmi kontextusára, és a szövegek értelmezése részleges marad, ha figyelmen kívül hagyjuk ezeket az utalásokat. A környező történelmi valósághoz kapcsolódó referenciális, dokumentáló viszonyulás mellett a lírai szubjektum ön-életrajzi hitelesítése is fontos, melyet a líraolvasás gyakran egyébként is feltételez. A következőkben tárgyalandó naplószerű, dokumentáló szándékú művekben, Vas István és részben Radnóti Miklós „verses háborús naplóiban”, azonban szerző és lírai alany kapcsolata egyneműsödik és egyszerűsödik: ez a fajta lírai megszólalásmód és költői szerepfelfogás az „Én az mindig valaki más” episztemológiai dimenzióinak lírai feltárása helyett a lírai én és a szövegen kívüli életrajzi szerző minél szorosabb összekapcsolását célozza.

Az efféle dokumentáló szándékú irodalmi alkotásoknak meglehetősen rossz híre van a modernség irodalmában, kiváltképp a líra mindenkori történetében. Ha a történelmi esemény és líra eminens modern összekapcsolásának terepét, a holokauszt, a lágertapasztalat versbeli megidézését vizsgáljuk, akkor sem az ábrázoló, „krónikás” költeményekre gondolunk, hanem a lírai tanúságtétel Paul Celan vagy Pilinszky János nevével fémjelezhető hagyományára, ahol a „megszólalás alapjává egy paradox, mondhatni etikán túli etika válik, mely egyszerre igényli a történetek okainak,

gyökereinek feltárását és azt, hogy e kérdés megmaradjon a megválaszolhatatlanság nyitottságában, a közös önismeretet megdermesztő lezárás nélkül. E reflexió [...] táguló körökben vonja vizsgálata, kritikája alá az egzisztenciát, és az etikai, teológiai állítások érvényességére éppúgy rákérdez, mint a szellemtörténetiekre.”<sup>147</sup> Amikor viszont ez a morális-metafizikai távlatú reflexió háttérbe szorul, s a dokumentáló, a felismerhető történelmi időkre, társadalmi vagy éppen önéletrajzi valóságra utaló írásmód betör a költeménybe, akkor ez többnyire együtt jár a nyelv eszközszerű használatával, mely szembekerül a (modern) költészet nyelvfelfogásával, azzal az elképzeléssel, miszerint a líra „hagyományosan a nyelv világalkotó képességének és a szubjektum megszólaltathatóságának legtöbbször tartott terepe” – fogalmazza meg a lírai művek tanúságtételének poétikáját vizsgáló tanulmányában Szűcs Teri.<sup>148</sup> Míg a nyelv ábrázoló felfogása abból indul ki, hogy a társadalmi-történelmi világban már létezik egy jelentéssel bíró és annak nyelvi megformáltságát megelőző valóság-összefüggés, addig a költői nyelvhasználat sajátosságát hangsúlyozó álláspont szerint a költemény feltárja, összetett nyelvi konstrukciókkal artikulálja a létezés nélküle felismerhetetlen dimenzióit: a költői kompozícióban a közös, társadalmi létmódú nyelvből felépített poétikai kompozíció (eredeti kombináció) maga válik az intelligibilitás formájává. Jean-Paul Sartre *Mi az irodalom?* című híres munkájában ezt a különbséget próza és költészet éles elkülönítésére használja: „Valójában a költő egycsapásra eltávolodott az eszköz-nyelvtől; egyszer s mindenkorra azt a költői magatartást választotta, amely a szavakat dolgoknak, nem pedig jeleknek tekinti. Mert a jel kétértelműsége azt a lehetőséget foglalja magában, hogy az ember tetszése szerint áthatolhat rajta, [...] s rajta keresztül követheti a jelzett dolgot, vagy pedig valósága felé fordíthatja tekintetét és tárgyként szemlélheti.”<sup>149</sup>

Noha a *Mi az irodalom?* felépítése alapján gyanakodhatunk, hogy Sartre talán csak azért zárta a költészetet az irodalmi kratülizmus absztrakt szférájába, hogy aztán nyugodt lelkiismerettel érvelhessen a próza társadalmi-politikai elköteleződése mellett, álláspontja, persze olykor jelentős fogalmi-elméleti eltérésekkel, de mégis megjeleníti a költészet politikai, történelmi aktualitás terepeire tett kirándulásainak általános negatív megítélését. Eszerint ugyanis a történelmi aktualitást közvetlenül „ábrázoló” költészet kétszer is veszít: egyrészt a költői nyelve episztemológiai erejét veszti el az eszközszerű nyelvhasználattal, másodszer pedig az ábrázoltak tényszerűségét és hitelességét sem feltétlenül nyeri el a még díszítő feladatában is túl metaforikus versnyelvvél és dikcióval. Ezt az általános irodalomtörténelmi véleke-

<sup>147</sup> Szűcs Teri: *A felejtés története, A Holokauszt tanúsága irodalmi*, Pozsony, Kalligram, 2011, 10.

<sup>148</sup> Uo., 12.

<sup>149</sup> Sartre, Jean-Paul: *Mi az irodalom?*, Fordította Nagy Géza és Vigh Árpád, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 33.

dést fogalmazza meg Németh G. Béla a holokauszt versbeli megjelenítése kapcsán: „a 20. századi emberiség e traumájáról a dokumentációs történeti anyag rendszerint megrendítőbbet nyújt a költészetnél. Adornóék talán ennek nyomán (is) jutottak a költészet lehetetlenné válásának (egyébként tarthatatlan) hiedeleméhez.”<sup>150</sup>

Németh G. kijelentése azonban egy olyan életmű kivételességét hangsúlyozza, mely – legalábbis kései darabjai – meghaladja lírai forma és dokumentáció oppozícióját: természetesen Radnóti Miklós munkaszolgálat alatt írott verseiről, a bori notesz költeményeiről van szó. „Radnóti azonban azok közé tartozik [...], akik a dokumentáció már-már reményt enyészítő rémületéhez hozzá tudták adni a katarzisz méltóság- és reménység-szülő erejét is. S egyben megerősítették a költészet nélkülözhetetlenségének hitét és cáfolták lehetetlenségének (nem egészen érthetetlen) vélelmét.”<sup>151</sup> Bár Radnóti híres utolsó versei nem tartoznak szorosan az itt tárgyalt témához (ti. nem Budapest ostroma során íródtak, éppen ezért nem is elemzem részletesen őket), mégis, tekintélyüknél fogva megkerülhetetlenek, ráadásul jelzik a lírai történelemábrázolás legfontosabb problémáit.

#### NAPTÁR-IDŐ: TÖRTÉNELMI IDŐ ÉS ÖN-IDŐ RADNÓTI MIKLÓS KÖLTÉSZETÉBEN

Radnóti Miklós utolsó költeményeinek egyedülállósága abból származik, hogy „[l]ehetetlen eltekinteni attól, hogyan jöttek létre, és hogyan maradtak fenn. Keletkezésük története és a szövegek sorsa elválaszthatatlanná teszi bennük a költő személyes életét és az ebből az életből megalkotott művet.”<sup>152</sup> A legitim holokauszt tanúságtételek feltételének tartott személyes átélés a *Bori notesz*ben ugyanis a lehető legvégső határig megy, oda, ahol a tanúból vértanú lesz, s még tovább, hiszen kísérteties módon a szerző epítáfiumaként, saját halálának lehetetlen elbeszéléseként olvassuk az utolsó verseket: „az *Erőltetett menet* és a négy *Razglednica* [...] mint tanú szól arról, amiről nem lehet beszélni – a megélt halálról, tehát a meghalásról, a gyilkosság elszenvedéséről –, mert a sötét tapasztalatoknak abba a tartományába emberi nyelv még nem hatolt.”<sup>153</sup> Ebből a világirodalmi szinten is páratlan helyzet-

<sup>150</sup> Németh G. Béla: Tragikus hittevés a költészet mellett, Hangnem és magatartás Radnóti Miklós költészetében, in *Kérdések és kétségek: irodalomtörténeti tanulmányok*, Budapest: Balassi, 1995, 165–173, 173.

<sup>151</sup> Uo.

<sup>152</sup> Ferencz Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete: kritikai életrajz*, Budapest, Osiris, *Osiris monográfiák*, 2005, 726.

<sup>153</sup> Uo., 659.

ből fakad,<sup>154</sup> hogy „különleges értékkel ruhazza föl őket az a tény, hogy a halottak váratlan örökségként tarthatók számon”, s ez a „vonatkozás nemcsak kiegészíti, de talán meg is haladja, felülmúlja, annak súlyát, amivel Radnóti hozzájárult a magyar költészethez.”<sup>155</sup>

Radnóti kései verseinek olvasásától ez a tudás aligha elválasztható. Az emberi, morális helyzet kínzó igazságtalanságának ismerete eleve katarziszra hangolja a befogadó helyzetét, amit csak tovább mélyít, hogy az „élet megromlott minőségével Radnótinál a vers megóvott minősége áll szemben.”<sup>156</sup> A költő utolsó hónapjaival kapcsolatos életrajzi tudás, illetve a történelmi kontextus ismerete több szinten is kölcsönhatásba lép a szöveggel. Az egyik szövegszerű csatlakozási pont a versekhez elsődleges paratextusként kapcsolt kelezés és az írás keletkezési helyének feljegyzése.

Radnóti szinte teljes életművére jellemző a versek pontos kelezése, a vonzódás a naptári időszámításhoz. Verseinek gyakran ad dátumokat címként (a *Lábadozó szél* »1933«), a *Járkálj csak, halálraitélt!* »1936«) című kötetek is számos ilyen verset tartalmaznak, nem is beszélve a *Naptár* (1942) című kalendárium-ciklusról), s a *Huszonkilenc év* című, születésnapra írt költemény szerint „verset szoktam írni én ilyenkor, / már évek óta verssel ünnepeltem / e szörnyű fordulót...”<sup>157</sup> A keletkezés gondos feljegyzése irodalomtörténeti távlatot ad a szövegeknek, melyben a szerző egész életművének konstruált életrajzi idejében is jelentést kapnak az egyes versek. A versek kelezése azért is előtérbe kerülhet, mert Radnóti a harmincas évek derekától már nem használja szervezőelvként a ciklusokat kötetekben. A naptár, mint az idő társadalmi egyenértékese szövegek közötti kapcsolatot teremt a versek között a köteteken belül, sőt a további kötetekkel is, egyúttal pedig a történelmi idő, a korszak kollektív történéseinek háttérére elé állítja a költői univerzum eszmei, poétikai, esztétikai változásait. Szegedy-Maszák Mihály szerint az utolsó, *Tajtékos ég* kötetben „az egyes darabok után olvasható kelezés mintegy képaláíráshoz hasonló hitelesítő jellé vált az olvasó számára, melyet a beszédhelyzetnek és a költő életében végbement eseményeknek metonímiájaként foghatunk föl”.<sup>158</sup>

<sup>154</sup> A ritka kivételek közé tartozik Jichak Katzenelson, jiddisül író lengyel zsidó költő műve, az *Ének a kiirtott zsidó népről*. (Fordította Halasi Zoltán, Budapest: Kalligram, 2014)

<sup>155</sup> Szegedy-Maszák Mihály: Radnóti Miklós és a holocaust irodalma in Török Petra (szerk.): *A határ és a határolt, Töprengések a magyar-zsidó irodalom létformáiról*, Fordította Molnár Virág, Szabó Vera, Krisztina Centgráf, Hecker András és Jakab Éva, Budapest, Országos Rabbiképző Intézet Yáhalom Zsidó Művelődéstörténeti Kutatócsoportja, 1997, 207–229: 210.

<sup>156</sup> Ferencz: Radnóti Miklós élete és költészete: kritikai életrajz, 729.

<sup>157</sup> *Radnóti Miklós költeményei*, szerk. Réz Pál, Budapest, Helikon, 1982, 127.

<sup>158</sup> Szegedy-Maszák: i. m., 207–208.

Írás és naptári idő kapcsolatának fontosságát jelzi a napló műfajának felbukknása Radnóti életének utolsó éveiben. A költő 1934-ben kezdett naplót vezetni, s hosszabb-rövidebb megszakításokkal majdnem harmadik munkaszolgálatáig írja azt. Mi több, feleségét, Gyarmati Fannit is biztatta közös életük dokumentálására, aki végül kitartóbb és rendszeresebb naplóírónak bizonyult. Radnóti naplója szórványos jegyzetelésnek indult, melyekben részletes beszámolót közölt magányos vagy feleségével közös sétáikról, találkozóikról, irodalmi felfedezéseiről, könyvvásárlásairól, kávéházi látogatásairól. A két munkaszolgálatos időszak alatt aztán a naplóírás a megszokott értelmiségi társaságtól és érzelmi közegétől megfosztott író számára rendszeres tevékenységgé vált. Jegyzetei a munkatábor hétköznapjairól szóló reflektív, olykor ironikus beszámolókat tartalmaznak, gyakran jelenik meg bennük az otthonhagyott élet távolból való igazgatása, híreinek kommentálása. A napló Ferencz Győző szerint „az utókornak szánt, irodalmi igényel megformált írásmű”, melyben Radnóti „magánéletének apróbb eseményeit is irodalmi rangra emeli a megformálás során.”<sup>159</sup> Bár a monográfus ítélete a kötet egészét tekintve némileg talán túlzó, a tudatos formálás igényét mindenesetre jelzi, hogy naplójának kéziratát a költő a német megszállás kezdete után letétbe helyezi az Országos Széchényi Könyvtárban, vagy hogy irodalmi tárgyú leveleit gondosan bemásolja naplójába is (mint például a Komlós Aladárhoz írt levelének piszkozatát, melyben elutasítja utóbbi felkérését egy magyar-zsidó írói antológiában való részvételre).

Mindez azért fontos, mert jelzi, hogy a történelmi eseménylíra nem önmagában áll, hanem egyidejű prózai törekvésekre, illetve az életmű korábbi lírai szakaszában is megfigyelhető szemléleti sajátosságokra támaszkodik. A naptári időbe kapaszkodás összefügg a harmincas évek kettős identitásválságával: a zsidó származás miatti egyre erősebb kirekesztés, illetve a traumatikus gyermekkor tudatosításával. A mások szeretetében és elfogadásában ágyazott létezés bizonytalanná válásával Radnóti a szerelem és az irodalmi alkotótevékenység szinte metafizikai jellegű felmagasztosítását, életprogrammá emelését szegezi szembe, de a naptári idő kollektív jelrendszere is segít értelmessé szervezni a megélt idő traumák miatt megingott bizonyosságát. A történelmi idő betörését az egzisztenciális ön-időbe a naptár és az óra önkényes konvenciója teszi végérvényessé és kikerülhetetlenné. A *Tajtékos ég* címadó versének első három strófájában a lírai én visszatekintve, a naptári egység (év) megszemélyesítésével tudatosítja a léthelyzetnek, az egzisztenciális körülményeknek a ciklikus visszatérés különbségeiben megnyilvánuló változásait:

<sup>159</sup> Ferencz Győző: A napló mint dokumentum és mint műalkotás in *Radnóti Miklós élete és költészete: kritikai életrajz*, Budapest, Osiris, *Osiris monográfiák*, 2005, 653.

„Tajtékos égen ring a hold,  
csodálkozom, hogy élek.  
Szorgos halál kutatja ezt a kort  
s akikre rálel, mind olyan fehérek.

Körülnéz néha s felsikolt az év,  
körülnéz, aztán elalél.  
Micsoda ősz lapul mögöttem újra  
s micsoda fájdalomtól tompa tél!

Vérzett az erdő és a forgó  
időben vérzett minden óra.  
Nagy és sötétlő számokat  
írkált a szél a hóra.” (*Tajtékos ég*)<sup>160</sup>

Az idő múlásának gondos feljegyzése továbbá a fogság, a fogolylét tapasztalata (*Ó, régi börtönök, Hetedik ecloga, À la recherche...*), melyben a negatív időtlenségét töri apró, értelmessé tehető darabokra a naptári idő szilárd viszonyító pontja: „Este van, egy nappal rövidebb, lásd, újra a fogság / és egy nappal az élet is [...]” (*Hetedik ecloga*)<sup>161</sup>. Radnóti verseinek időszembesítő rétegeit, a gazdag, boldog múlt és a sivár, vészterhes jelen szembeállítását már többször feltárták, de a (naptári) időt motivikus elemként szerepeltető versekben a bizonytalan jövőbe tekintés is gyakran meghatározza a vers lírai szituációját, a versbeli beszélő helyzetét, és elsősorban az otthon és a hitves sorsa fölött érzett aggodalomban jelenik meg.

Az utolsó, munkatáborban írott versek idődimenziója két különböző nézőpontból is megközelíthető. Egyrészt a versek utolsó híradások Radnóti életéből, a keltezés és a helyszínmegjelölés máig az életrajzi rekonstrukció becses forrása. A versszövegek tárgyi-empirikus rétegeikkel, reáliákkal tudósítanak a fogolylét körülményeiről, melyek megidéznek a koncentrációtábor-irodalom egykorú valóságából és tanúságtételekből kirajzolódó elsődleges kontextusát. Ugyanakkor a rabság versekben megjelenő tárgyi, metonimikus közvetítőknek (szögesdrót, barakk, láger, deszkapriccs, élősködők, fegyverek, bakancs, behívó, marhavagonok stb.) elsősorban nem dokumentatív funkciói vannak, hanem a kompozícióban a szabad étellel és a nosztalgiával megidézett múlttal képeznek érzelmi, esztétikai ellenpontot. A naptári idő ezekben a versekben nem válik belső kompozíciós elem-

<sup>160</sup> Radnóti Miklós költeményei, 147.

<sup>161</sup> Radnóti Miklós költeményei, 185.



mé: a történelmi idő gyászos mementóként keretezi és egészíti ki a versek olvasását. A korábban idézett irodalomtörténészekkel egyetértve, a *Bori notesz* verseit mint töredékes naplót olvassuk egybe, melyben az egyes versek a költő kálváriájának stációiként olvashatók, ahol a verseket összekötő narrációt az életrajzi kontextus utólagos tudása adja. Az utolsó *Razglednica* ezt az előrehaladó elbeszélést zárja a saját halál kísérteties megírásával, ahol (le)írás és esemény egybeesésének modernista vágya teljesül be nem várt módon.

### VERS ÉS PRÓZA KÖZÖTT: ÍRÁS, ESEMÉNY, EMLÉKEZÉS VAS ISTVÁN OSTROMRÓL ÉS VÉSZKORSZAKRÓL ÍROTT MŰVEIBEN

Radnótiné Gyarmati Fanni naplójának az ostrom és a vészkorszak alatt készült feljegyzéseiben többször is némi irigységgel vegyes kíváncsisággal számol be a családi költő-barát, Vas István készülő verses háborús naplójáról. „A rengeteg adatból álló háborús verses naplót kérem tőle türelmetlenül. Végtelenül izgat, hogy milyen. Önkínzás látnom az óriási kéziratcsomót, de meg jól is esik újra versekkel foglalkozni, így együtt, mint régen, csak – egyedül. [...] Most arról a részről, amit átolvastam, az a benyomásom, hogy nagyon felhígtott és igen kevésbé művészi, meglehetősen nyersanyag, nem tetszik. Lehet, hogy a későbbiek jobbak lesznek, de nincs időm befejezni...”<sup>162</sup> Vas István valóban nem tartotta titokban íróársai és barátai előtt vállalkozását: az 1944. márciusi német bevonulás hatására kezdett neki verses naplójának, mely végül nem önálló kötetként, hanem az 1947-es *Kettős örvény* egyik ciklusaként, *Márciustól márciusig (1944–45)* címmel jelent meg.<sup>163</sup> A helyzet azonban nála is hasonló, mint Radnóti esetében volt: a történelmi katalizmában az írás tevékenysége megoszlott több műfaj között, hisz Vas 1944 decembere és 1945 márciusa közt, mialatt Ottlik Géza budai lakásában bujkált a nyilasok elől, prózában írott naplót is vezetett. Sőt, a helyzet még bonyolultabb, mert Vas ambiciózus önéletrajzi vállalkozásának harmadik részeként, 1990-ban *Azután* címmel két kötetnyi emlékiratban is feldolgozta a II. világháború alatti élményeinek anyagát.

Erősen tartja magát a hiedelem, hogy élmények, események, gondolatok megőrzéséhez alkalmasabb műfaj a próza. A próza az emberi cselekvések logikájában megformálódó idő, a valóság többdimenziós és többszereplős képét nyújtja,

<sup>162</sup> Radnóti Miklósné Gyarmati: i. m., II: 407.

<sup>163</sup> Vas István: *Kettős örvény*, Budapest, Franklin Társulat, 1947. A *Márciustól márciusig (1944–45)* ciklus a 131–179 oldalak közt található.

szemben a líra egyszerűségével, mely ráadásul nem feltétlenül alkot időt, nem feltétlenül épül a cselekvés logikájára. Vas István verses naplója időben jócskán megelőzte emlékiratainak megírását, részben háborús naplóját is. A helyzet mindazonáltal nem egyedülálló, hiszen Kassák Lajos is mintegy sorvezetőként használta 1926–1927-ben az *Egy ember élete* (pontosabban annak *Csavargások* fejezete) írása közben a csaknem öt évvel korábban keletkezett *A ló meghal a madarak kirepülnek* című poémáját. A helyzet nagyon hasonló Vas István esetében is, hiszen a versekbe került tapasztalatsűrítményt oldja nagyepikai kompozícióvá közel negyvenöt év távlatából az emlékezés.

Miféle okai és következményei vannak az írás önéletrajzi színterei közti munkamegosztásnak? Philippe Lejeune *Gide és az önéletrajzi tér* című tanulmányában vázol néhány problémát, mellyel az önéletrajzi programot több, különböző műfajban, időben elnyújtva megvalósító művek olvasása során szembesül az olvasó.<sup>164</sup> Az önéletrajzi megszólalás különböző modalitásai az életmű intratextuális terében egymást kontextualizálják, értékük egymáshoz viszonyul, az azonnali vagy késleltetett megjelentetésnek ugyanúgy jelentése van, mint a művek sorrendjének, illetve az ideológiai, stilisztikai, műfaji elmozdulásoknak, a megtagadások vagy éppen megerősítések gesztusainak. Vas István háborús írásaiban az írás három színtere nem rajzol ki afféle bújócskát, az elrejtőzésnek, a cáfolatnak, az újrafogalmazásnak azt a játékát, mint amit Gide üzött olvasóival. A megírás és a megjelenés változó távolsága azonban meghatározza a művek olvasását, az olvasás kontextusát. A *Március-tól márciusig* (1944–45) ciklus a háborús élményeket kvázi egyidejű nézőpontból ábrázolja; a megjelenés egy közel tízéves alkotói szünetet zár le, a háborús versek a harmincas évek elejétől a negyvenes évek végéig húzódó költői korszak költeményei közé ágyazódnak be. A kötet szövegein még nem érezni a megjelenés idején már a küszöbön álló kommunista fordulatból fakadó ideológiai nyomást, sem a pártos elkötelezettséget, mely rövid időre Vast is megkísértette. A versek összességében csak lazán illeszkednek az igazságszolgáltatás, a tanúságtétel, a felelősségre vonás diskurzusai által meghatározott korabeli emlékezet- és ábrázoláspolitikába. Az ostrom végén, kényszerű szobafogságra ítélve, Vas „valódi” prózában írott naplót is vezet. Ez a napló végül csak 1996-ban jelent meg a *Holmi*-ban, a szöveget kiadó Monostory Klára bevezetőjében ismerteti a szöveg korábbi töredékes közléseit, illetve a kiadást hátráltató okokat (lényegében Ottlik ellenállását).<sup>165</sup> Az *Azután* című kétkötetes emlékirat Vas nagy, három részből álló önéletrajzi vállalkozásának

<sup>164</sup> Lejeune, Philippe: Gide és az önéletrajzi tér in Z. Varga Zoltán (szerk.): *Önéletírás, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*, Fordította Bárdos Zsuzsa, Budapest, L'Harmattan, 2003, 47–75.

<sup>165</sup> Monostory Klára: Vas István Ostromnaplója elé, *Holmi* 8, 1996/4: 592–593: 593.

utolsó elkészült darabja. Az emlékezés első felesége, Eti halála után indul (1939), végpontja pedig Budapest 1945-ös „felszabadulása”, az eseményeket az elbeszélés legkésőbbi időpontjához képest mintegy negyvenöt év távlatából felidézve.

A rövid áttekintésből is látszik, hogy a három mű különböző kontextusokban, különböző performatív célokkal, különböző terjedelemben és keretezéssel jeleníti meg az ostromot és a vézskorszakot. Ennek ellenére az önéletírói tér globális textuális hálózatában együtt olvasom majd a három szöveget, felhasználva a kései visszaemlékezés kommentárjait a verseskötet vizsgálata során, nem adva fel azt a célt sem, hogy a művek megírását és publikálását az elsődleges kontextusban is megvizsgáljam.

A *Márciustól márciusig (1944–45)* ciklus első versei a történelmi helyzet sokkhatása alatt születtek, s a költőben lassan érlelődött meg az alkalmi versek tudatos kötetté szervezésének gondolata, legalábbis Vas így magyarázza a kötet keletkezését negyvenöt év távlatából. A korszakban keletkezett oly sok más tanúságtételhez hasonlóan a verses napló is 1944. március 19-cel, a német megszállással veszi kezdetét, az utolsó vers (*Februári jegyzetek*) pedig 1945 februárjában „játszódik”. A kötet első, 1947-es kiadása negyvenhárom verset tartalmaz, később Vas István összes verseinek kiadásában ehhez még egy Radnóti Miklóst megidéző verset ad (*A Mű*), mely feltehetőleg kegyeleti okok miatt hiányzott az első kiadásból. A kötet darabjai időrendben, lineárisan követik a történelmi eseményeket, melyek ilyen módon a vézskorszak verses krónikáját adják. Ugyanakkor a versek nem elbeszélő költemények, hiszen utalásos, töredékes módon idézik fel a történelmi eseményeket. A kötet egészének narratív szerkezete a napló műfaját követi: bár nincsenek keltezve, de a versek mégis egy-egy bejegyzésnek (az idő múlásával egyre hosszabb periódusokat, sokszor egész hónapokat átfogva) felelnek meg, ahol a feljegyzések zömmel a történelmi események személyes vonatkozásaira és következményeire vonatkozó reflexiók. Ebből következően a nézőpont is a napló „személyes”, szubjektív, töredékes és elfogult látószöge. A napló műfajának személyessége és „intimitása” az érzelmi, szerelmi élet színrevitelében is megnyilvánul, hiszen a történelmi kataklizma, a menekülés és a rejtőzés közepette egy többszereplős szerelmi történet sejlik fel a kötetben. A verseskötet címe, a *Kettős örvény* tehát egyszerre utal a történelem viharára és a magánélet érzelmi zűrzavarára, s a jóval később írt önéletrajzi visszaemlékezés fel is fedi a versek titokzatos, megszólított nőalakjait, Kutny Máriát és Szántó Piroskát, a költő második, majd harmadik feleségét.

Önéletrajzi visszaemlékezésében Vas István többször is nekifut verses naplója magyarázatának, meghatározásának. Ebben vélhetőleg közrejátszott kortársai és

barátai megoszló véleménye a már elkészült mű esztétikai értékeiről.<sup>166</sup> A magyarázat éppen ezért apológiába is hajlik, sőt, Vas vélhetőleg kezdetben is tisztában volt vállalkozása esztétikai veszélyeivel, s a majdani ellenvetéseket elhárítandó előre mentegetőzött verseiben:

„Szeretnék verset írni – nem ilyen,  
Hanem kerek egészet.” (*Augusztusi jegyzetek*)<sup>167</sup>

„Kérditek, mért tör – szégyenemre –  
Egyre több próza énekembe?  
Az értelmetlen zűrzavar  
Rákényszerít az értelemre.” (*Szeptemberi jegyzetek*)<sup>168</sup>

A verseskötet genezisét felidézve az *Azután* szerzője a fenyegető történelmi helyzetre adott emberi választ jelöli meg a „költőietlen” műfaj választására. Érvelésében voltaképpen elismétli a napló és általában véve az önéletrajzi műfajok művészi műfajrendszeren „kívüliségének” doxáját, hasonlóképpen, mint ahogy tette azt Kassák, a nagy példakép, az *Egy ember életének* bevezető soraiban. Az „itt most nem irodalmat csinálok” védekezése persze Kassák esetében is csak félig-meddig komoly, hiszen műve hagyományteremtő lett a két háború közti magyar prózában. Hasonlóképpen van ezzel Vas is, hiszen verses krónikájának antropológiai érényeit az alkalmi költészetnek a romantika és a modernség irodalmában kevésbé becsült gyakorlatához köti, melyet azonban fordítóként jól ismert a latin, középkori és reneszánsz költészetből, sőt világirodalmi mintáit pedig későbbi korok alkotóinál is felfedezi:

<sup>166</sup> Gyarmati Fanni véleményét korábban már idéztem. Ottlik Géza sokkal kategorikusabban utasította el Vas verses naplóját: „megmutattam az egész naplót Cipinek, és nem tetszett neki. Még-hozzá nem egyszerű kritikai szinten utasította vissza, hanem teljes emberi és művészi felháborodásával. Micsoda hebehurgyaság, azon melegében, hübelebalázs módjára nekiesni a dolgoknak? És azok a viccelődések a katasztrófa kellős közepén! Micsoda felületesség!” (Vas István: *Azután*, II, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991, 310.) Volt viszont, akinek tetszett: „Végigolvastam mindent, amit március húszadika óta írtam. Hol ez, hol az ugrott fel közben. Mikor befejeztem, Sík Sándor fölállt és átölelt. Ez lesz a Rádió első versműsora, mondta Ortutay. Örley ráduplázott: – Ezzel nyitjuk a Nyugatot. – Egy pillanatig sem akarok úgy visszaemlékezni, hogy az elragadtatásuk hidegen hagyott. De még ott helyben képes voltam leszámítolni. Tudtam, hogy mekkora része van benne a verseim pillanatnyi időszerűségének. Majd utána – ha megéjük – elválik, hogy mennyit érnek anélkül.” Uo., II: 232.

<sup>167</sup> Vas: *Kettős örvény*, 165.

<sup>168</sup> Vas: *Kettős örvény*, 171.

„Kezdtém örülni ezeknek a versjegyzeteimnek. Nem törődtem vele, hogy jók-e, nem is törekedtem arra, hogy jó vagy pláne szép verseket írjak. Minek is? Ezeket a verseket már nem küldöm el Illyésnek, de még Örleynek sem. [...] Nem, ezeket a verseimet senki sem fogja látni, velem együtt pusztulnak el. Akkor hát miért örültem nekik? Mert volt mivel fölülkerekednem a félelmemen. Ez a tudat öröme volt. De mélyebbről is fölbuzgott az öröm. Fölbuzgott, mint egy forrás – és csakugyan egy elfalazott, bővizű forrás szabadult ki, és tört föl bennem ezekkel a versekkel. Valamilyen közvetlenebb, természetesebb módszer. Gondoltam, hogy a fajsúlyuk valószínűleg kisebb, mint a régebbi, nehezebben kitermelt verseimé. Ezeket nem kellett érlelni, ellenkezőleg, azon hevenyében le kellett csapni a könnyedén fölbukkanó sorokra, vagy igen, ötletekre, hiszen olykor egy-egy ötletből születtek, mint például az *Ancien régime*. El is gondolkodtam rajta, minek nevezem őket. Alkalmi verseknek? Azt sem kellene szégyellnem, elvégre Goethe, ha jól emlékszem, valahol úgy nyilatkozott, hogy az ő legtöbb verse alkalmi vers. Leginkább talán a *Zeitgedicht* elnevezés illet rájuk, ezt a fogalmat gyakran emlegették a Hitlerét megelőző weimari korszakban – meg is vettem érte, bár Heine politikai verseire is alkalmazták.”<sup>169</sup>

Ugyanakkor az *Azután* utólagos önértelmezése nem csupán személyes okokkal magyarázza, hogy az alkalmi költemények sorozatából végül viszonylag hamar megfogalmazódott a nyilvánosságnak szánt, verses történelmi-önéletrajzi krónika terve. Vas harmincas évek derekán történt kikeresztelkedése okán egészen az októberi nyilas puccsig viszonylagos védettséget élvezett, szabadon mozoghatott, így szolidaritásból és kötelességtudatból a tanúságtételt immár szélesebb, kollektív értelemmel és érdekekkel bíró vállalkozásnak tekintette:

„Ez a kivételezettség kötelez, hogy amit önkéntelenül és minden kitűzött cél nélkül kezdtem, azt immár eltökélten folytassam, vagyis megírjam ennek a korszaknak, helyesebben állapotnak a verses krónikáját, pontosabban a magam verses naplóját ebben a helyzetben – már ameddig élek. Azt hiszem, nem annyira ebből az eltökélésből, inkább a helyzettel járó nyugtalanságból eredt a versek nemének változása: nem is törekedtem bennük formai vagy gondolati egészre, többnyire egy-egy hirtelen ötletből fakadtak, nem is futotta belőlük sokra, legtöbbje négy- vagy hatsoros volt. Ötletverseknek is nevezhetném őket, de még találóbb volna, ha bökverseket mondanék,

<sup>169</sup> Vas: *Azután*, II: 122–123.

akkor is, ha tartalmuk és hangjuk nem szatirikus, hanem tragikus. Legtalálhatóbb műfajuk az volna: tragikus bökversek. Volt nap, hogy ötöt megírtam belőlük, de együttvéve sem tettek ki hatvan sort.”<sup>170</sup>

A háborús versek esztétikai-kritikai megítélése, mint azt láthattuk, már a maga korában is megosztotta olvasóközönségét. Noha Vas jelentős hatással volt a hatvanas évek végének magyar lírai törekvéseire, elsősorban Petri György és Várady Szabolcs költészetére, „tragikus bökverseinek” nincs számottevő hatástörténete, sőt a verseket még a korszakot – a vészkorszakot, a holokausztot és az ostromot – reprezentatív módon bemutató alkotások között sem tartják számon. Ennek oka többek közt az lehet, hogy a *Márciustól márciusig* verseiből hiányzik az emberi sorshelyzetnek Radnóti kései költészetét körülvevő delejező hatalma, és a poétikai megformáltságuk, esztétikai hatásmechanizmusuk is kevésbé összetett a költő-barátánál. A visszaemlékező kommentárok nélkül e költészet legtöbb darabja – főként a magánjellegű érzést keresett alliterációival, kínrímeivel megverselő szövegek – valószínűleg csupán kuriózumszámba menne. Mégis, a történelmi esemény irodalmi és intellektuális kihívás Vas életművében, s a korszakban, a korszakról született válasz-művek sorában eredeti és egyéni szövegegyüttest alkot, melyet érdemesebb alaposabban is megvizsgálni.

„[A]z értelem élményeit ugyanolyan valóságosan átélni, mint az ösztön élményeit – ez épp a tudatos költő kiváltsága” – írja Vas 1944. december 15-én „igazi” naplójába.<sup>171</sup> A *Kettős örvény* háborús ciklusát ez a költői magatartás, mely egyébként későbbi köteteit még vonzóbbá teszi, minden művészi esetlegessége ellenére érdekes olvasmánnyá avatja. A kötetből a történelmi események okozta megrázkódtatások ellenére is hiányzik a világvésztesnek és a megrendülésnek az a tapasztalata, mely a legtöbb, háborúban írt írói vagy civil napló sajátja. Vastól távol áll az a humanista szellemi-erkölcsi magatartás, mely radikális kivételnek tekinti a II. világháborúban elszabadult gyűlöletet, s megpróbálja elkeríteni, távol tartani és szembeállítani azt az emberi világ művészetben feltárható lényegétől. Éppen ezért prózai naplójában vissza is utasítja a háborús élmények efféle – naturalista és az örök emberi értékkel szembeállított – ábrázolását:

„A háború hasznos élménye. Hogy dühít ez a vigasz! [...] Igen, hasznos a felelősebb humanistáknak, akik azt hittek, hogy az élet lényegét csakugyan

<sup>170</sup> Vas: *Azután*, II:133.

<sup>171</sup> Vas István: *Ostromnapló*, *Holmi* 8, 1996/4: 593–624: 604.

tartósan be lehet vonni a civilizációnak valamilyen régimódi vagy újfajta, de egyformán álszent kenetteljességével.”<sup>172</sup>

A törvénné, sőt morális paranccsá emelt kegyetlenség, irgalmatlanság nem egyszeri, kivételes esemény, mint ahogy a fasiszta és náci ideológia egyébként gúnyosan és megvetéssel ábrázolt képviselőitől sem tagadja – ugyan a szakasz képei szemantikailag inkoherensek – az emberi vonásokat:

„Nem tudja ezt orkán, se sakál, se majom:  
Ez a veszett vezér, ez a démoni gép  
Példázza emberi fajom  
Szomorú lényegét.” (*Augusztusi jegyzetek*)<sup>173</sup>

A „nem lehet, hogy ez megtörténik” elképedése és elutasítása helyett többnyire a helyzet következményeivel való illúziótlan szembenézés, a krízisben megmutatózó kollektív és egyéni emberi teljesítmények kritikus és önkritikus szemlélete jellemzi Vas István háborús költeményeit. Nem véletlenül idézi meg prózai naplója lapjain többször is az *Ecce homo* és *A hatalom akarása* Nietzschejét, hiszen a háborús időszakban született szövegeiben a „kalapácsos filozófus” nyomán az emberi gyarlóság (beleértve saját magát is) öncsaló, saját fogyatékságaiból törvényt építő emberi megnyilvánulásait pécézi ki a háborús forгатagban.

„Most szenvedem a látás szenvedélyét,  
A lét förtelmének kitárulok,

A nyert valóságot, csalódva, csalva,  
Nem szűri már metaforába, dalba  
A párászemü, gyöngéd ifjuság,

De diadalt ülök a ronda lázon:  
A pusztulás fölött táncolni látom  
Értelmem örült nihilizmusát.” (*Nyitott szemmel*)<sup>174</sup>

<sup>172</sup> Vas: Ostromnapló, 620.

<sup>173</sup> Vas: Kettős örvény, 165.

<sup>174</sup> Vas: Kettős örvény, 161.

Az emberi faj illúziótlan szemlélete a *Kettős örvény* verseiben többszörös tagadássá változik. A háborús memoárok és naplók leggyakrabban visszatérő szerephelyzetei, a pesszimizmus, a messianisztikus jövő várás és az áldozati szerep egyaránt távol állnak a kötet verseitől. A fenyegetettségől megszabadító jövőt is józanul szemléli, igen kevés messianisztikus reményt táplál vele kapcsolatban, ami a megjelenés 1947-es kontextusát is figyelembe véve némiképp meghökkentő. *A béke elé* című vers keserű jövőképet fest a majdani békebeli életről: az elkövetők büntudat és felelősségre vonás nélkül élnek majd joviális polgári életüket, míg a (zsidó) túlélők élete továbbra is a szerzés és a tőke körül forog e versben elképzelt eljövendő világban; a társadalmi béke pedig a kibeszéletlenség és a félrenézés restsége miatt válik lehetetlenné. Az *Utókor* című szonett is a jövő illúziótlan szemléletéről tanúskodik. E versben ismét csak a humanista illúziók békebeli önáltatását viszi színre, mely a háborút csupán a létezés időszakos zavarának, nem pedig lényege megnyilatkozásának tudja:

„Az utókor majd fintorog s útálja  
E zűrzavart, mert tud már élni szebben,  
És lesz majd újra aranyvalutája  
Formákban, rendszerekben és hitekben.

Most minden örület felé kitérja  
Korhadtt kapuit ez a kor, s hitetlen  
Háborúja egy új hit torz nyitánya,  
Lázban vacog és reszket a hidegben.

De annak, aki lényegét kutatja,  
Kifordult belét végre megmutatja  
A létezés. A vers üteme bennem,

Kint meg az ágyúk torka és eretnek  
Gépek milliója meglegedettebb  
Korok zsíros fülébe hörgi: nem! nem!” (*Utókor*)<sup>175</sup>

De, mint korábban említettem, a versek alanya magát sem tartja különbnek, a versekben önironikusan, olykor szenvedélyes önkritikával mutatja be szembesülését saját morális fogyatékságaival.

<sup>175</sup> Vas: *Kettős örvény*, 149.



„De nincs mód bőrömből kibújni,  
 Hiába nézem most az úri  
 És szolga nemzet rongy hadát.  
 Hisz undorít, de mit tagadjam,  
 Csak úgy, akár saját magamban  
 A kiirtandó rondaság.” (*Április*)<sup>176</sup>

A *félelem* című rövid vers a rettegés zsigeri érzését mutatja be. A szöveg az érzés egy-nemű tapasztalatára fókuszál, de egyben jól mutatja azt, hogy miként támaszkodik az így felvillantott egyszerű tapasztalat a ciklus egészének nagy narratívájára, hiszen a következő vers, a *Nem a halál...*, már megköti és kontextusba helyezi a félelmet a gázkamrák megidézésével. Az *Ancien régime*-ben a háborúban is saját hasznát kereső, fenyegetettségére vak kalmárszellemmel válaszoló magatartást állítja pellen-gérre, ám a bírált vonásokat magában is felfedezi:

„Én sem cselekszem mást. Finom  
 Szivaromat még elszivom  
 És kékesszürke fellegén át,  
 Míg gyávaságom engedni,  
 Egyekszem rímbe menteni  
 A percek kétes hozadékát.” (*Ancien régime*)<sup>177</sup>

A gyűlölet, a bosszúvágy, a harag mind olyan érzések, melyek dialektikus szerkezetű művekben kerülnek elő: az *Icuka följelent* vagy *A gyűlölet* című versekben az indulat (bosszúvágy, gyűlölet) először jogosnak és érvényesnek tűnik, majd a lírai én mindkét esetben arra a következtetésre jut, hogy a reaktív viselkedés, a megtorlás, a viszont-agresszió, vagyis a saját elvek feladása jelenti az igazi vereséget.

Az indulat és a szenvedély centrifugális ereje a *Kettős örvény*-ben a legerősebben mégis a ciklus másik nagy témájában, a szerelmi bonyodalmak és az érzelmek zűrzavarának ábrázolásában összpontosul. Az ellenpontozás meghökkentő, hiszen a történelmi kataklizma kellős közepén egy, az utalások minden homályossága ellenére is kivethető szerelmiháromszög-történet töredékei rajzolódnak ki a versekből. A titkolt, óvott vonzalom, az ellentmondásos érzelm intenzitása ellensúlyozza a történelmi pillanat roppant terhét: szerelem és életveszély, szabadság és hűség,

<sup>176</sup> Vas: *Kettős örvény*, 140.

<sup>177</sup> Vas: *Kettős örvény*, 137.

vágy és büntudat kettősségeiben előtér és háttér felcserélhetővé válik, és hol a szerelmi történet világítja meg különleges színekkel a történelmet, hol pedig a történelem kínál új rálátást az érzelmekre. Persze a negyvenöt évvel később íródott és kiadott önéletrajzi visszaemlékezés, az *Azután* eloszlatja az olvasó kétségeit, és felfedi a versek diszkrét utalásait, melyek aligha voltak érthetőek a korabeli nagyközönség számára. A ciklus két műzsája Kutny Mária, az akkori menyasszony, későbbi második feleség, illetve Szántó Piroska, az akkori szerető, későbbi harmadik feleség. Az életrajzi háttér ismerete általában szűkíti az irodalmi alkotások értelmezési lehetőségeit, korlátozza a szöveg jelölőinek lehetséges értelem-összefüggéseit. A *Márciustól márciusig* eleve meglévő önéletrajzi kontextusa – háborús napló, illetve az „érzelmek iskolájának” Vas István önéletrajzi regényciklusában meghatározó szerepe – azonban ebben az esetben valószínűleg éppen bővíti az értelmezés horizontját. Pontosabban leginkább a két szöveg kölcsönös összefüggéséről, egymást kontextualizáló összeolvasásáról van szó, amit Somlyó György fogalmazott meg a Vastról írott nekrológiájában: „ezután lehetetlen (de legalábbis elégtelen) lesz a *Márciustól márciusig* odavetett versszövegeit az *Azután* prózájának távlata nélkül olvasni, s az *Azután* békésen felépített emlékezését éppúgy a korabeli »zeitgedichte« strófáinak riadt önvédelmi puskaropogása nélkül.”<sup>178</sup>

Röviden vázolja tehát az *Azután*ban elmesélt 1944–1945-ös életrajzi helyzetet, ebben az időszakban „Marika” Vas menyasszonya, azonban testi kapcsolat éppen nincs közöttük, amint az *Azután* többször is hangsúlyozza, miként azt is, hogy viszonyuk korábban nagyon is szenvedélyes volt. A platonikus szerelem egyfajta anya-fiú kapcsolatot is takar, hiszen Vas többször is csodálattal számol be arról, hogy a „keresztény” Marika miként menti meg számos alkalommal talpraesettségével, bátorságával, leleményességével és elkötelezettségével életét. A hála, a ráutaltság, az érzelmi biztonság érzései azonban nem tudják elfojtani a közben csendben érlelődő másik vonzalmat, egy korábbi, megszakított viszony fokozatos újjászületését „Piroskával”. A *Márciustól márciusig* versei ezzel a háttérrel már könnyen csoportosíthatók „Marika” (pl. *Évforduló, Október*) és „Piroska” (pl. *Rád gondolok, Május, Gyilkosok, Aranyeső, Szirom*) versekre, annál is inkább, mert a költemények gyakran használt kommunikatív alakzata az aposztróf, a megszólítás. A *Rád gondolok* címzettje a távol lévő Piroska, s a kötet második darabjaként máris mutatja, hogyan erősíti fel kölcsönösen történelmi helyzet és szerelmi érzés egymás intenzitását:

„Rád gondolok most is, mikor

<sup>178</sup> Somlyó György: „Azután” – Lapzárta utáni rekviemtöredékek, *Holmi* 4, 1992/4: 514–520: 515.

Szégyenhalált tapint az ujjam,  
Rád gondolok napnyugtakor,  
Ha töprengek, hogy hol aludjam” (*Rád gondolok*)<sup>179</sup>

Az életrajzi háttér és az önéletrajzi írásmód a szerelmes versek keretelbeszélésének kiegészítésében kap jelentőséget, az olyan részletek megértésében, mint az *Október* című négy független szakaszból álló miniatűr gyűjtemény utolsó két darabja, melyben egy helyütt egyszerre jelenik meg a két nőalak:

„Ha most nem pusztulok el, azután vigan élni  
Ahhoz futok megint – tudd meg! – aki  
Az életemet nevetve megérti,  
Nevetve el is engedi.” (*Október*, 174)

A háborús tematika gyászossága és a Budapesten tomboló nyilas terror szövegbe szűrődő részleteivel erős kontrasztot képeznek az erotikus vágyakozást metonimikus természeti képben megjelenítő versek (*Aranyeső, Szirom*), melyek egyben finoman utalnak a beteljesülést gátló történelmi helyzetre is. A „szerelem és vágy a halál árnyékában” motívum kidolgozása csupán áttételesen utal az életrajzi tapasztalatok érzelmi, morális káoszának megidézésére, a frivolitás tudatosítása a bűntudat és gyarlóság korábban már említett általános témájához csatlakozik, legkifejtettebben a *Gyilkosok* című versben:

„És nem maradhat el egyetlen  
Ölelésünk se, bár kegyetlen  
Vágyunktól sír az ég, zihál  
A föld, de bárki belehalna,  
Jár a szerelem szörnyű malma,  
A finom örület szital.” (*Gyilkosok*)<sup>180</sup>

Somlyó György korábban idézett véleménye szerint a háborús napló és az önéletrajzi visszaemlékezés kölcsönösen kiegészíti egymást. Ez a kiegészítés az utalásos, az életrajzi tapasztalatot eszmék és reflexiók terébe transzponáló, így azt sajátos gondolati, érzelmi, kommunikatív célokra használó verses napló esetében világos volt: felfejteni és rekonstruálni a kompozíció, a keret és a lírai fogalmazásmód által

<sup>179</sup> Vas: Kettős örvény, 134.

<sup>180</sup> Vas: Kettős örvény, 151.

az életrajzi narratívából kihagyott életrajzi kontextust. Ennél a pontnál azonban érdemes elgondolkodni: az 1990-ben kiadott, feltehetően az azt megelőző években írni kezdett memoár, legalábbis annak második kötete az 1947-ben kiadott verseket használja az önéletrajzi emlékezés sorvezetőjeként. Vagyis tulajdonképpen a spontán olvasói tapasztalatban referenciális fedezetnek tekintett önéletrajz, az *Azután* részben maga is a versírás nyelvi, stilisztikai szűrőjén fennmaradt emlékekből újjáalkotott konstrukció. Természetesen az emlékezet, mint mentális képződmény nem redukálható az egykor írt versekben megőrzött érzelmi emlékfoslányokra. Amikor Vas Istán negyvenöt év után papírra vetette emlékeit, akkor a múltnak a memoár írásakor vele élő, identitáskonstrukcióját meghatározó, ám ettől az identitáskonstrukciótól függő mentális képződményét formálta elbeszéléssé, öntötte szavakba, s ebben a munkában volt segítségére 1944-ben írt verseskötete. Vas a háborús emlékeit egy önéletrajzi regényfolyam harmadik részében mondja el, a rendszerváltáskor, nyolcvan éves fejjel. Ha a múlt benne élt, időben változó léte mindörökké hozzáférhetetlen marad is, a műként megalkotott visszaemlékezés értelmezésre vár.

Mindezek alapján joggal írja Somlyó György már idézett írásában az önéletrajzi trilógiát jellemezve, hogy „Vasnak sikerült megtalálnia azt a speciális egyenletet, amely által önmagát (a hozzá tartozó »világgal« együtt) nyíltan és közvetlenül önmagaként, a saját nevéen szólítja meg, regényének főalakja mégis fölébe nő, mintegy mindnyájunk felé kitágítja magát; igazi »klasszikus« (és mégis minden eddigittől eltérő) regényalakká lesz”, így az elbeszélésfolyam „egyik oldalról nézve önéletrajz, a másíkról nézve fikció, önmaga szövege és kontextusa egyben.”<sup>181</sup> Az *Azután* második kötete elbeszélő módszerében a *Nehéz szerelem*hez hasonlít, amely „kifejti a közvetlen élményeket, amelyek az *Őszi rombolás* kötet verseit ihlették, és megtaláljuk benne az egész költői életművet meghatározó alapérzések, gondolati elkötelezettségek és esztétikai elvek kulcsélményeit”.<sup>182</sup> Az *Azután* második kötete is a versek kommentárja és narrativizálása, mely „egyszerre védelmezi és bírálja, dokumentálja és regényesíti, értelmezi, visszavezeti az élményhez és leválasztja az élményről a verseket.”<sup>183</sup>

Az *Azután*ban is ugyanazzal a hömpölygő, nagy ívű elbeszélésmóddal találkozunk, mint a *Mért vijjog a saskeselyű?*-ben vagy a *Nehéz szerelem*ben. Az elbeszélői hang egynemű, a visszatekintő perspektíva domináns helyzetben van az ábrázolt eseménnyel szemben. A trilógia két korábbi darabjához hasonlóan a saját történet

<sup>181</sup> Somlyó: i. m., 515.

<sup>182</sup> Kószeg Ferenc: Az önéletíró Vas István (*Nehéz szerelem* c. kötetéről), *Új írás* 8, 1968/2: 107–111: 107.

<sup>183</sup> Somlyó: i. m., 515.

elmesélése szorosan összekapcsolódik mások történeteivel. Az első két önéletrajzi műhöz képest talán kevésbé hangsúlyos az irodalmi élet megjelenítése, viszont a szerelem ugyanolyan fontos identitásképző elem, mint az előző két kötetben volt.

A háborús élmények elbeszélésén is érződik a visszatekintő elbeszélés távoli perspektívája. A veszély rég elmúlt, a kettős szerelmi vonzalom zűrzavara megszűnt, így a verseskötet egyidejű írásmódjából fakadó feszültségnek nyoma sincs a szövegben. A versek keletkezésének, a keletkezés életrajzi körülményeinek felidézése kedélyes, anekdotázó elbeszélői modorban történik. Élmény és szöveg összefüggéseit általában két módon magyarázza Vas. Egyrészt a szöveg okozati kapcsolatban áll az átélt érzelmekkel, érzéki tapasztalatokkal, megfigyelt eseményekkel, másrészt műfaji, kompozicionális transzformáción megy keresztül:

„A szemközti ház falát kísérteties kék fény világította meg. Kinéztem a Szabadság tér felé, ahol éppen egy hatalmas rőt rózsza szállt. Most már én is megjedtem, nem a rakétáktól, hanem attól, hogy a szüleim feltűnést keltenek, ha észreveszik, hogy nem vagyok ott, így hát visszalopóztam a lépcsőkön a pincébe. Másnap írtam négy, versnek is mondható szakaszt. Valódi parnasszien vers volt, amely a két légitámadást összeolvasztva csak a bombázás szépségét próbálta rögzíteni. Így végződött:

s nem látni, csak tetőről vagy toronyból  
Azt, ami összefügg: a gőgös, kék eget,  
Az acél vonulást, amely ragyogva rombol,  
A felcsapó tüzet, a hulló gépeket.”<sup>184</sup>

A korábbiakban már láthattuk, hogy az emlékiró Vas apologetikus módon mutatja be Zeitgedicht-jei művészi színvonalát. Nemcsak általában véve szabadkodik azonban háborús naplója művészi fogyatékságai miatt, hanem időnként egy-egy konkrét poétikai megoldást helytelenít egykori verseiben. Az *Október* című darab egy Marikához írott részletét például a következő szavakkal kommentálja:

„De hiszen ez a tizenkét sor is krónika. Földhözragadság, csak éppen nem a tények, hanem az érzelmek krónikájának a folytatása. Legközelebb meg is próbáltam egy metafizikusabb változatot kanyarintani a témára, és – egy kissé azoknak az angol »metafizikus« költőknek a módján, akiket egy évvel

<sup>184</sup> Vas: Azután, II: 136.

azelőtt olyan kedvteléssel fordítottam Kun Miklósék lakásának éjszakai erkélyén – Istent is belerángattam a léha gondolatmenetébe.”<sup>185</sup>

A versek keletkezésének magyarázata, kommentárja észrevétlenül vált át más elbeszélő formára, anekdotába vagy portréba, ily módon a szöveg egyáltalán nem kelti száraz, tudós szöveg benyomását. Hosszú, már-már burleszkszerű jelenetként meséli el az *Icuka följelent* és az *Évforduló* című versek mögötti sztorikat, sőt a sztorik versekből kimaradó folytatását, hogy miként szedik rá a letartóztatásuk után őket kijuttató kéjvágó rendőrtisztet. A jelen felől újraformált múlt sajátos nagytáji és regényesítései is kiérezhetőek az elbeszélésből. Jó néhány jelenetben játszik szerepet a szerencse, múlik percek a megmenekülés (pl. az 1944. májusi munkaszolgálat-tól való szerencsés megmenekülés elbeszélése szerint ennyivel késtek el, hogy kiszabadítsák Radnótit is). A klasszikus önéletírói szerephez Rousseau óta hozzátartozik a mentegetőzés, a morálisan kényes tettek megindoklása. Bár az önelemzés szenvedélyes, öncsalástól mentes, de mégis kíméletes gyakorlata az *Azután* is jellemzi, az elhanyagolt menyasszony és Örley István közötti állítólagos viszony történetét olvasva azért elfoghatja az olvasót a kétség, hogy vajon nem saját elhidegülését és félrelépését mentegeti-e a kölcsönös hűtlenség feltételezésével.

A *Nehéz szerelem* és a *Mért vijjog a saskeselyű?* is számtalan találó írói portréval gazdagítja az irodalomtörténet-írást. A *Márciustól márciusig* versei közül csupán négy költemény szól a vészidőszak utolsó hónapjairól. Az *Azután* viszont részletesen taglalja az Ottlikéknál töltött időszakot, illetve a szovjet megszállás első hónapjait. Itt sem marad azonban forrásmunka nélkül az *Azután* szerzője, hiszen decembertől márciusig valódi prózai naplót vezetett Vas, melynek részleteit, elsősorban az Ottlikről rajzolt portrét átülteti memoárjába is, csakúgy, mint a megszállókkal való együttélés viszontagságait.

<sup>185</sup> Uo., II: 309.

**Történelmi trauma és kollektív emlékezet  
összehasonlító irodalomtudományi  
megközelítésben**





## A TÖRTÉNELEM FIKCIÓITÓL A FIKCIONALIZÁLT TÖRTÉNELEMIG: TÖRTÉNELMI TRAUMA, TANÚSÁGTÉTEL ÉS IRODALMI ELBESZÉLÉS

A traumatikus történelmi múlt megörökítése, ábrázolása, semlegesebb kifejezéssel, megszövegezése, illetve az így létrejött alkotások befogadása összetett elméleti problémákat vet fel. Különösen igaz ez a holokausztirodalom szövegeire.<sup>186</sup> Ha csupán felületesen tekintjük is át a kérdést, világosan látszik, hogy az üldözés és a jogfosztás tapasztalatai, a haláltáborok világa nyomán keletkezett művek vizsgálata aligha lehetséges kizárólag irodalomtudományi szempontok figyelembe vételével. A történet- és morálfilozófiai kérdések súlya mellett eltörpülni látszanak az elbeszélések „technikai”, vagyis nyelvi, kompozíciós, kommunikációs, retorikai részleteire irányuló megfigyelések.

A náci haláltáborok létezésének felfedezése óta eltelt több mint hetven év alatt létrejött Holokauszt-„világirodalmi kánon” sok tekintetben elszakadt a közvetlenül a háború után íródott visszaemlékezések, tanúságtételek igazságszolgáltatással és történetírással összefonódó, történetileg szituált beszédhelyzetétől, s Primo Levi, Jorge Semprun, Kertész Imre és mások műveit irodalmi értékkel bíró, esztétikai élményt kiváltó szövegekként is olvassuk. Mindez csak részben magyarázható azal, hogy a túlélő írók irodalmi hivatásuk és képzettségük normáihoz, formáihoz igazodva vallottak a velük történekről (mint például Szép Ernő), hiszen nem egy esetben éppen a táborokban átéltek nyomán léptek írói pályára (Kertész, Semprun, Primo Levi stb.). A haláltáborok világának elbeszélései – a szenvedés ábrázolásának, látványosságként történő „kiárusításának” elítélése a morális fenntartások ellenére – számos ponton kapcsolódnak az irodalmi modernség programjához. Az egyik közülük az *írásnak tulajdonított heurisztikus jelentőség*. Az írás – dialektikus módon – rögzítője és felfedezőeszköze az emberi létezés szélsőséges helyzeteinek: felhívja figyelmünket valami *létezésére* és feltárja ennek a létezőnek a szerkezetét, ismeretet szerez róla. Paradox *mimetikus vágyról* beszélhetünk, hiszen az (irodalmi) modernség elutasítja a művészet valóságábrázoló, realista meghatározását, abban

<sup>186</sup> Kertész Imre magyar irodalom kapcsán tett megfogalmazását kiterjesztve azokat az irodalmi műveket értve ezen, „amelyek közvetlenül vagy közvetetten a holocaust hatása alatt készültek, vagy valamiképpen a holocaustra reflektálnak.” Kertész Imre: Hosszú, sötét árnyék in: *A holocaust mint kultúra. Három előadás*, Budapest, Századvég Kiadó, 1993.

az értelemben, hogy egy előre adott, ismert társadalmi vagy lelki realitást kellene a művészet szintén ismert jelkészletével (újra) bemutatnia. A „valóság”, a „realitás” valamiféle kimeríthetetlen és elérhetetlen horizontja a hozzá eljutni kívánó beszédnek, egyszerre ösztönözve azt és határt szabva neki. A holokausztirodalom mint szövegegyüttes számára a „holokauszt” mint esemény épp ilyen horizont: történelmi, antropológiai, társaslélektani, történet- és morálfilozófiai „tényként” hívja elő a létezését – vagy annak valamely specifikus aspektusát – állító és ezt a létezését tudássá alakító írásokat, illetve ezt a tudást (megtudni valami létezését és megismerni annak természetét) élővé és közösségi természetűvé tevő és elevenen tartó olvasást. A kimeríthetetlen és elérhetetlen horizont, az esemény, illetve következményeinek összetettsége, s nem utolsósorban történeti létezése, a kollektív emlékezetben való továbbélése nem véletlenül hozza időről időre elő a reprezentáció krízisének felvetését, az ábrázolás tiltását és lehetetlenségének állítását, a nyelv és a verbális kifejezésformák elégtelenségének megállapítását, egy új irodalmi nyelv és formakészlet megalkotásának igényét.

Az esemény megnevezése, megismerése, újabb és újabb kísérleteket eredményező elbeszélése nem csupán elvi, reprezentációelméleti, hanem történeti-hermeneutikai szempontból is szükségszerű. A traumatikus eseménytől időben távolodó nemzedékek közvetlen tapasztalat híján egyedül az előző generációk elbeszélésein, egy intézmény kulturális közvetítőrendszerén keresztül férhetnek hozzá a múlthoz. Az eseményt megérteni, feltárni igyekvő íráskényszert természetesen nem csak a múlt foglalkoztatja, a történelmi érdeklődés több szinten és különböző módokon is motivált. Az ezredforduló előtti évtizedtől fogva az emlékezés aktusának, sőt eseményének, az emlékezet sajátos pszichológiai, társadalmi és politikai meghatározottságainak kutatása a holokauszt „továbbélésének” vizsgálatában is fontossá vált. Az „emlékezetpolitika”, a múltfeldolgozás kollektív munkája, az „utóemlékezet” (*postmemory*) fogalmi a traumatikus történelmi esemény jelenbeli következményeit nem választják el magától a múlttól, sőt az eseményről való beszéd, az értelmezések intellektuális, társadalmi, morális jövő- és társadalomformáló erejét hangsúlyozzák.<sup>187</sup> Marianne Hirsch a trauma nemzedékek közötti, családi, de

<sup>187</sup> Persze kritikai hangok is hallatszanak azzal kapcsolatban, hogy kultúránkat, társadalmi önképünket a történelemben talán példátlan módon határozza meg a (közel)múltbeli események értelmezése, s ennek nyomán az emlékezetkutatások divatja, melyet a tudománymarketing a humán tudományok 20. századi „fordulatainak” nyomán *memory turn*-nek keresztelt. Catherine Coquio *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* című könyvében Nietzsche korszerűtlen elmékedéseit megidéző szenvedéllyel gondolkodik el a „történeti tudat” efféle jelentőségének „hasznáról és káráról”, hiányolva a kutatások jelent formáló politikai dimenzióját, a képzetet újraformáló, pozitív értelemben vett utópikus erejének kihasználását. (Vö. Coquio, Catherine: *Le mal de vérité ou L'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015, 21–41.)

egyéb más, akár virtuális közösségen keresztül történő átörökítődését az ún. *utóemlékezet* fogalmával írja le,<sup>188</sup> s ez a fogalom alkalmasnak tűnik arra, hogy a tágran értett Mostban születő írás színterének poétikai konfigurációit értelmezzük, az írás azon szituációit, melyben a tanúk és túlélők helyét közvetlen vagy képzeletbeli le származottaik, örököseik vették, veszik át.

A következőkben két olyan művet mutatok be, jellemzően prózapoétikai szempontok bevonásával, melyek különbözőképpen térnek el a traumatikus történelmi esemény vallomásos, a történelmi hitelességet, a faktuális beszédmódok tiszteletben tartását, a mimetikus ábrázolásmódtól megkívánt valószerűséget szem előtt tartó hagyományától. Mindeközben azonban megtartják a traumatikus esemény valóság- és igazságigényét, sőt e valóságigény újabb, történelmi és antropológiai dimenzióit tárják fel. Az elbeszélő művészet műfaji mintáinak, a reprezentációs módok közötti ingadozásnak, az elbeszélésmóddal való kísérletezésnek a vizsgálata formalizmusként hathat, s e szempont kiemelése önmagában aligha vezethet a traumatikus eseményhez való változó viszonyunk történelmileg releváns leírásához. Mégis, a történelmi tapasztalat közvetítésében, a múlt többdimenziós élő szövetének olvasói megalkotásában sajátos szerepet kapnak az irodalmi művek, melyek a nyelvi megformáltságra irányuló figyelem és a kitalált, képzeletbeli tárgyakkal, helyekkel, szereplőkkel, cselekedetekkel adott jelentés révén közelítenek a történelmi eseményhez. Éppen ezért lehetnek fontosak a holokausztirodalom műveinek vizsgálatakor az irodalomtudomány által kínált sajátos szempontok, úgy mint az elbeszélői pozíciók különbségének feltérképezése és vizsgálata (a tanú, a túlélő, az elkövetők vagy a traumatikus eseményhez annak társadalmi következményein, kulturális közvetítésén át hozzáférő későbbi nemzedékek nézőpontjai), a műfaji minták sorvezetőinek feltárása, a szövegekbe szövődő társadalmi diskurzusok és ideológiák, politikai álláspontok és történelemszemléletek rejtett párbeszédeinek, vitáinak kiemelése, az elbeszélésbe foglalás, a művek különböző arányú szándékos vagy elkerülhetetlen fikcionalizálására vonatkozó kutatások.

A koncentrációs táborok, a náci üldözés múltbeli tapasztalatának kortárs, vagy kvázi kortárs irodalmi művekben továbbélését elemezve csupán utalok a történelmi, társadalomtörténelmi kutatások lehetséges komparatív megközelítésére. A II. világháború, a náci üldözés, a holokauszt közös európai történet, mely különböző helyi, nemzeti, sőt regionális történetekből áll össze. E történetek történelmi, társadalomtörténelmi, politikai, szociológiai kontextusainak összehasonlítása, reflektív

<sup>188</sup> A fogalom az ő nyomán terjedt el a szakirodalomban. Több írásában is kifejti álláspontját, tanulmányomban a *The generations of Postmemory* című, *Poetics Today*-ban megjelent szövegére hivatkozom. (Hirsch, Marianne: The Generation of Postmemory, *Poetics Today*, 29, no 1, 2008. március 1., 103–128.)

megközelítése alkalmat adhat egy tágabb, a kulturális transzfer elméletéből kiinduló kutatás felvázolására. Ebben a fejezetben a traumatikus múlt rekonstruálásához kollektív és személyes nézőpontokat mozgósító, a regényesítés és az önfiguráció eltérő konfigurációit választó, a fiktív, a vallomásos, az esszéisztikus elemző beszédmódokat sajátos kommunikatív célokkal vegyítő francia művekkel foglalkozom. E nemzeti kontextus kiválasztása bizonyos szempontból esetleges és restriktív, és semmi esetre sem azt a célt szolgálja, hogy valamiféle zárt, esszencialista, nemzeti jelleget, gondolkodásmódot mutassak ki a traumatikus múlt irodalmi transzformációiban. Nem célom továbbá, hogy elhelyezzem az itt elemzett két munkát a francia irodalom II. világháború utáni történetében, hogy szituáljam őket a világirodalmi holokausz-kánon immár klasszikus, de az utóemlékezet problémájával még nyilvánvalóan nem szembesülő, franciául írott darabjaihoz (Wiesel, Semprun, Antelme, Delbo) képest, melyek a történelmi traumát hagyományosabb önéletrajzi emlékezetkonstrukcióban és ábrázolásmóddal jelenítik meg.

\*

Georges Perec *W vagy a gyerekkor emlékezete*, valamint Patrick Modiano *Dora Bruder* című műveire egyaránt igaz, – Kertész korábban idézett szavaival szólva – hogy „közvetlenül vagy közvetetten a holocaust hatása alatt készültek, vagy valamiképpen a holocaustra reflektálnak.” Eltérő mértékben, de mindkét szöveg íráshelyzetét meghatározza az „utóemlékezet” szituációja, mindegyik az irodalmi fikció és a történelmi elbeszélés különböző formái – önéletírás, életrajz, történetírás, fiktív önéletrajz –, a történelem kollektív „nagy elbeszélése” és az egyéni, személyes történetek közötti határterületeken vállalkozik a traumatikus múlt – valamely aspektusának – megírására. Mindkét műre igaz, hogy az irodalmi fikció látványos jelenléte a „megtörténttel”, a történelmi valóság tudatával rezonál, s a „valóság-szöveg” előállításának közös szerzői és olvasói igyekezete (vágya és belső kényszere) nem tiltja meg, hogy történet- és morálfilozófiai szövegekkel, az elbeszélhetőség és a kimondhatóság lehetőségével való számvetés metareflexív mozzanataival, összetett elbeszélői szerkezetekkel, intertextuális átszövődésekkel bővüljön a kompozíció. Mindkét szöveg épít egy tőle függetlenül létező történelmi valóságra, miközben tudják, hogy a történelmi múlt nem platóni ideaként, örök és változatlan eszmeként bevésődve létezik, hanem maga is kitett az időbeli változásnak és eseményt átélő résztvevők és a következő nemzedékek értelmezéseinek, hogy a történelmi múlt létezésétől elválaszthatatlan jelenben kifejtett hatása. Mindkét szöveg épít a történelmi valóság extratextuális természetére, miközben éppen a szövegbe foglalás, az elbeszélés révén igyekszik ennek a történelmi valóságnak a hagyományos történelemszemléletben

(dokumentumok és statisztikák, gazdasági és politikai összefüggések, politikai intézményrendszerekben, kulturális és ideológiai eszmerendszerekben elgondolható intenciók, motivációk és cselekvések, az államférfiak és hadvezérek cselekvésének logikája és pszichológiája stb.) értelmesnek talált és a történetírói eszközökkel bemutatott szerkezetétől különböző, az események személyes és érzelmi dimenziójával, az eseményterek helyi vonatkozásaival, a cselekvések és döntések közvetlen, szinte materiális megfontolásaival, a jelenben ható történelmi múlt társadalomformáló erejével is számot vetni. A történelmi múlt efféle megírásához mindegyik szöveg a valóság „mértékadó”<sup>189</sup> beszédmódjaitól (történetírói, jogi, hivatalos-adminisztratív nyelvezet; előíró-tényközlő nyelvhasználat), a faktualitás elfogadott és társadalmilag hitelesített konvencióitól eltérő beszédmódokat választ, melyek az olvasás olyan „protokollját” hívják elő, melyekben egyszerre számít a képzeletbeli vagy faktuális irodalmi tárgyak összetett poétikai szerveződése kiváltotta esztétikai hatásra, illetve számol a „megtörtént” tudatát mozgósító történelmi, morális, jogi olvasásmódok következményeivel.

E kétszeresen meghatározott, vagyis a nyelvi cselekvéseknek egy „erős” társadalmi-közéleti diszkurzív mezőben értelmezett, illetve egy szintén társadalomba ágyazott, ám a nyelvi cselekvés közvetettebb, nem kauzális összefüggésekkel magyarázó „irodalmi” terében olvasott műveket a következőkben performatív, narratopoétikai modellel vizsgálom. Elemzésemben nem törekszem teljes műértelmezésre, hanem főként azokat a narratív-poétikai (elbeszélői funkció, odaértett olvasói pozíció, időszerkezet, intertextualitás) és performatív-kommunikatív (olvasási konvenció – szerzői paktum, műfaji minta, performatív modell) megoldásokat hasonlítom össze, melyekkel a két mű a történelem esztétikai, érzelmi, egzisztenciális és morális dimenzióihoz közelít, teremt nyelvet, ad szavakat és képzeteket, vezérelje akár az emlékezés, a megőrzés, a felelevenítés, a megértés, a szembenézés, a felszabadulás. Modiano és Perec szövegét az alábbi, talán leegyszerűsítő, ám szemléletes táblázat alapján kommentálom:

<sup>189</sup> A kifejezést Stanley Fish kitűnő, *Bánjunk Searle mentén Austin mondvacsinált dolgaival? (How to do things with Austin and Searle?)* című tanulmányából kölcsönzöm, ahol Fish a valóság mértékadó történeteiről (standard story) beszél, melyek önmagukat az egyetlen igaz valóságbeszédnek tüntetik fel, s általában ekként is fogadják el őket. (Vö: Fish, Stanley: How to do things with Austin and Searle? in: *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Boston, Harvard University Press, 1980, 197–245. Magyarul: Bánjunk Searle mentén Austin mondvacsinált dolgaival?, Fordította Bezeckzy Gábor, *Helikon*, 1983/2, 183-203)

	<i>W vagy a gyermekkor emlékezete</i> (1975) – Georges Perec	<i>Dora Bruder</i> 1996) – Patrick Modiano
műfaji minta	önéletírás, ifjúsági regény, disztópia	életrajz, történetírás (önéletrajzi regény / autofikció)
olvasási konvenció típusa	fikciós & önéletrajzi	életrajzírói (önéletrajzi)
performatív-kommunikatív cél (a publikáció szintjén)	önanalízis, gyászmunka, terápiás	emlékezés, megőrzés
a narrátor domináns funkciója	narratív, önreflexív	reflexív, önreflexív
domináns elbeszélés-tér	sziget toposz, útleírás	bolyongás a nagyvárosban
időszervezés	lineáris és atemporális	mozaikos

\*

Patrick Modiano *Dora Bruder* (1997)<sup>190</sup> című műve életrajzi rekonstrukció, nyomozás a címszereplő tizenöt éves párizsi, zsidó származású kamaszlánya után, aki 1941-ben a német megszállás alatt megszökött a viszonylagos biztonságot jelentő katolikus internátusból, ahová szülei adták. Amint azt a könyv nyitó sorai elárulják, Dora Bruder létezéséről – így a szóban forgó szökevényről – az író-elbeszélő nyolc évvel a mű megírása előtt szerzett tudomást, merő véletlenségből, egy korabeli újságot lapozgatva, annak apróhirdetési között. A könyv voltaképpen egy nyomozás története, az apróhirdetésben szereplő kamaszlány utáni nyomozásé, a II. világháborús európai zsidóüldözés egyetlen, egyszerű, mégis különös történetének végigkövetése és kommentálása az elbeszélés jelenéből. A véletlenek sorának köszönhetően megtalált múlt, történeti valóság nem mint eleve adott és passzívan befogadott „nagy elbeszélés”, hanem a rejtőzködő történelemmel való aktív és konkrét kutatásoknak köszönhetően jelenik meg az olvasó számára.

A szerzői paktumot és az olvasói konvenciót vizsgálva két kérdést kell elkülönítenünk. Egyrészt a szerző és az elbeszélő azonossága viszonylag könnyen megállapítható, hiszen az elbeszélő más, Modiano nevével jegyzett művek szerzőjeként hivatkozik magára (*Voyage de nocés, La Place de l'Étoile*) a könyvben. Az azonosság bejelentése kettős hatást kelt. Egyrészt egy olyan irodalmi szövegüniverzumhoz

<sup>190</sup> Modiano, Patrick: *Dora Bruder*, Fordította Röhrig Eszter, Budapest, Vince, 2006.

köti az olvasott művet, melyet gyakran épp fikció és tény, az álomszerű, amnéziás kitaláció és a dokumentarista formák együttes alkalmazása jellemez. Másrészt a szerzői identitás extratextuális bizonyosságára hivatkozva önéletrajzi, pontosabban faktuális paktumot javasol az olvasónak, ami a könyv tárgya és talán performatív céljai miatt fontos. Így az esetleg kétkedő olvasó néhány percnyi internetes keresés után meggyőződhet arról, hogy a könyv címszereplője, Dora Bruder nem kitalált, hanem valóban létező személy volt, s hogy történetének feledéstől való megmentése nagyrészt valóban a regényíró Patrick Modianónak köszönhető.

Az elbeszélői pozíciók textuális-narratológiai, illetve a szerzői pozíció extratextuális-kommunikatív elemzése azt mutatja, hogy a címszereplő történetével párhuzamosan bontakozik ki magának az elbeszélésnek (a könyv keletkezésének, megírásának) története: az elbeszélő egyszerre mellékszereplő (az amatőr életrajzíró, történész, aki rekonstruálja egy történelmi személy életét), illetve főszereplő (aki Dora története megírásának nehézségeiről, valamint saját múltjáról, gyermekkori elhagyatottságáról, a háborúhoz és az üldözésekhez való viszonyról beszél), aki váltogatja a homodiegetikus és autodiegetikus pozíciókat. Elbeszélés és történet párhuzamos kibomlásából következik a mű összetett időszerkezete, hisz a *Dora Bruder* egyrészt a múlt rekonstrukciójának, egy nyomozásnak lineárisan előrehaladó története, másrészt magának az emlékezésnek, az emlékezés hívásának az elbeszélő történetében halogatásokkal, megtorpanásokkal, elakadásokkal szegélyezett története. Elbeszélő idő és elbeszélői idő kettőssége egyetlen kronotoposzba rendeződik: a szökés, a bolyongás, a nagyváros tereinek bejárása köti össze az életrajzi modellt és az életrajzírot: míg az egyik elrejtőzni vágyik és menedéket keres a városban, addig a másik e menekülés nyomai után kutat Párizsban. Az elbeszélő múltjának rendezetlenül egymásra rakódó rétegeit Dora életének helyszínei hívják elő a múltból, miközben az elbeszélő a nyomozás jelen idejében ezekből a terekből és a terekhez (a katolikus leányinternátus, a párizsi rendőrkapitányság és ügyészség épületei, a kórház, ahol Dora született, a hotel, ahol szüleivel élt, metrórútvonalak, melyeken járhatott stb.) kapcsolódó dokumentumokból próbálja rekonstruálni Dora Bruder életét születésétől, sőt szülei Franciaországba érkezésétől egészen 1942. szeptemberi deportálásáig,<sup>191</sup> nagyjából kronologikus rendben. Az elbeszélés jelen idejét érdemes alaposabban is szemügyre venni. Ez a néha (de nem mindig) grammatikai jelen időben kifejezett időréteg ugyanis hatásaiban széttartó. A tudományos közlemények nyelvezetének absztrakt, demonstratív célú, retorikus jelen ideje hallatszik ki az amatőr történész és életrajzíró beszédéből, melynek valójában

<sup>191</sup> A magyar fordításban először szeptember 15., másodszor szeptember 18. szerepel időpontként. Az 1999-es kissé átdolgozott francia kiadásban mindkét szeptember 18.

nincs időbelisége, ráadásul a közlés a kutatás eredményeinek lezárt, visszatekintő perspektívájából ered. Ugyanakkor a jelen idő (ezúttal nem feltétlenül grammatikai jelen idő) a kutatás mozgó jelen,<sup>192</sup> sőt időnként jövő ideje<sup>193</sup> valamiféle munkanapló benyomását kelti, ami ugyan nem elképzelhetetlen akadémiai műfajokban, ám némileg gyengíti a benne közltek tényértékét a standard tudományos közlemények lezárt múltidejéhez képest. Egyszóval az elbeszélés idejének az olvasás közben nehezen azonosítható nézőpontja (folyamatos jelen és visszatekintő múlt), mely hol az elbeszélő, hol Dora múltjának darabjaival sűríti a mű időbeliségét, a nyomozás és az emlékezés önálló történetté duzzasztása, elmozdít a hagyományos történetírói vállalkozás céljaitól.

Elbeszélő idő és elbeszélésidő kettős, mozaikos struktúráként vetül egymásra, s válik átjárhatóvá a szövegben, mégpedig az emlékezés és a tér összefüggésén keresztül. Az elbeszélő Párizs utcáit róva Dora nyomait keresi, azokat a „bemélyedéseket vagy kidomborodásokat”, melyeket „egy test felszínre gyakorolt nyomása hoz létre.”<sup>194</sup> Mindezt abban a hiszemben, hogy az egykori fizikai kontaktus megőrzött valamit az ott megfordult lény lényegéből, így egy különös, időn átívelő, érintkezésen alapuló jelentésátvitelen, vagyis metonímián keresztül a zarándok-narrátor a helyszínen megérthet valamit ebből a lényegből, s később az írásban közvetíteni tudja azt. Hasonló módon, mint ahogy azt egy korabeli film megtekintése után megfogalmazza: „Hirtelen megértettem, hogy a filmszalagra, mint valami viaszbevonat, rámeredt azoknak a tekintete, akik a megszállás alatt látták a filmet. ... Ezek a tekintetek belemaródtak a film anyagába, megváltoztatták a fényhatásokat és a szereplők hangját.”<sup>195</sup> Az elbeszélő hősenek ezeket a lenyomatait, bemarkolódásait keresi a városban, de a zarándoklat távol van a szentségben részesedés hasonló metonimikus elven alapuló, teljes jelenléte biztosító élményétől, annál is inkább, mert Dora életének egykori helyei zömmel maguk is az enyészeté lettek. A tér bejárásából csupán egy létezés puszta kereteit lehet rekonstruálni, s e keretek alig árulnak el valami egyénit a holokauszt tragikus sorsainak tömegében. A rátalálás titokzatos élménye sokkal inkább az elbeszélő-szerző, illetve más írók párizsi regényhelyszíneire kötődik, ám valójában itt sem Dora nyomára, titkára jutunk, hanem a története iránt felébredt megmagyarázhatatlan vonzalomra kapunk fan-

<sup>192</sup> „Itt van előttem néhány fénykép abból az időből.” Modiano: i. m., 28.; „E könyv írása közben fényjeleket küldök, mint a világitótornyok, és sajnos nem biztos, hogy a fény áthatol az éjszakán. Reménykedem.” Uo., 38.; „Ezeket a sorokat 1996 novemberében írom.” Uo., 46.

<sup>193</sup> „Egyszer majd visszamegyek Bécsbe, ahol már több mint harminc éve nem jártam” Uo., 19.

<sup>194</sup> Uo., 25.

<sup>195</sup> Uo., 73–74.



tasztikumba hajló választ.<sup>196</sup> A tér regényben játszott szerepének fontos része a mitikus-misztikus Párizs, mely szintén kapocs az elbeszélői és az elbeszél világ közt. A szökés, az elrejtőzés, a kóborlás és a nyomolvasás a „nagyvárosi dzsungel” késő romantikus toposzát idézi, s a város egyszerre valós, már nem létező múltbeli és fiktív tereiből létrejövő homályzónáiban végzetesen vetül egymásra a kamaszvilág és a történelem fenyegető árnya: az őszi, téli Párizs kalanddal teli, ártalmatlannak tűnő gyermeki képe rajzolódik ki, melyet nyomasztóan ellenpontosz a történelmi veszély nem-érzékelésének olvasói tudása.

Az elbeszélői rekonstrukció fontos eljárása – más Modiano-szövegekhez hasonlóan – különféle dokumentumok beillesztése az elbeszélésbe. A dokumentumok kezelése és kontextusba helyezése – többek közt a történelmi téma és a holokauszt-reprezentációk fikcionalizását sújtó tabuk miatt – eltér a más Modiano-művekben megszokottól. Ezekben ugyanis a jegyzőkönyvek, címjegyzékek, anyakönyvi kivonatok, telefonkönyv-részletek, hivatalos nyomtatványok és űrlapok stb. kollázszerű beillesztése szilárd tájékozódási pontot próbál nyújtani a tudatkieséses állapot után önazonosságukat kereső regényhősöknek egy egészében fiktív világban. E fikciókban a dokumentumok valamiféle „valóság-effektust” keltenek, tehát a fiktív világon belül egy nem-fiktívként elismert valóság tekintélyével nyújtanak ideiglenes fogódzókat a kutató regényhősöknek – többnyire hiába. A *Dora Bruder*-ben viszont a dokumentumok felkutatása és közzlése *levéltári fikció*,<sup>197</sup> hiszen tárgyi bizonyítékok híján – amint azt a helyszínnek elpusztulása vagy átalakítása kapcsán láttuk – e dokumentumok értelmezéséből bomlik ki a múlt és a jelen regényes formája. A történetmondás eseményei, cselekményei újabb és újabb dokumentumok – fényképek, iratok – felbukkanása, értelmezése és narrativizálása körül alakulnak ki. Vagyis regényesítés és dokumentumhasználat nagyon is megfér egymás mellett, mégpedig anélkül, hogy fikció és faktualitás egymással való szembeállítására, vagy határaiknak újrafelmérésére kerülne sor.

A dokumentumok felhasználásának másik célja a szereplők (történelmi személyiségek) döntéseinek, cselekvéseik motivációinak helyreállítása. E rétegben a dokumentumok nem idézetként kerülnek a szövegbe. A rendeletek vagy éppen a korabeli lapok alapján felidézett időjárás-jelentések cselekménybe építése a szereplők elhatározásainak, lehetséges terveinek kifürkészését, a kritikus élethelyzetekben

<sup>196</sup> Victor Hugo *Nyomorultakjának* egy részét újraolvasva figyel fel az elbeszélő egy jelenetre, melyben a menekülő főszereplők egy valós párizsi térből akkoriban nem létező, tehát fiktív térben lelnek menedéket. Ez a hely pedig egy zárda, éppen azon a helyen, ahová Dora Bruder kerül 1940-ben. (Vö. Uo., 46–48.)

<sup>197</sup> Bouju, Emmanuel: *La Transcription de l'histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle, Interférences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 155.

meghozható döntések terének elképzelhetőségét (fiktív átélhetőségét) teszi lehetővé. A döntéseknek ez a köre a hétköznapi, elvileg kis hatósugarú cselekvésekhez tartozik, melyek következményei a hétköznapi életben kevésbé emlékeztetnek, viszont egy visszatekintő elbeszélésben fontosnak és jelentőségteljesnek tűnnek.

Modiano könyvét olvasva mégsem az irodalomnak a történetíráshoz, vagy az életrajzi fikcióknak, regényesített életrajzoknak, „faction”-öknek a tudományos diskurzusokhoz képest feltételezett többletét értékeljük. Nem csupán arról van szó, hogy a traumatikus történelmi esemény irodalmi eszközökkel való feldolgozása érzelmi, esztétikai többlettudást kínál, azáltal, hogy a „levéltári fikció erőteljesebb történelmi munkaként hat, mivel családképeket, egyéni szenvedést, emberi tanácsstalanságot tár fel a Történelemben, a történelmi személyiségekkel pedig úgy azonosulunk, mint a kitalált szereplőkkel. Modiano nem tagadja a történetíró és levéltáros beszédmódját, hanem támaszkodik azokra, ám emellett kiáll a Történelem fiktív művekben megvalósuló, egyéni és emberközpontú vizsgálatáért.”<sup>198</sup> Valóban, Modiano nem tagadja a történetíró és a levéltáros munkáját, hanem regényesíti azt, ezért is módosul a történeti források kezelése az elbeszélésben: nem a forrás „faktuális” értéke változik meg a kompozíció más elemeihez képest, hanem a forrásokhoz való hozzáférés története fikcionalizálódik az elbeszélő alakjának formálása során.<sup>199</sup> A történelem érzelmi dimenziójának irodalmi feltárása és megjelenítése, a történelmi tapasztalat elképzelhetővé tétele a mindennapi döntéshelyzetek, szenvedések, megaláztatások, tanácsstalanságok által, a történelem saját (átélt) múlttá tétele az olvasáson, fikciós műveleteken keresztül nem csupán kollektív jelentőséggel bír. Modiano munkájában a közös történelmi múlt elevevényének megőrzése mellett legalább ilyen fontos az egyéni elköteleződés, a saját múlthoz, élettörténethez, sorseseeményekhez kapcsolás. A *Dora Bruder* paradox módon teljesíti az emlékméltés, a felejtéssel szembeállító emlékéllítés és dokumentálás feladatát: Dora Bruder arcképének megrajzolása szándékosan marad töredékes, s valószínűleg ez magyarázza, hogy Modiano nem közöl fényképet a címszereplőről.<sup>200</sup> Dora szökéseinek

<sup>198</sup> Douzou, Catherine: Naissance d'un fantôme, Dora Bruder de Patrick Modiano, *Protée* 35, 2007/3, 23–32, 32.

<sup>199</sup> Alan Morris tanulmányában (Morris, Alan: „Avec Klarsfeld, Contre l'Oubli”, *Journal of European Studies* 36, 2006/3: 269–293) bemutatja, hogy Modiano hogyan takarja ki a szövegből a Serge Klarsfeldtől származó információk és dokumentumok eredetét, aki a Dora Bruderrel párhuzamosan készítette a *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France, La Shoah en France* című történelmi, dokumentarista munkáját (Klarsfeld, Serge édité: *Le mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris, Fayard, *La shoah en France*, Tome 4, 2001), s számos információt megosztott az íróval.

<sup>200</sup> A magyar kiadás borítóján szereplő kép nem Dora Brudert ábrázolja. Az általam ismert két francia kiadás (Modiano, Patrick: *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997; Modiano, Patrick: *Dora Bru-*

titka nem derül ki, de a regény befejezésében az elbeszélő-szerző éppen ezt a titkot szegezi szembe azzal a stratégiával, mellyel a náci áldozataik létezésének a nyomát, az elkövetett bűncselekményekről tanúskodó dokumentumokat és bizonyítékokat is el akarták törölni. Az elbeszélés nem vállalkozhat arcképeinek megrajzolására, létezésének helyreállítására: a múlt szövetén észrevett szakadás átjáró a mindenkori jelenbe, ahol a mikroéletrajzírás rajzolja körül a címszereplő makacsul őrzött titkát.

\*

Georges Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című műve ugyanabban az évben, 1975-ben jelent meg (a magyar fordítás 1996-os),<sup>201</sup> mint a *Sorstalanság*. Perec a holokauszt „másfeledik” generációs túlélője. 1936-ban született lengyel zsidó bevándorlók gyermekeként, apja a francia hadseregben harcolt a németek ellen s a kapituláció napján esett el, 1941-ben. Anyját 1943-ban deportálták Auschwitzba, ő maga Franciaország ún. szabad zónájában vészelte át a háborút nagynénjével és nagyanyjával.

A W különös szöveg, akár a holokausztirodalom, akár az önéletírás hagyománya felől nézzük is. Az elbeszélést két, fejezetről fejezetre váltakozó, egymással párhuzamosan futó szál alkotja. Az egyik a tulajdonképpeni önéletrajzi szál, mely képzelt vagy valódi, homályos, de az identitás hozzáférhető tartományában gyermekkori emlékek felidezéséből, értelmezéséből és kommentárjából áll. Az önéletrajzi szándék és az általa meghatározott elbeszélői pozíció önmagában szilárd, még ha az önreflexív, az emlékeket kritikával kezelő önéletírói szerep szokatlan is.<sup>202</sup> A másik, a szövegben kurzívval szedett szál a mű első részében a Verne-regények toposzára emlékeztető kalandregény, ifjúsági regény cselekményindító bonyodalmát vázolja, hogy aztán a mű második, arányaiban csaknem kétszer akkora részében a koncentrációs táborok és a náci test- és fajkultusz nem is annyira rejtett allegóriájába, disztópiájába forduljon. A fikciós szál két része csupán érintőlegesen kapcsolódik egymáshoz. A katonaszökevényként, hamis papírokkal, álnéven élő Gaspard Winkler kölcsönbe kapott identitásának eredeti birtokosát, egy hajótörésben a Tűzföld

*der*, Paris, Gallimard, »Folio« 1999) nem közöl fényképet.

<sup>201</sup> Georges, Perec: *W vagy a gyerekkor emlékezete*, Fordította Bognár Róbert, Budapest, Noran, 1996.

<sup>202</sup> Philippe Lejeune Stendhal Henry Brulard életéhez hasonlítja a W-t, s „kritikai önéletírásnak” nevezi az autobiográfia-írásnak azt a változatát, amikor az elbeszélő-szerző nem azért teszi szóvá az emlékezet korlátait, az emlékező elfogultságát, hogy elhárítsa a vállalkozásának sikerét fenyegető problémákat, hanem ezeket a nehézségeket viszi színre. (Vö. Lejeune Philippe: *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, 61–138.) A „kritikai önéletírás” meghatározása a 74. oldalon található.

szigetei közt eltűnt néma kisfiút kellene felkutatnia. A történet második felében viszont nyoma sincs egyik Winklernek sem, sőt egyáltalán semmilyen történetnek, cselekménynek, egyedi eseménynek, s így időnek sem. Nevükből csupán a kezdőbetű marad, W szigetének leírása pedig egy absztrakt, nyomasztó, egyedi történetek nélküli világot tár elénk, melyben a nyugati civilizáció nemes versengésen, érdemen és teljesítményen alapuló racionalista (liberális és kapitalista) társadalomalkotó értékeit és modelljét a kiszolgáltatottság és kiszámíthatatlanság torzítja el. W szigeten az elnyomás, az alapvető emberi értékektől való megfosztás nem tapasztalati, hanem strukturális: a saját névtől megfosztott atlétákon elkövetett gaztetteket és igazságtalanságokat az elbeszélő nem egyediségükben meséli el, hanem a rendszerből fakadó szükségszerűségként írja le, melyet gondosan megtervezett számítások előznek meg, készítenek elő. Az olvasó éppen ezért nem is tudja az egyedi létezését nélkülöző alanyokat sajnálni, lehetetlen az együttérzés, a katarzis.

Az önéletírás modern hagyománya jól ismeri a vallomást a kitalációval, képzelettel és fantáziával vegyítő formákat, az önéletrajzi regény régi és az autofikció új példáit. Perec művét nem is a kettős műfaji meghatározottság, kettős olvasási konvenció, kettős szerzői paktum teszi eredetivé, hanem a kettősségek elhatárolása, szétválasztása. A fikciós szál látványosan zárt elbeszélői formákra, a kalandregény kliséire és a disztópia kronotopozására épül, mint például a sziget toposza, amely a teret *elszigeteli* a hétköznapi „valóság” realizmusától, vagy a szigeten berendezett élet ciklikusan ismétlődő ideje, illetve a kalandidő cselekmény- és eseménycentrikussága. Milyen viszonyban áll tehát a saját fiktív voltát látványos jelekkel demonstráló történetyszál a saját személyes, tragikus múlt elmesélésével? A *W* utolsó, XXXVII. fejezetében egy hosszú, David Rousset *L'Univers concentrationnaire*<sup>203</sup> című 1946-os munkájából vett idézet teszi egyértelművé, hogy *W* szigete a náci koncentrációs táborok allegorikus képe, ahol vélhetőleg Perec édesanyja is életét vesztette. A szerző élettörténetének és a mű önéletrajzi ambícióinak ismeretében az olvasó számára mindez aligha meglepetés, s valóban, a legtöbb értelmezés a fiktív és az önéletrajzi kapcsolódásainak módjait kutatja, nem pedig annak meglétét. A Perec-kutatás egyik legnagyobb tekintélye, Bernard Magné több szinten is kimutatja az elbeszélés két rétege közötti hasonlóságokat, sőt azonosságokat.<sup>204</sup> A strukturális „izotopiát” Magné a váltakozó tematikus cselekményszálak *megszakadásában* és a gyerekkorhoz fűződő megszakadt viszonyban is felismerni véli. Sőt az önéletrajzi elemek kódolt szövegszervező elvvé alakulnak, miként az Perec más munkáiban is

<sup>203</sup> Rousset, David: *L'univers concentrationnaire*, Paris, Hachette, 2005.

<sup>204</sup> Magné, Bernard: La textualisation du biographique dans *W* ou le souvenir d'enfance de Georges Perec in édité par Calle-Gruber, Mireille et Arnold, Rothe: *Autobiographie et biographie: Colloque franco-allemand de Heidelberg*, Paris, Libr. A.-G. Nizet, 1989, 163–184.

gyakran előfordul.<sup>205</sup> A szakadáson kívül a *hiány* a másik izotopikus összeköttetés fiktív és önéletrajzi fejezetek közt, ennek legnyilvánvalóbb megjelenése az első és a második részt elválasztó üres lap a zárójelek közti három ponttal, majd a fiktív és önéletrajzi fejezetek sorrendjének megváltozása a második részben, a kimaradó önéletrajzi fejezet az első részt záró és a második részt kezdő fiktív fejezetek közt. A fiktív és az önéletrajzi fejezetek egymáshoz kapcsolását számtalan utalás erősíti, ezek lehetnek tematikusak (Gaspard Winkler és Georges Perec is árva, anyjuk neve Cecilia/Cécile, lexikaiak (pl. Cécilia Winkler hajójának neve Perec szülei nevéből kirakott anagramma stb.) és szintaktikaiak (fejezetzáró és fejezetnyitó nyelvi fordulatok ismétlődése stb.)

Az autobiográfia-kutatás szakértője, Philippe Lejeune szerint is szoros a kapcsolat a fiktív és az önéletrajzi szál közt. Lejeune fiktív történet és önéletrajzi vallomás egymás mellé helyezésének funkcióját vizsgálva e kapcsolásnak a traumatikus, elfojtott emlék megjelenítésében játszott szerepét emeli ki. Lejeune szerint, aki egyszerre tartja Perec művét „kritikai” és „pszichoanalitikus” önéletírásnak, *W* szigetének gyermekkori fikciója egyfajta fedő emlék, melyet a felnőtt író *W* című műve igyekszik lebontani, így hozzáférni az eltakart múlthoz, új viszonyt kialakítani hozzá, feltárni és értelmezni a konstruált emlékeket és konstrukcióban lévő szakadásokat.<sup>206</sup>

A könyv önéletrajzi szála rendhagyó, mivel emlékek elmesélése helyett inkább az emlékezés fájdalmas és töredékes történetét, az emlékezetkiesés és a hallgatás lassú megszűnését kapjuk, vagyis az emlékek helyett az emlékezés története kerül az elbeszélés gyújtópontjába. A gyerekkor emlékeinek felidézésére, rekonstruálására tett erőfeszítések előtérbe kerülését jelzik az emlékek konstruált, imaginárius, szubjektív valóságát, az emlékezés pózoló, tetszelgő természetét öniróniával leleplező kommentárok. A kritikus távolságtartás igaz az írott és képi dokumentumok – fényképek, képaláírások, fiatalkori feljegyzések – használatára is. A *W* önéletrajzi szálában hosszú leírásokat ad a szüleit ábrázoló fotográfiákról, ám a könyvben – Modiano

<sup>205</sup> A mű első része 11 fejezetből, a második 26-ból áll, az összegük 37, a két számjegy szétválasztva 3. hó 7-e, épp Perec születésnapja. A mű tehát két nagyobb részből áll, s mint az imént kiderült, az első rész 11 fejezetből, így jön ki a 2-es és a 11-es szám, azaz február 11., ami Perec anyjának halálzási dátuma a hivatalos dokumentumokon. A műben váltakozva következnek a fiktív és az önéletrajzi fejezetek, azonban a 11. fejezet (ami fikciós) után megtörik a szabályosság, hiszen a 12. fejezet is fikciós. E két fejezet közt húzódik épp a mű egészét két részre osztó cezúra, mely vizuálisan is megjelenik, hisz a kimaradó önéletrajzi fejezetre az üres oldal közepére helyezett „(...)” tipográfia jelek utalnak. Az első rész utolsó önéletrajzi fejezete (10. fejezet) az anyától való elválás emlékének – többé-kevésbé sikeres – felidézésével végződik. A második rész első önéletrajzi fejezete (13. fejezet) viszont már a szabad zónabeli élet emlékeivel indul, így tehát kimarad az utazás és az anya elfogásának története.

<sup>206</sup> Vö. Lejeune: *La mémoire et l'oblique*, 65–66.

művéhez hasonlóan, melyben szintén fontos szerep jut a családi fényképek leírásának – nem szerepelnek az emlékek újraalkotását vagy inkább megalkotását lehetővé tévő fényképek, az olvasónak nem áll módjában összehasonlítani a képleírást a képpel. Ez a megoldás a kép szubjektív, tudatban élő, értelmezésekkel és fantáziákkal körülvelt szöveges létezését állítja előtérbe, bizonyos szempontból megóvva a képet az olvasó, néző ugyancsak szubjektív jelentéstudajdonításaitól. A fénykép elrejtésének magyarázata hasonló ahhoz, mint amit Roland Barthes a *Világokamera* második részében az anyjáról a téli kertjükben készített fotó kapcsán kifejtett: olyan képekről van szó, melyek kívül esnek a jelentés közös, megosztható tartományán, a studium rendjén, melyek jelentősége a bensőséges, banális és esetleges részletekhez kötődik. A fényképleírások (például amikor egy vasárnap délután egy párizsi parkban anyjával közös, már apja halála után készült képükről ír) az élet-történet sémájának kis repedéseit, réseit keresik, ahol behatolhatnak a létezés jelentéktelenségének élő szövetébe, újraalkothatnak valami egykor voltat, ami azonban az együttélés tragikus rövidsége miatt nem rendelkezik a boldog emlékek érzelmi súlyával. Bizonyos értelemben ennek a hiánynak a pótlása Perec egész életművét áthatja (talán nem véletlen a két lipogrammatikus regény címe: *La Disparition* és *Les revenents*),<sup>207</sup> s írásművészetének tragikus és játékos vetületét egyaránt magyarázza. A játékos oldalon az írás szintaktikai, retorikai kombinatorikák megalkotott, radikálisan fiktív, öntörvényű, realista terhektől mentesített univerzuma helyezkedik el, a tragikusán pedig a traumatikus múltból, a veszteségtudatból, az el nem végzett gyász munkából táplálkozó írás található.

„Nem tudom, hogy nincs-e mondanivalóm, de tudom, hogy semmit sem mondok; nem tudom, hogy azért nem mondom-e ki, amit mondani szeretnék, mert kimondhatatlan (a kimondhatatlan nem rejtőzködik ott a szövegben, de kimondásának vágya indítja el az írást), de tudom, hogy amit mondok, fakó és semleges, a megsemmisülés megsemmisítő bizonyossága.”<sup>208</sup>

„...nem azért írok, hogy kimondjam, semmit se fogok mondani, nem azért írok, hogy kimondjam, nincs mit mondanom. Írok: azért írok, mert együtt éltünk, mert közülük való voltam, árny az árnyaik közt, test a testük közelében; azért írok, mert kitörölhetetlen nyomot hagytak bennem, s ennek az

<sup>207</sup> A „e” betűk nélkül írt regény címének magyar jelentése „eltűnés”, de „elhunyni” értelemben is használatos, míg a csupa „e” magánhangzóval írt „revenents” „visszajárókat” jelent.

<sup>208</sup> Perec: W vagy a gyerekkor emlékezete, 49.

írás a jele: az írással meghal az emlékü; az írás az ő haláluk emléke és az én életem bizonyossága.”<sup>209</sup>

Ez a veszteségtudat, a hallgatás, a kimondatlanság és a kimondhatatlanság az elhallgatott, tabusított eredethez, származáshoz, a zsidósághoz kapcsolódik. Perec egy későbbi írásában, amely Ellis Island-ről, a bevándorlók szigetéről szól, emblematikus módon helyezte ezt a hiányt, az eltűnést, a szakadást önazonossága s egyben művészete tengelypontjába:

„Amik számomra itt találhatóak, azok egyáltalán nem fogódzók, a gyökerek vagy a nyomok, ellenkezőleg: valami alaktalan az elmondhatóság határán, valami, amit lezárásnak vagy szakadásnak neveznék, vagy hasadásnak, és ami számomra nagyon mélyen és nagyon homályosan zsidóságom tényéhez kötődik”<sup>210</sup>

Ez az értelmezés az egész életműre kiterjeszti a fiktív és önéletrajzi írás egymást átható, kölcsönösen feltételező és ösztönző jelenlétét. A *W* egyetlen szövegbe tömöríti, *mise en abyme*-ként tükrözi az egész életművet átható írásstratégiát: zárt, látványosan önkényes, a szöveggént létezést a világszerűség feltételének tekintő fikció, mely stabilitásával egyensúlyt ad egy ebbe a világba kódolt, hiányként megtagasztalt létformának, melyet talán az árvaság képzete fejez ki a legjobban. Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című könyve történelem és fikció, tények, dokumentumok, illetve narratív-poétikai forma összekapcsolásának kérdését kollektív-közösségi cselekedet helyett személyes-egzisztenciális cselekvésként fogalmazza újra, s teszi műalkotó elvvé.

<sup>209</sup> Uo.

<sup>210</sup> Perec, Georges: *Ellis Island: a bolyongás és a remény történetei*, Fordította Kádár Krisztina, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2009, 51–52.

FORDÍTÁS, KULTURÁLIS KONTEXTUS, ÉRTELMEZÉS –  
EGY KOMPARATÍV POÉTIKA VÁZLATA  
(KERTÉSZ IMRE: *SORSTALANSÁG* –  
ALBERT CAMUS: *L'ÉTRANGER*)

FORDÍTÁS ÉS KULTURÁLIS TRANSZFER

Vannak irodalmi művekből kiragadott idézetek, melyek önálló életre kelnek, szinte szállóigévé lesznek, megfogalmazásukat úgyszólván szükségszerűnek tartjuk, még ha a műre, melyből vétetnek, esetleg csupán homályos olvasmányélményként emlékszünk is már. Kertész Imre *Sorstalanság*ának és Albert Camus *Közönyének* kezdősorai is ilyen mondatok, sőt a kettő közötti hasonlóságot a Nobel-díjas magyar szerzőről írott tanulmányok sem mulasztják el megemlíteni. A „Ma nem mentem iskolába. Azaz mentem, de csak, hogy hazakérezkedjem az osztályfőnökömtől” és a „Ma halt meg anyám. Vagy talán tegnap, nem is tudom pontosan” közti összecsengés – az elbeszélői hangütés tonalitásbeli közelsége és a kijelentés igazságtartalmának az elbeszélés előrehaladásának rovására történő aggályos pontosítása – már csupán e két mondat alapján megalapozhatja az összehasonlító vizsgálatot. Ugyanakkor Camus művének újabb magyar fordítása nem csupán több nemzedéknyi magyar olvasó számára cseng szokatlanul, hanem a hasonlóságok újragondolására is felszólít: „Ma meghalt a mama. Vagy tegnap, nem is tudom pontosan.”<sup>211</sup> Az Ádám Péter és Kiss Kornélia-féle, 2016-os fordítás modernebb magyar nyelven szól, szemantikai és szintaktikai szempontból kétségkívül pontosabb megoldást nyújt, amint az az eredeti nyitányt idézve még a franciául nem tudó számára is észrevehető: „Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.” A Gyergyai Albert-féle 1946-os fordításban a gyengéd és meghitt „maman” a távolságtartóbb, hivatalosabb színezetű „anyám” lesz, ami a címhez hasonlóan erős értelmező fordítás, s egyben megalapozza az elbeszélő hang szereplői jellemmé alakítását. Ez az egy fordításbeli eltérés, a „mama” „anyámra” cserélése is óriási változást hozhat a regény értelmezésében. Kertészre például erősen hatott az, hogy valaki az anyával való viszonyra is ki meri terjeszteni az idegenségélményt,<sup>212</sup> míg Jean-Paul Sartre a *L'étranger* megjelenése után írt tanulmányában ezzel ellenkezőleg épp azt

<sup>211</sup> Camus, Albert: *Az idegen*, Fordította Ádám Péter és Kiss Kornélia, Budapest, Európa, 2016, 9.

<sup>212</sup> Hafner Zoltán: Sehogy sem tud megtörténni – Hafner Zoltán beszélgetése Kertész Imrével A nyomkereső című kisregényről (interjú), *Múlt és jövő* 25, 2014/1, 16–24: 16, 18.



tartja szükségesnek megjegyezni Meursault-ról, hogy „[a]nyját viszont mindig a becéző és gyermeki »mama« szóval emlegeti, s nincs olyan perc, amikor meg ne értené és ne azonosítaná magát vele.”<sup>213</sup> Bár e gondolatmenetben nem céloz részletesen elemezni a két magyar fordítás különbségeit, az újrafordítás tanulságaiból is kiindulva érdemes elgondolkodni a *Közöny/Az idegen* magyar hatástörténetén, különösen, ami a *Sorstalanság* és a *L'étranger* általánosan hangoztatott hasonlóságát illeti.

Kertész több alkalommal is említi (*K. dosszié, Gályanapló*) a *Közöny* elolvasásának döntő fontosságát irodalmi vállalkozásában, vagy némileg patetikusabban fogalmazva, íróvá válásában. Nem csak a „hatásiszony” végső soron az írást hátráltató elvére kell itt gondolni,<sup>214</sup> amit a *K. dosszié*-ban említ, s mely a keletkezéstörténet szempontjából kétségkívül fontos felvilágosításokkal szolgál, ám a két regény poétikájának hasonlóságait és különbségeit kutatva már kevésbé hasznos. Tudjuk, ez a felfedezés az el- vagy kisajátítás hosszú munkája után az elbeszélhetőség egyik kulcsává vált, valamiképpen úgy, mint ahogy Proustban szakadt át az írás gátja, miután rátalált *Az eltűnt idő nyomában* kitalált hőseinek és helyszíneinek megfelelő tulajdonveire.<sup>215</sup> A hatvanas évek végén fellépő, a szocialista realizmust elutasító prózaírókra, köztük is elsősorban Mészöly Miklósról, Konrád Györgyre és persze Kertész Imréről, rajtuk keresztül pedig a hetvenes években az új prózára volt nagy hatással Camus egész életműve, de kiváltképp a *Közöny*, ami a hetvenes évekre a kádári idők kultúrpolitikai „tűrt” zónájának kultuszkönyvévé vált. Mészöly és Konrád valószínűleg az eredeti francia szöveget is forgathatta, Kertész viszont biztosan a Gyergyai-féle fordítást olvasta, ez pedig némileg bonyolítja hatás és hasonlóság egyszerűnek tétélezett elvét a két mű között. A Gyergyai-féle fordítás ugyanis minden szépsége ellenére „tűlfordítás”, mely nem csupán puristább magyar nyelvű szöveget eredményez (nála például „szellőztető”, ami Ádáméknál már „ventilátor”), nem csupán keresettebbnek és kimódoltabbnak hat a mai olvasó számára – holott csak a két háború közötti művelt beszédhez közelebbi magyar nyelven íródott, nem csupán elégikusabb, látszólagos szenvtelenségében is patetikusabb, mint a francia szöveg, bár ennek néha csupán az az oka, hogy Gyergyai Albert az 1942-es első francia kiadás alapján készítette fordítását, melyeken Camus később apró változtatásokat hajtott végre, így a végleges, autorizált szöveg több helyen különbözik

<sup>213</sup> Sartre, Jean-Paul: Az Idegen magyarázata in *Mi az irodalom?*, Fordította Vigh Árpád, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 172–228: 181.

<sup>214</sup> „– Volt még ehhez fogható irodalmi élményed? – Egyetlenegy. [...] Egy sárga kötetke került a kezembe, ismeretlen nevű francia szerző ismeretlen könyve. [...] – Ez Camus *Közöny* című regénye volt. Igaz? – Igen. És ez volt számomra a második halálos csapás. Évekig nem tudtam kiheverni.” (Kertész Imre: *K. dosszié*, Budapest, Magvető Kiadó 2006, 190–191.)

<sup>215</sup> Barthes, Roland: Proust et les noms in *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, *Points Littérature* 35, 1972, 121–134.

az első kiadás szövegétől. A szövegnek ezt, a végleges változatát rögzíti a *L'étranger* Bibliothèque de la Pléiade sorozatban 1962-ben megjelent, majd 2006-ban újból kiadott szövege, mely máig a legfontosabb referencia a szövegkiadások számára, így az új magyar fordítás alapjául is szolgált. A különbségek a Pléiade jegyzetapparátusa alapján nem jelentősek, ám bizonyos részletek értelmét így is jelenősen megváltoztatják. A regény egyik kulcsjelenetében például, amikor a történet végén a börtönlelkész meglátogatja Meursault-t a siralomházban, hangsúlyos az első kiadás teológiai, metafizikai értelmezést sugalló félmondatos kiegészítése, amennyiben együtt olvassuk azt a végző, autorizált szöveggel, illetve annak magyar fordításával:

„Ebben a pillanatban – hogy miért, nem tudom – valami elpattant bennem. Hirtelen – megragadva a reverendája gallérjánál –, teli torokból üvöltve azt mondtam, értem aztán ne imádkozzon, és sértegetni kezdtem.”<sup>216</sup> (Ádám Péter és Kiss Kornélia fordítása)

„Akkor nem tudom, miért, de valami meghasadt bennem. Teli torokból kiáltozni kezdtem, szitkokkal halmoztam el a papot, s mondtam, ne imádkozzék értem, *s hogy jobb elégni, mint eltűnni*. Megragadtam a csuhája gallérjánál.”<sup>217</sup> (Gyergyai Albert fordítása – kiemelés tőlem, ZVZ)

„Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit de ne pas prier. Je l'avais pris par le collet de sa soutane.”<sup>218</sup>

A „jobb elégni, mint eltűnni” mellékmondat csupán az „első” kiadásban szerepelt, a későbbiekben az egyszerűsítésre törekvés szövegredukciós elvének esett áldozatul. Hasonló a helyzet a második részben Marie börtönbeli látogatásának leírásakor, ahol Gyergyai az első francia kiadás alapján joggal fokozza a terembe beáradó napfényt a „Mint valami friss gyümölcsnedv, úgy folyt végig az arcokon” mondattal, vagy mikor a tiszteletes utolsó látogatása előtt újból elismétli az anyjától tanult bölcsességet, miszerint „Tulajdonképpen nincs gondolat, amihez ne lehetne hozzászokni.”

De a Gyergyai-fordítás nem csupán textológiai szempontból másítja meg a művet az eredeti kontextus franciájához képest. Gyergyai szavakat fetisizáló, mon-

<sup>216</sup> Camus, *Az idegen*, 159.

<sup>217</sup> Camus, Albert, *Közöny*. Fordította Gyergyai Albert. Budapest, Magvető, 1957. 136.

<sup>218</sup> Camus, Albert, *L'étranger*. Paris, Gallimard, 1942. (Folio, 1995), 182.

datritmus-központú fordításménnnyel dolgozott, a szereplői hangok és nyelvek társadalmi jelöltsége, illetve az ezekből fakadó jelentésrétegek másodlagosak voltak számára. Pedig a francia irodalomkritikában Roland Barthes óta közhely, hogy a regény irodalomtörténeti jelentőségét, többek közt, az elbeszélés egészét lefedő egyes szám első személyű autodiegetikus elbeszélői hang szenvtelensége, lapossága, „jelöletlensége”, a híres „écriture blanche” adja. Gyergyai Albert fordításában viszont Meursault, a főszereplő-narrátor a látszólagos szenvtelenség ellenére is elégikus és patetikus nyelven fogalmazza meg a vele történeteket, szemben az Ádámék-féle megoldással, ahol a stílus lapossága egy szándékosan jelöletlennek ható nyelvezettel választja el – Jean-Paul Sartre kifejezésével élve – tejjüveggel a narrátort az elbeszélte eseményektől, érzésektől. Ennek illusztrálására álljon itt egy tetszőlegesen kiragadott részlet, előbb Gyergyai, majd Ádám Péter és Kiss Kornélia fordításában:

„Felismertem, ez hangzott napok óta a fülemben, s megértettem, hogy időközben folyton magamban beszélek. Akkor jutott eszembe, mit mondott az ápolónő anyám temetésén. Nem, itt már nincs semmiféle kiút, s nem tudja elképzelni senki, milyenek az esték egy börtöncellában.” (93) (Gyergyai Albert fordítása)

„Rögtön ráismertem, ugyanez a hang visszhangzott már napok óta a fülemben, azonnal rájöttem, hogy az egész eddigi időben magamban beszéltem. Erről az jutott eszembe, amit az ápolónő mondott a mama temetésén. Hát igen, nincsen jó megoldás, odakint senki se tudja elképzelni, milyenek is az esték, amikor börtönben van az ember.” (107) (Ádám Péter és Kiss Kornélia fordítása)

Az új fordítás Meursault-jának hangja ugyanis egy nagyon is szerkesztett, s voltaképpen mesterkéltnek és kimódoltnak ható „semleges”, „hétköznapi” nyelven szólal meg, s ez a mesterkélttség épp abból adódik, hogy minden semlegességével együtt is írott nyelvről van szó, mégpedig olyan írott nyelvről, melyet ebben a formájában szinte sohasem írunk le. Meursault új magyar hangja a történet egy jó részében azt a hatást kelti, mintha a figura kissé ütődött volna. Míg a Gyergyai-féle Meursault értetlenkedése, kívülálló volt a „tragikus”, mert tudata lefojtottságában is rejtett terket feltételezünk a stílusból, a szavak megválogatásában felsejlő reflexióból, addig az Ádám Péter–Kiss Kornélia-féle változat Meursault-jában megformált szereplői tudat „lapos”, nem gondolunk mögé a nyelvhasználatból kikövetkeztethető tudati

tereket, melyben visszhangot vethetnének az elbeszéltek. A tudat nélküli, a tragédia lehetőségétől megfosztott figura pedig súlytalannak, mélység nélkülinek tűnhet az olvasó számára.

Miféle következtetéseket lehet levonni abból a tényből, hogy a kanonikusá vált, hagyományteremtő, a magyar prózaírásra alig felbecsülhető hatást kifejtő Gyergyai-féle *Közöny* jelentékeny hangsúlyáthelyezéseket hajt végre az eredeti francia szöveg intencióihoz képest? A fordítás a kulturális közvetítés egyik módja, s mint ilyen nem csupán normatív szempontok alapján elbírálnak nyelv- és irodalomtudományi feladat. „Amikor egy kulturális tárgy egy kontextusból egy másikba kerül át, akkor jelentése átalakul, újraszemantizáló erők lépnek működésbe, amit csak úgy tudunk a maga teljességében felismerni, ha számításba vesszük az átvitel történeti eredőit is.”<sup>219</sup> A kulturális transzfer elmélete nem használja a „hatás” mágikus kategóriáját, helyette az érintkezés és az adaptáció történetileg megfigyelhető jelenségeire összpontosít, nem foglalkozik azzal, hogy autentikus-e az átvitel, vagy hogy az eredeti mennyivel magasabb rendű a másolatnál – foglalja össze az elmélet néhány fontos módszertani alapelvét Michel Espagne.<sup>220</sup> Ennek alapján tehát nincs értelme Gyergyai tévedéseit, átalakításait bírálni, vagy elmerülni abban a gondolat kísérletben, hogy vajon mennyiben lett volna más a hatvanas-hetvenes évek magyar prózájának alakulástörténete egy másik, az eredetihez szemantikailag, stilisztikailag, mondat- és szövegtanilag stb. „hívebb” *L'étranger* olvasásától. Gyergyai megoldásai kanonizálódtak, fordítása az akkori befogadó kontextus fogékonyságával korrelálva jelentős hatás-történetet tud magáénak.

De milyen elemekből áll össze a korszak befogadói fogékonysága? A mű Gyergyai-féle magyar fordítása a megjelenés kontextusába visszahelyezve<sup>221</sup> például azonnal politikai jelentéssel bővül, s nem feltétlenül azzal a morálfilozófiai jellegű társadalombírálattal, amit Camus a művéhez fűzött szerzői kommentárjában ad a képmutató társadalmi érintkezésről és a megalkuvásra képtelen „igazmondásról”. Amint azt Szolláth Dávid a korabeli, hatalomközeli egzisztencializmus-képről írott tanulmányában összefoglalja, a negyvenes évek végétől a marxista kritika Lukács cikke nyomán bírálja az elsősorban Sartre nevéhez kötött „polgári” filozófiai irányzatot. A kritika főként Sartre tudatfilozófiára épülő, de a kapitalista társadalom bírálatát, a társadalmi cselekvést és a szabadság fogalmát a marxizmusétól eltérő

<sup>219</sup> Espagne, Michel: La notion de transfert culturel, *Revue Sciences/Lettres*, 2012/1, 1–9. <https://doi.org/10.4000/ysl.219>. 1 (saját fordítás).

<sup>220</sup> Uo., 2.

<sup>221</sup> Gyergyai fordítása először 1948-ban, a „fordulat évében” jelent meg. Kertész ekkor még nem, csak az 1957-es újrakiadásakor fedezi fel a művet.

filozófiai keretben megfogalmazó nézeteit tartotta konkurenciának.<sup>222</sup> A Lukács által megfogalmazott bírálat gondolatait az irodalomkritika a hatvanas években képviselte, amikor a politikai és társadalmi konszolidáció idején az egzisztencializmus már inkább a „túrt” kultúrpolitikai kategóriájába tartozott, a kádári államszocializmus ideológiája számára vitaképes, domesztikált polgári filozófiai irányzatként. A szellemi „vasfüggönyön” átjutó kevés kortárs nyugati intellektuális termék közt Camus épp a Lukács által említett vonások miatt válhatott népszerűvé. A „lázadó”, múlt nélküli Meursault alakja ugyanis egyszerre tudta felvenni a korszak bel- és külpolitikai status quo-i által beszűkített jövőképű, ellenséges és rosszul berendezett világ elleni formátlan tiltakozás politikai, morális és lételméleti jelentéseit, ráadásul a Camus-regények fogság-metaforái ugyanilyen széles lehetőségeket kínálnak az emberi szabadság metafizikai, morális vagy éppen politikai korlátainak megértésére, szemben például az egzisztencializmus másik kultuszművével, Sartre *Az undorával*, amelyben az elidegenedés leginkább ismeretelméleti dilemmából fakad. Ezt pedig kifejezetten segítette Gyergyai elégikus, a hétköznapiság helyett a pátosz retorikájával hangszerelt fordítása.

#### A CAMUS–KERTÉSZ PÁRHUZAM A KORTÁRS FRANCIA KRITIKÁBAN

A *Sorstalanság* és a *Közöny* párhuzamai evidenciának számítanak a magyarországi Kertész-kritikában, melyről hamarosan bővebben is szólok. De mi a helyzet a francia irodalomkritikával, mely a magyar író Nobel-díja és a teljes életmű franciára fordítása után élénk érdeklődéssel fordult művei felé? A *Sorstalanság* francia fordításától aligha várható el a Kertész-szövegben Camus-reminiscenciák érzékeltetése, már csak a Gyergyai-féle fordítás korábban említett erős megoldásai miatt is, így a visszafordítás jelzése a műhöz fűzött kommentárok feladatává válik. Ennek nyomán Kertész művének francia olvasói tapasztalatában a Camus-szöveg palimpszeszt-szerű érzékelése és felismerése magyar nyelvű és/vagy kontextuális kompetenciákat igényel. Az olvasás ilyen körülményei között az utóbbi évtizedben megszáporodó francia Kertész-elemzések közt nem is vált meghatározóvá a két mű együtt olvasása, hiába szolgálna az eredeti kontextus „benszülött” ismerete gazdag történeti szempontrendszerrel a hasonlóságok feltárásához. Kertész francia fogadtatástörténetét itt most nincs mód részleteiben áttekinteni. Az értelmezés horizontjai azonban már néhány munkából is kirajzolódnak. Az egyik horizont,

<sup>222</sup> Szolláth Dávid: Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában, *Jelenkor* 45, 2002/1: 97–104: 99.

melyben Kertész művei jelentésselivé válnak a francia olvasó számára a holokauszt, vagy általánosabban szólva a trauma és a tanúságtétel irodalma. Kertész műve, nem meglepő módon, a 2001-es Nobel-díj után „érkezett meg” Franciaországba. Az elmúlt másfél évtized olvasatai egyidejűek az emlékezés kultúrájára reflektáló kritikai törekvésekkel. E kultúra kritikai megközelítései arra figyelmeztetnek – és ez összecseng az esszéista, értekező Kertész véleményével –, hogy az emlékezés kollektív társadalmi gyakorlatainak intézményes automatizálódása a megemlékezésben megidézett, időben egyre távolodó múlthoz való viszonyunk eldologiasodásával, ideológiai-politikai kisajátíthatóságával jár együtt. Ebben a helyzetben szükséges az emlékezet*politika* emlékezet*poétikai* reflexiója, mely a múltnak az olvasás (befogadás) tapasztalatában való élővé tételének új lehetőségeit keresi. Az utóbbi évtizedben a tanúságtétel beszédaktusának hagyományába íródó irodalmi, művészeti alkotások felé irányuló figyelem nemcsak a kollektív történelmi traumák személyes mikroelbeszéléseinek felfedezéséről, közösségi „nagy elbeszélésekbe” integrálásáról szól, hanem arról is, hogy a tanúsítás befogadásban kifejtett ereje kerül előtérbe a tapasztalat autentikusságával szemben. Pontosabban annak tudatosításáról van szó, hogy a tapasztalat artikulációja és a befogadás intenzitása összefügg az alkotások poétikai szerkesztettségével. A történelmi tapasztalat elevenné, jelenvalóvá tétele az olvasás, a befogadás esztétikai tapasztalatában tud kiteljesedni, aminek sajátos igazságigénye egyúttal alternatívát kínálhat a történelmi igazság fogalmának politikai-ideológiai kisajátításaival, manipulációival szemben. Ehhez a kollektív értelmiségi munkához járul hozzá például francia elméleti, komparatista kontextusban Emmanuel Bouju, amikor a traumatikus történelmi tapasztalat regényes transzkripciójáról szólva kifejti, hogy „[a] regényes átirat/transzkripció [...] lehetővé teszi annak megszővegezését, ami egyébként nem válna nyelvivé. Az átirat/transzkripció paradoxonja magában a tapasztalat transzfigurációjában rejlik, a *hatni képes szöveggé alakulás megvalósulásában*, a tapasztalat által támasztott kihívásra adott válaszban.”<sup>223</sup> De hasonlóképpen keresi a fikciós keret és az esztétikai igényű írásmód sajátosságát Catherine Coquio, aki a művek által kiváltott hatást, katarzist értelmezi újra a tanúság, tanúsítás nyelvjátékában mozgó művek befogadása során.<sup>224</sup>

A tanúsítás befogadásban megvalósuló hatékonysága szorosan összefügg a fikciónak a történelmi tapasztalat „transzkripciójában” játszott, immáron nem a történelmi igazsággal szembeállított szerepével és az ennek nyomán létrejövő esztétikai tapasztalattal. Kertész műve, aki szerint „a holocaustról, erről a felfoghatatlan és áttekinthetetlen valóságról egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk

<sup>223</sup> Bouju: i. m., 16.

<sup>224</sup> Coquio: *Le mal de vérité ou L'utopie de la mémoire*, 209–267.

valóságos elképzelést”,<sup>225</sup> magától értetődően kap helyet a tanúságtétel irodalmának e módszertanilag kiszélesített fogalmában. Az így felfogott tanúságtétel-irodalmat a modern regény prózapoétikai törekvéseivel összefüggésbe hozó kutatások alkotják a francia Kertész-értelmezések másik horizontját. Alexandre Prstojevic *Sorstalanság*-elemzésében például a Kertész-regény elbeszélő-főszereplőjének elhíresült tudatlanságát az „idegenné tevésén” (osztranyenyije) Slovszkij által kidolgozott fogalmán keresztül rokonítja a modern regény ismeretelméleti célkitűzésével, mely a tapasztalat nyers, értelmezés előtti formájának megragadását célozza;<sup>226</sup> Philippe Mesnard pedig nagyszabású tipológiai kísérletében a náci deportálások és a Shoah irodalmának „kritikai” csoportjába sorolja Kertész művét azon „irodalmi tanúságtételek” – többek közt az előző fejezetben tárgyalt francia szerzők, Perec és Modiano – közé, melyek a nézőpontok megsokszorozásával, az irónia alkalmazásával, a kijelentés és a megnyilatkozás idejének megkettőzésével, az ellipszis poétikájával távolodnak el a holokausztirodalom vallomásos, dokumentatív formáitól.<sup>227</sup>

A Camus–Kertész-párhuzam szempontjából két munka is külön említést érdemel, mert mindkettő fontos, a magyar Kertész-kritika számára is jelentős meglátásokkal szolgál Camus-ügyben. Catherine Coquio, 2005-ben, a *L'animal* folyóirat Kertész Imre összeállításában közölt érzékeny és alapos elemzésében az egész életmű „autofikcionális” stratégiájának fényében elemzi a „sorstalanság” kertészi válsztását. A *Sorstalanság* végén kilátásba helyezett beszéd (írás) az átelt eseményekről egyúttal az alkotói lét kezdetére is utal, mely a műalkotás fikatív határain kilépve metaleptikus módon keríti hatalmába az „életet”, azt az életet, mely a biográfiai szerző számára a lágerből való visszatérés után eggyé válik az alkotói léttel, a szövegben létezéssel. A szerző-alkotó ily módon folyamatosan szöveggé teszi létezését, s ezzel az „autonóm formában” való szövegbeli létezéssel képes kiszabadulni a sors hatalmából.<sup>228</sup> Coquio szerint ennek az extratextuális stratégiának kicsinyítő tükré, mise en abyme-ja a *Sorstalanság* elbeszélő-hősnének megformálása: az írásmód, amely a szélsőséges stilizáció, a többszörös irodalmi preformálás és műfaji mintázás révén „elsorvasztja” az (életrajzi) tapasztalatot Köves Gyuri irodalmi alakjában; a „szenvtelenség formája” pedig párhuzamba állítható azzal, ahogy a totalitárius gépezet elsorvasztja az életrajzot (amint azt az íróvá válás imént leírt „története”

<sup>225</sup> Kertész Imre: Hosszú, sötét árnyék, in *A holocaust mint kultúra. Három előadás*, Budapest, Századvég Kiadó, 1993.

<sup>226</sup> Prstojevic, Aleksandar: Le témoin et la bibliothèque, Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque, Nantes: Éds. nouv. C. Defaut, 2012, 136–137.

<sup>227</sup> Mesnard, Philippe: Témoignage en résistance, Paris, Stock, *Un ordre d'idées*, 2007, 239–245.

<sup>228</sup> Coquio, Catherine: Naturellement, Déportation et acceptation, *L'animal* 18, 2005, 157–170, 161.

példázza).<sup>229</sup> Camus *Közönye* – Voltaire *Candide*-ja, a német fejlődésregény inverz mintája, a schönbergi atonalitás adornói értelmezése mellett – egyike ezeknek a szöveggé alakító irodalmi mintázatoknak.

A másik, Camus hatásával behatóbban foglalkozó gondolatmenet Clara Royer monumentális életrajzi esszéjéből származik.<sup>230</sup> Royer az életmű egyes darabjait a történeti, kulturális és politikai kontextus gondosan felvázolt hátterében vizsgálja, a művek berlini Művészeti Akadémia Kertész Archivumában őrzött „előszövegeit” is felhasználva az egyes írások keletkezésének és jelentésrétegeinek rekonstrukciójakor. E kiadatlan feljegyzések és kéziratok is megerősítik a kiadott művek és szerzői nyilatkozatok alapján már korábban is felfedezett Camus-nyomok jelentőségét. Royer több szempontot is megemlít, melyek miatt a *Közöny* nagy hatást tett a *Sorstalanság* formálódására és általában Kertész regényírói módszerére. Royer szerint a *Közöny* egyszerűsége, „könnyörtelen pontossága”, elbeszélésének radikalizmusa ellenpontozta Kertész számára a másik nagy irodalmi példakép, Thomas Mann nagyszabású elbeszélő szerkezeteit és bonyolult írásmódját. Royer kutatásai azt is megerősítik, hogy az egyetlen (szubjektív) elbeszélői nézőpontból kibontakozó elbeszélés plaszticitását, a metafizikai kommentárok visszafogottságát Kertész már korántsem találta meg Camus más regényeiben, *A pestisben* és *A bukásban*.<sup>231</sup> Royer futólag érinti ugyan Camus magyar fordításának kérdését, „melynek gazdag szókészletét Kertész csodálta, s mely ösztönzően hatott szűkösnek érzett stílusa fejlesztésében”,<sup>232</sup> a magyar fordítás és a francia eredeti, illetve a Kertész szövege közti stilisztikai regiszterváltás következményeit nem vizsgálta.

## A CAMUS-PÁRHUZAM A MAGYAR KERTÉSZ-KRITIKÁBAN

Gondolatmenetem egyik kiindulópontja volt, hogy a magyar Kertész-szakirodalom evidenciaként állapítja meg a *Közöny Sorstalanságra* tett hatását, ám a legtöbb tanulmány megelégszik az elbeszélő hang tónusának és az elbeszéléstechnikai megoldások közti hasonlóság megállapításával. Egyetlen fontos kivételt találunk ez alól, ez pedig Proksza Ágnes „Döntés és ítélet. Kertész Imre: Sorstalanság” című esszéje, amely 2002-ben jelent meg *Az értelmezés szükségessége: tanulmányok Kertész Imréről* című gyűjteményes kötetben.<sup>233</sup> Proksza a két főszereplő-elbeszélő, Köves Gyuri és

<sup>229</sup> Uo.

<sup>230</sup> Royer, Clara: *Imre Kertész, L'histoire de mes morts: essai biographique*, Arles, Actes sud, 2017.

<sup>231</sup> Uo., 127.

<sup>232</sup> Uo.

<sup>233</sup> Proksza Ágnes: Döntés és ítélet. Kertész Imre: Sorstalanság, in Scheibner Tamás és Szűcs Zoltán



Meursault látásmódjának közös ismeretelméleti meghatározottságát egy nagyobb gondolatmenet kibontása során használja fel. Ez a gondolatmenet végső soron etikai jellegű állásfoglalás, mely egyrészt az elbeszélő-főszereplő *döntésének megítélésére* vonatkozik a regényen belül. Arról a „kulcsjelenetről” van szó, amikor Köves az auschwitzi rámpán a szelekcióra várakozva, egy pillanatra a sorsok fölött döntő orvos nézőpontjába helyezkedik bele, s „érti meg” azt. A *döntés* ebben a fogalmi keretben egy radikálisan idegen, támpontoktól és vonatkoztatási keretektől megfosztott szituációban történő cselekvést jelent, míg az *ítélet* visszatekintő narratívaként, okok és következmények láncolataként, szilárd értékelési rendszer elveit alkalmazva születik. A két fogalmat a szerző az olvasás szintjére kilépve is értelmezi, eszerint a „*Sorstalanság* olvasható egy olyan szöveggént, mely azt kívánja felmutatni: az Auschwitz metaforájában megnevezett soá nem ítélet, hanem döntés tárgya.”<sup>234</sup>

Nem könnyű ugyan belátni, hogy egy képzeletbeli mentális művelet miként lehetne utólagos és külső ítélet tárgya, miként azt sem, hogy ugyanez az aktus mennyiben válhat (vált) sorsot alakító döntéssé, de a Köves–Meursault-párhuzam szempontjából ennek nincs is különösebb jelentősége. Proksza Ágnes összevetésében mindkét narrátor tudatként tételeződik, mely tudat a külvilágra, az abban megjelenő emberi cselekvésekre és tárgyiasságokra irányuló tekintetként manifesztálódik. A két narratori tudat sokat emlegetett nem-tudását Proksza nem valamiféle fogyatékosággként jellemzi, hanem a megismerő tudat önkorlátozó, saját előzetes vélekedéseit kétellyel kezelő, s végső soron az elfogulatlanságot szolgáló módszertani választásként, „intencionált ítélet-felfüggesztési aktusként”: „A fenomenológiából vett kifejezéssel azt mondhatnánk: a szerző epokhét hajt végre.”<sup>235</sup> Ez az ismeretelméleti elköteleződés, az elfogulatlan, előítéletektől mentes vizsgálódás mindkét szereplőnél együtt jár a világ megszokott, ismerős viszonyaiból való kiszakítotttsággal. Szinte minden emberi viszonyukat a kívülállás határozza meg, az emberi kapcsolataikra is a megfigyelés és az értelmezés kategóriáit alkalmazzák, mely az érzelmek kiismerésében kevés haszonnal jár. Így többnyire csak találgatnak mások rájuk irányuló viselkedésének jelentésével kapcsolatban, melyet vagy nem értenek vagy félreértenek (ez inkább Kövesre jellemző, aki látszólag megingathatatlan jóindulattal értelmezi mások rá irányuló tetteit), s a feszélyező szituációból igyekeznek a lehető leggyorsabban szabadulni, általában a másik véleményének elfogadásával. Saját viselkedésük másokra tett hatásában is bizonytalanok, reakcióikat inadekvátoknak, illetlennek érzik. „Nincsenek olyan megnyilvánulásaik – vagy

Gábor (szerk.): *Az értelmezés szükségessége: tanulmányok Kertész Imréről*, Budapest, L'Harmattan, *Dayka-könyvek* 1, 2002, 77–102.

<sup>234</sup> Uo., 81.

<sup>235</sup> Uo., 88.

csak végtelenül lefokozva, redukáltan –, melyeket az intézményesített tradíció érzelmeknek nevezne. Mindkét figura alapmotivációit a fizikai szükségletek alkotják. A szövegek [...] a fáradtság, az unalom, az éhség (valamint ezek ellentétei) alkotta motívumsorra épülnek.”<sup>236</sup>

A két „anti-hős” összehasonlítása, mivel az esszé Kertész művét elemzi, nem arányos, Meursault alakjának megidézése Köves látásmódjának megvilágítását szolgálja. A világ bensőséges, otthonos rendjéből kiszakított fiú látásmódja minden emberi cselekvést értelmezésnek vet alá. Proksza szerint „megpróbálja kiszippantani az interpretációkat, elvárásokat, (pre)konceptiókat a holokausz eseménymezejéből, hogy ezáltal dezautomatizálja az olvasói magatartást, mely a témával kapcsolatos, kéznél lévő kategóriák mentén ítélne”.<sup>237</sup> A szerző kitér az így megformált narrátoroknak a két regényben játszott eltérő funkciójára is: „A *Sorstalanság* megfordítja a *Közöny* alapfelállását: a szöveget nem az egyébként mások számára racionálisnak látszó világ feltételezett vagy tudott irracionalitása irányítja (mint ahogy ez Camusnál történik), hanem a – legalábbis áldozati szemszögből – totálisan abszurdnak látszó világ racionalitásának abszurdig fokozott keresése.”<sup>238</sup>

#### A NARRÁCIÓ IDEJE: ELBESZÉLT IDŐ ÉS ELBESZÉLŐ IDŐ A *SORSTALANSÁGBAN* ÉS A *L'ÉTRANGER*-BEN

Zárásként vizsgáljuk meg a két regény hasonlóságát és különbségét egy korábban szintén csak említésszerűen összekötött szempont, az elbeszélő idő és az elbeszélő idő kapcsolatának a két műben betöltött funkciója kapcsán is.<sup>239</sup> Camus és Kertész regényeinek saját kritikai diskurzusában fontos kérdés a narráció idejének az elbeszéltek idejéhez való viszonya. A *Közöny/Az idegen* vizsgálatokor – egyértelműen fikatív alkotásról lévén szó – e kérdésnek persze nem volt akkora hatástörténeti jelentősége, mint a *Sorstalanság* esetében, ahol a szerző életrajzának ismeretében sokan és sokáig önéletrajzként, vagy legalábbis önéletrajzi regényként olvasták a művet. A Kertész-fogadtatástörténetben éppen ezért játszott fontos szerepet Molnár Gábor Tamás 1996-ban megjelent elemzése, mely felhívta rá a figyelmet, hogy „az elbeszélőt a regény terének részeseként” nem lehet koherensen rekonstruálha-

<sup>236</sup> Uo., 90.

<sup>237</sup> Uo., 88.

<sup>238</sup> Uo., 92–93.

<sup>239</sup> Szirák Péter Kertész-monográfiájában említi a hasonlóságot a narráció idejének, illetve annak regénybeli szerepének tárgyalásakor. (Vö. Szirák Péter: *Kertész Imre*, Pozsony, Kalligram Könyvek, *Tegnap és ma, kortárs magyar írók*, 2003, 49.)

tó pozícióban elképzelni.<sup>240</sup> Az elbeszélői pozíció rögzíthetetlensége pedig egyben fikciós jelölőként is szolgál. Hiába tűnik ugyanis naplónak a naplószerűen induló elbeszélés (noha a lejegyzés valószínű fikciója már akkor is hiányzott, amikor az elbeszélő körülmények ezt egyáltalán elképzelhetővé tették volna, magyarázva a deportálás előtt), a tábori „élmények” elbeszélésekor az egyidejű lejegyzés perspektívája meghatározatlanná válik. A naplószerű, egyszeri elbeszélés (récit singulatif) nagyjából az Auschwitzba érkezés első napjával fejeződik be, ettől kezdve az elbeszéltekhez képest meghatározatlan távolságú, gyakorító elbeszélés (récit itératif) váltja fel, melyben az eltelt időtartam eleinte még számszerűsíthető (igaz, erre is az elbeszélő én emlékszik vissza), utóbb azonban már csak az évszakok változása mutatja az eltelt időt.

Camus regényében nagyon hasonló elbeszélői pozícióval találkozunk. Az első rész negyedik fejezetéig többször is előkerül a megnyilatkozás jelenére utaló „ma” időhatározó szó, mely szintén a naplószerű elbeszélés keretét valószínűsíti. Az ötödik fejezettől kezdve azonban többé már nem találkozunk vele, igaz, az első rész végéig viszonylag jól követhető az időrend, s az elbeszélés tempója sem változik. A második részben viszont nemcsak az eltelt idő, hanem az elbeszélés pozíciója is meghatározatlan. A kihallgatások, a tárgyalás, majd a siralomházban töltött időtartama nehezen határozható meg, az elbeszélő alig kínál időbeli tájékozódási pontot az időtartam hosszúságának pontosításához. Ez az időkezelés összefügg azzal, hogy a második részben igen fontos szerepet játszik az idő fogalmán való töprengés, a múlásban megakasztott eseménytelen idő kitöltése, így aztán nem csoda, hogy Meursault meglepődik, „[m]ikor egy nap az őr azt mondta, öt hónapja vagyok itt, elhittem, de nem értettem. Az én szememben állandóan ugyanaz a nap áradt be a cellámba.”<sup>241</sup> A *L'étranger* elbeszéléséből kibontakozó idő-hatás elemzésekor feltétlenül ki kell térni a francia igeidők rendszerének elbeszélésbeli alkalmazására. Émile Benveniste, a neves strukturalista nyelvész nagy hatású munkájában a francia ige időviszonyainak vizsgálatakor éppen Camus regényére utal példaként, hogy milyen különös hatást kelt a megoldás, amikor az elbeszélések hagyományos igeideje, a „passé simple” helyett a *L'étranger* végig<sup>242</sup> és következetesen a köznyelv-

<sup>240</sup> Molnár Gábor Tamás: Fikcióalkotás és történelemszemlélet, Kertész Imre: Sorstalanság, *Alföld* 47, 1996/8, 57–71.

<sup>241</sup> Camus: *Közöny*, 92.

<sup>242</sup> Ebben ugyan téved, amint azt Renée Balibar marxista szempontú elemzése kimutatta, ám az a néhány hely, ahol Balibar felfedezte a *passé simple* előfordulását, nem változtat Benveniste felvetésének érvényességén. (Vö. Balibar Renée: Le passé composé fictif dans *l'Étranger* d'Albert Camus, *Littérature* 7, 1972/3, 102–119.)

ben használt *passé composé*-t alkalmazza.<sup>243</sup> Benveniste nem elsősorban a köznyelv és az írott nyelv szociolingvisztikai és stilisztikai szembeállítására gondol, hanem arra, hogy a *passé composé* diszkurzív igeidő, tehát a benne megnevezett múltbeli esemény mindig a megnyilatkozás, kimondás beszédhelyzetének itt és mostjától függ, szemben az *aorisztosz* francia megfelelőjével, a *passé simple*-lel, amelyben az esemény pillanata az abszolút időbeli vonatkoztatási pont. A *passé composé* élő kapcsolatot tételez a múltbeli esemény és felidézésének jelene közt, míg a *passé simple*-ben kimondott múltbeli esemény független a megnyilatkozástól. Benveniste szerint a *passé composé* aligha alkalmas az események közti objektív viszonyok megszilárdítására, miközben maga az elbeszélés objektivitásra törekszik. Jean-Paul Sartre korábban már idézett *L'étranger*-elemzésében szintén kitér a *passé composé* alkalmazása által felvetődő kérdésekre. Sartre az elbeszélésben szokatlan igeidő hatásmechanizmusán gondolkodva arra a következtetésre jut, hogy a *passé composé* igealakja, vagyis a segédige és a participium összetétele főnevesíti az ígét, megtöri a tisztán igei *passé simple* által sugallt folyamatosságot az egymást követő igék közt. Ezért Camus regénye azt a hatást kelti, mintha „minden mondat egy-egy tény sziget” lenne benne, „ahonnan nem vezet út a következőig”. Az egymás után sorakozó mondatok sorozataiból „[l]egfőképpen az okozati kapcsolatok hiányoznak, melyek az elbeszélés menetén belül a magyarázat csíráját jelentenék, s a pillanatok közé, a pusztá egymásutániság mellett, valami másfajta rendet is ékelnének.”<sup>244</sup> A Camus-regény igeidő-rendszerének vizsgálata e két elemzés alapján tehát egy olyan múltat állít az olvasó elé, mely nincs egyszer s mindenkorra lezárva; időbeli távolsága a megnyilatkozás alanyának jelenéhez képest határozható meg; továbbá szétszórt, diszkrét tényállásokból, „holnap nélküli mondatszilánkok tűzijátéka[ként]”<sup>245</sup> idéz fel eseményeket.

A *Sorstalanság* és a *L'étranger* időtapasztalatai közti különbség azonban leginkább a két regény befejezésében mutatkozik meg. Camus regényének ugyanis tulajdonképpen nincs igazi befejezése. Az olvasás a várákozás kimerevített jelenében szakad meg, a várákozásban, ami hozhatja a fellebbezés hírért, és az ítélet végrehajtását is. A *L'étranger*-ban nem az a kérdéses, hogy ki beszél, hisz Meursault voltaképp alig változik, inkább csak dramatizált módon szembesül a létezés egyébként is kikerülhetetlen határaival. A kérdés inkább az, hogy honnan, miféle helyről és időből szól ez az absztrakt hang. A *Sorstalanság* utolsó jeleneteiben viszont explicitté válik az emlékezés egészen eddig elrejtett, az elbeszélő Énnek az elbeszéltekhez, a narráció

<sup>243</sup> Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1976, 244.

<sup>244</sup> Sartre: Az Idegen magyarázata, 190.

<sup>245</sup> Uo., 192.

idejének az elbeszelt időhöz való azonosíthatatlan távolságában felfüggesztett szerepe. A koncentrációs táborból visszatért elbeszélő hangja és gondolkodása érezhetően megváltozik. Az iróniát pátosz, a belenyugvást indulat, a beszédes tudatlanságot megoszthatatlan tudás váltja fel. „Túl” van Auschwitz tapasztalatán, de maga *választja*, immár szabadon, a hazaútra a rabruhát. E választás fényében pedig érdemes újra felvetni a „Ki beszél?” kérdését. A regény vége feltételesen ugyan, de kilátásba helyezi a beszédet. A beszédet a főszereplő-elbeszélő szintjén, aki egész története során nem tudta, mi és miért történik vele. Elbeszélése végére érve már tudja, mi történt vele, de azt még mindig nem, hogy miért. Hogyan lehet hát elmondani azt, ami történt vele, úgy, hogy az elmondásnak legalább legyen értelme, azaz, hogy mások is elképzelést alkothassanak arról, ami elképzelhetetlen? Hogyan lehet, annak ellenére, hogy a regény két utolsó jelenete, az újságíróval és a szomszédokkal való beszélgetések, épp e vállalkozás kudarcát viszi színre? E kérdésre a választ csak akkor kapjuk meg, ha kilépünk az elbeszelt világ diegetikus szintjéről, és egy hozzá képest extradiegetikus szinten tételezzük a narrátort. Ez a narrátor egyszerre lesz az eseményeket átélő, tudatlan főszereplő – innen származik naivitása, tudatlansága, és a már visszatért elbeszélő – innen származik iróniája. E két szerep és pozíció együtt és egyszerre alkotja meg a *Sorstalanság* komplex elbeszélői struktúráját.

KULTURÁLIS ÖNAZONOSSÁG, TÖRTÉNETI TRAUMA  
ÉS SZEMÉLYES ÉLETTÖRTÉNET KÖZÉP-EURÓPAI  
EMIGRÁNSOK ÖNÉLETRAJZAIBAN.  
SUSAN RUBIN SULEIMAN *BUDAPEST DIARY*-JÁNAK ÉS  
KARÁTSON ENDRE *OTTHONOKJÁNAK* ÉRTELMEZÉSE

KOMPARATISTÁK ÉLETTÖRTÉNETI NARRATÍVÁI: TUDOMÁNYOS BESZÉDMÓD,  
SZEMÉLYES ELBESZÉLÉS, TRANZNACIONÁLIS IDENTITÁS

A tér felosztása, megnevezése, határok és tájékozódási pontok kijelölése az ember ősi tevékenységei közé tartozik. A feltérképezés és belakás egyetemes, antropológiai igénye önmagában is magyarázatul szolgálhat a kérdésre, hogy miért bukkannak fel oly makacsul a térhez kapcsolódó metaforák az összehasonlító irodalomtudomány munkáiban már a diszciplína születésétől kezdve. De az összehasonlító irodalomtudományban nem csupán a tér-metaforák és térhasonlatok heurisztikai szerepének és meggyőző erejének kamatoztatásról van szó. A komparatiztikában a geopolitikai és geopoétikai tételek, a nyelvek, kultúrák, nemzetek, térségek és földrészek közötti kapcsolatok, érintkezések, szimbolikus és anyagi javak cseréje mindig is a diszciplína kutatásainak központjában álltak, ahogy azt a tudományág elismert mai művelői is hirdetik: Pascale Casanova *La République mondiale des Lettres* (Az irodalom világgöztársasága)<sup>246</sup> című könyve a nemzeti irodalmak szimbolikus javainak cseréjét, az eszmék és a formák világirodalmi forgalmát egy egyenlőtlenséget mutató, központ(ok)ra és perifériákra osztott irodalmi mezőben írja le; Franco Moretti kvantitatív és statisztikai módszerekkel próbálja *feltérképezni* a világméretű regénytermelést;<sup>247</sup> míg Emily Apter az irodalomtudomány 20. századi történetében követi az *emigráns* léhelyzetet, az eszmék és a formák *migrációját*, felidézve az összehasonlító irodalomtudomány alapító atyjainak pályafutását (Spitzer, Auerbach, Jakobson, Wellek, Kayser), kijelentve, hogy „a hontalanság elméleti toposza lényegileg kapcsolódik mindahhoz, amiről a komparatiztika szól.”<sup>248</sup>

Az összehasonlító irodalomtudomány elméleti módszereihez azonban nem csupán a tér poétikája és politikája kapcsolódik szorosan, hanem a történelmi valóság

<sup>246</sup> Casanova, Pascale: *Le République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

<sup>247</sup> Moretti, Franco: *Graphs, Maps, Trees, Abstract Models for a Literary History*, Verso, London–New York, 2005.

<sup>248</sup> Apter, Emily: *Comparative Exile, Competing Margins in the History of Comparative Literature*, in Bernheimer, Charles (edited): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Boston, John Hopkins University Press, 1994, 86–96: 93.

is nagyban befolyásolta a tudományos kutatás területét és eszközeit. Ennek belátásához elég felidézni, miként ösztöklélte a 20. század történelme a világméretű eszmevándorlást, hiszen a nemzetek és kultúrák párbeszéde gyakran tragikus módon, történelmi kataklizmák következtében vált valósággá, nem pedig úgy, ahogy azt a *Weltliteratur*, a világirodalom gondolatának és gyakorlatának (s annak tudós vizsgálatának, a komparatistikának) első művelői elképzelték. A következőkben két irodalmár élettörténeti írásait vizsgálom. Mindketten a II. világháború előtt születtek Magyarországon, majd gyermek-, illetve ifjúkorukban elhagyták az országot, és később mindketten összehasonlítható irodalomtudománnyal kezdtek foglalkozni. Mindkettejük szellemi, intellektuális fejlődésére meghatározó hatással voltak a szülőföldjükön átélt történelmi események, mindkettejük ízlése és irodalmi érdeklődése a kelet-európai eredet és nyugati műveltség szerkezet kettősségében alakult. Susan Rubin Suleiman *Budapest Diary*,<sup>249</sup> illetve Karátson Endre *Otthonok*<sup>250</sup> címet viselő önéletrajzai is megkísérik megragadni ezt kettős hatást, a személyiséget és az intellektust formáló kulturális, történelmi erőket, anélkül azonban, hogy esszenciális minőségekké merevítenék a nyugati (észak-amerikai vagy nyugat-európai), illetve kelet-európai gondolkodásmódot, ízlésformát, noha mindkét műben van példa az identitásformák sztereotipikus leírására. A művek egészét tekintve ugyanakkor sokkal hangsúlyosabb, hogy mindkét szerző a történelmi és a kulturális kontextusban, az átélt történelmi tapasztalatok fényében próbálja megragadni az önazonosság lokális összetevőit.

A két önéletrajzi munkában megjelenő 20. századi Kelet-Európa-, pontosabban Magyarország-kép kettős pozícióból, az idegen és a bennszülött nézőpontjából látszik. A gyermekkor világa és a szülőhely ismerőssége történelmi távlatából (az elbeszélés visszatekintő jellege, utóideje, valamint az átélt történelmi tapasztalatok tanulságai) és bizonyos kulturális elidegenedés pozíciójából kerül bemutatásra. Mindkét szerző kollektív természetű identitásmintákat vizsgál, melyeket a térségi kultúra és történelem alakított, viszont mindezt személyes élettörténetükön, magánéletük bizalmas történeteinek és viszonyain keresztül teszik. Az életutak elbeszélésében feltárt kulturális hagyomány és meghatározottság, s annak a cselekedetekre és a gondolatokra tett hatása, mindkét esetben a Kelet/Nyugat-viszonyrendszer és kommunikáció háttérében kerül megvilágításra. Más szóval mindkét szerző kulturális hermeneutikát művel, hiszen egyszerre próbálják megérteni saját „köztes” identitásukat, illetve a történelmi, politikai és kulturális sokszínűséget, melyekből

<sup>249</sup> Rubin Suleiman, Susan: *Budapest Diary, In Search of the Motherbook*, University of Nebraska Press, *Texts and Contexts Series*, 1999.

<sup>250</sup> Karátson Endre: *Otthonok*, I–II., Pécs, Jelenkor, 2007.

ez az azonosságtudat felépül. A kulturális másság két pólusa között kialakuló csere a két műben hasonló struktúrából indul ki, hiszen a kulturális és történeti entitásnak tekintett magyar/kelet-európai létmód alárendelt pozícióban van. Igaz, ez az alá-, fölérendeltség más természetű cselekvéshez vezet a két műben. A magyar nyelv marginális helyzete és a magyar kultúra perifériális helyzete az „irodalom világgöz-társaságában” folytonos késztetést jelent az emancipációs harcra az *Otthonok*ban kirajzolódó élettörténetben, anélkül azonban, hogy bármiféle sovíniszta vagy nacionalista ideológiával társulna. Susan Rubin Suleiman *Budapest Diary*-jében viszont az asszimilálódott „hazatérő” időnként az antropológus tekintetével figyeli meg saját és ősei egykori hazájának szokásait, életét, kultúráját, gondolkodásmódját.

Rubin Suleiman és Karátson önéletrajzi munkáit nem csupán a kettős kulturális és intellektuális tájékozódás, a hasonló identitásmintákból összeálló élettörténet-modell és az önéletírói vállalkozás által kijelölt íráshelyzet köti össze. Magyarország elhagyása mindkettejük esetében politikai jelentéssel bír, bár az emigráció, a száműzetés és az üldözés jelentése utólag válik nyilvánvalóvá. A két szerző sajátos jelentőséget tulajdonít a származási közösségükkel való szakításnak, melyeket részben az őket elüldöző totalitárius rezsimekkel azonosítanak. Ez a szakítás, és az eredményeképpen létrejött emigrációs helyzet az egyik eredője a politikai szubjektum Karátson könyvében részletesen, míg Rubin Suleimanéban közvetetten ábrázolt születésének és fejlődésének. Jóllehet a szakítás különböző asszimilációs stratégiákhoz vezet a két élettörténetben, amint azt látni fogjuk a következőkben, szerepük mégis igen fontos az integráns, tudatos, szuverén, az elnyomás minden formájával szemben kritikus személyiség létrejöttében. A politikai üldözés különféle formái különféle politikai elkötelezettségekhez vezetnek. A náci üldözést zsidó kislánnyként szülei Magyarországon túlélő Rubin Suleiman érzékenyen reagál az antiszemitizmus minden jelenbeli megnyilvánulására vagy történeti formájára, míg Karátson mérsékelt, ám következetes antikommunista nézeteket fejt ki könyvében, a Rákosi- és Kádár-rendszerrel együttműködő magyar, illetve a baloldali eszmékkel elfogult francia értelmiség kritikájára hegyezve ki politikai kommentárjait.

Karátson és Rubin Suleiman művei egyaránt a hibrid autobiográfiák műfajába sorolhatóak. Egyrészt mindkét mű az önéletírás klasszikus hagyományába tartozik, hiszen egy sor nagy hatású és nagyszabású esemény elbeszélésével a személyiség alakulásának, sőt fejlődésének történetét mutatják be. Mindkettőben találunk családtörténeti vázlatot, társadalomrajzot, sőt, feltárul a magánélet néhány intim titka is. Másrészt viszont mindkét műben nagy fontosságot kap az értekező, elemző törekvés, ami határozottan különbözik az önéletrajz történetének korai remekeitől (Montaigne: *Esszék*, Rousseau: *Vallomások*). Az önéletrajz e klasszikus darabjai ugyanis az emberiség egyetemes alanyát vagy legalábbis az egyetemes feltételeknek



alávetett emberi szubjektumot próbálják megragadni az egyedi életek vagy jellemek leírásában. Karátson és Rubin Suleiman művei ellenben inkább kulturális és politikai kritikát tartalmazó autoetnográfikák, transznacionális és transzkulturális élettörténeti narratívák. Az e művekben előadott személyes történetek és emlékezések „az intim önarckép, a nyelvi kalandozás és nyelvi vajúdás metszetében helyezkednek el, a kizökkenés, az emlékezet és az emberi cselekvőerő költői módon kimunkált háromszögellésében”, s „változatos stratégiákkal szolgálnak a veszteség megírásához, továbbá a személyes és a közösségi emlékezet megpróbáltatásainak kritikai megértéséhez.”<sup>251</sup>

Az elméleti beszédmód, a személyes élettörténet, a vallomások helyzete, a történelmi, politikai és kulturális kontextus elemzése ugyanabban a toposzban kapcsolódik össze mindkét szerző számára: ez az *otthon* toposza. Az otthont többnyire egyes számban szokás használni, az önazonosság, az eredet, a biztonság és a család rokonértelmű kifejezéseként. A korábban kifejtettek alapján könnyű belátni, hogy a fenti kifejezések egyike sem magától értetődő a két komparatista irodalmár számára, akiknek önéletrajzi műveit a következőkben elemezni fogom. Az alábbiakban megvizsgálom, hogy a két szerző miként terjeszti ki művében az *otthon* fogalmát többes számba, azáltal, hogy megbékülnek múltjuk kollektív és személyes traumáival, személyes, sőt intim, ugyanakkor transzkulturális párbeszédet teremtenek a hiányzó, eltávozott másikkal, Karátson a feleségével, Rubin Suleiman pedig az édesanyjával.

<sup>251</sup> Seyhan, Azade: *Writing Outside the Nation, Translation/Transnation*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2012, 70.

„MINTHA SOHA NEM IS LETT VOLNA MÚLTAM”:  
MŰFAJI MINTÁK, IDŐBELI SŰRÍTÉS ÉS ELBESZÉLŐI SZERKEZETEK  
SUSAN RUBIN SULEIMAN *BUDAPEST DIARY*-JÉBEN

„Egy nő története, aki a felejtés megannyi éve után visszatér a városba, melyet valaha otthonnak hívott. A városhoz fűződő sajátos kapcsolatát a nyelvhez fűződő kapcsolata összegzi: anyanyelvi beszélőként, ám akcentussal beszél annak nyelvét. Felnőttként újra felfedezi a várost – nem feledve, amit egykor már ismert, megtanulva, aminek ismeretétől megfosztották – és újra otthon tudja magát érezni benne” – foglalja össze találóan az 1996-ban megjelent *Budapest Diary* című önéletrajzi művét Susan Rubin Suleiman. A szerző, a Harvard nemzetközileg ismert, ma már nyugalmazott professzor asszonya 1939-ben született zsidó családba Budapesten. Szüleivel együtt túlélte a II. világháborút. A család 1949-ben külföldre szökött, néhány vándorló év után végleg az Egyesült Államokban telepedtek le.

A *Budapest Diary*, címével ellentétben nem napló, pontosabban nem csak napló, így félrevezetően határozza meg a könyv műfaját. A szöveg valójában négy különálló, bár időrendbe állított részben meséli el Rubin Suleiman életének néhány fontos, Magyarországhoz, Budapesthez és a szüleihez kötődő epizódját. A könyv „fejezetei” közül igazából csak egyetlen „igazi” naplót találunk – igaz, ez a leghosszabb közülük –, mely egy fél évig tartó, 1993-as budapesti tartózkodás napjait rögzíti. Mindez nem jelenti azt, hogy akár a legcsekélyebb kétségünk lehetne afelől, hogy önéletrajzi alkotást olvasunk. A paratextuális elemek<sup>252</sup> (prológus), továbbá a szerző, az elbeszélő és a főszereplő azonossága és az akadémiai körökben ismerősen, bár némiképp furcsán csengő tulajdonnévvel való megnevezése, mindezek együttesen egyértelmű teszik, hogy önéletrajzi művel van dolgunk: függetlenül attól, hogy a narratív forma napló (mely az írás jelenére összpontosít) vagy önéletírás (mely a múltra fókuszál), az olvasó olyan szöveggként olvassa a művet, melyben egy valós személy próbál valami fontosat elmondani a saját életéről.<sup>253</sup>

Az első rész a *Prologue: Forgetting Budapest (Prológus: elfeledni Budapestet)* címet viseli, és visszatekintő elbeszélésben számol be a Rubin család Magyarországról való szökéséről 1949 késő nyarán. Az elbeszélés a kettős szerzői nézőponthoz kötődik: egyrészt az akkor tízéves kislány nézőpontjából látjuk az eseményeket, másrészt

<sup>252</sup> A *Budapest Diary* e-book változatában a főszöveget egy-egy fénykép kíséri – az előbbi egy családi fotó, utóbbi a gyermekkori lakásukat ábrázolja.

<sup>253</sup> Philippe Lejeune szerint ezeknek a feltételeknek kell teljesülniük az *önéletrajzi paktum* létrejöttéhez, mely kezeskedik arról, hogy a műben olvasottaknak önéletrajzi értéke legyen. (Vö. Lejeune, Philippe: Az önéletírói paktum, in Z. Varga Zoltán »szerk.«: *Önéletírás, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*, Fordította Varga Róbert, Budapest, L'Harmattan, 2003, 17–46.)

a történetet elmesélő felnőtt elbeszélő fejt ki a könyv keletkezésének történetét, a megírás tervét és céljait. Ez a feszült, dramatikus, kalandtörténetyszerű történetkezdet tudatos narratív szerkesztésről tanúskodik, egyúttal pedig betölti az olvasói figyelem megragadásának jól ismert retorikai funkcióját. Ugyanakkor a szépirói ambíciókat ellenőrzés alatt tartja a személyes múlt, a család és a szülőhaza történetének e kései felfedezésére irányuló önreflexív intellektuális munka. Az *1984: A Brief Vacation*, (*1984: egy rövid vakáció*) című második rész szintén visszatekintő elbeszélés, mely annak a két hétnek a történetét meséli el, amikor a szerző – két fia kíséretében – Magyarország elhagyása után harmincöt évvel, első alkalommal hazalátogat. A látogatástörténet csak részben mondható útirajznak, hiszen számtalan, a hely szelleme által felszabadított gyermekkori emlék elbeszélése is megtalálható benne (például a család vészidőszaki alatti bujkálásának története). Az egész könyv címét adó harmadik rész (*Budapest Diary*) valódi naplóformában íródott. Ez a kötet legterjedelmesebb része, mely annak a hat hónapnak a napi krónikáját tartalmazza, melyet a szerző a Collegium Budapest ösztöndíjas kutatójaként Budapesten töltött 1993-ban. A napi feljegyzések, a műfaji elvárásoknak megfelelően a napi történések, a magyarországi kulturális és közéleti események, az új személyes találkozások, ismeretségek, barátságok körül forognak. Ennek ellenére Rubin Suleiman ebben a részben sem mond le teljesen önéletrajzi vállalkozása „regényesítéséről”, hiszen a naplófejezetet poétikus alcímekkel osztja négy további alfejezetre. A könyv utolsó része – *1994: Acacia Street* (*1994: Akácfa utca*) – egy újabb rövid budapesti látogatást mesél el visszatekintő elbeszélésként. Ez a rész egyben a mű epilógusa, az utolsó budapesti utazás az utolsó kísérlet a családi múlt töredékes történetének kiegészítésére.

A nagy részek elrendezése követi az időrendet, de az egyenes vonalúan előrehaladó elbeszélést – a teljes mű során – gyermekkori emlékek felidézése szakítja meg. A *Budapest Diary*-ben az emlékezés ideje (a budapesti látogatások és az írás különböző pillanatainak jelen ideje) és az emlékezetbe idézett idő (a gyermek- és ifjúkor múltja) egymásba fonódik, a mű egyszerre válik az emlékezés nehézségeivel és elfojtásokkal gátolt történetévé, illetve a családi múlt így rekonstruált elbeszélésévé. A traumatörténetekhez hasonlóan az emlékek itt is fokozatosan és töredékesen törnek felszínre. A könyv egésze tulajdonképpen arra a kérdésre próbál meg felelni, hogy miért maradt teljesen kizárva a gyermekkori története a szerző élettörténetéből, illetve hogy miként lehet azt újra integrálni narratív identitásába. Ezt a feladatot a műben az írás egy harmadik elbeszélői instanciájához köthetjük, mely különbözik a felidézett emlékekben megjelenő „elbeszélő”/”átélő” alanytól, és az elbeszélő alanytól is, s az elbeszélői hangnak ez a külső, reflektív, összetevője (az olvasóé) dramatizálja az előadásmódot:

„... mintha távozáskor becsapódott volna mögöttem az ajtó, légmentesen bezárva életem első tíz évét egy szobába. Harmincöt éven át sikerült alig gondolni erre a szobára. Mi történne, ha most lenyomnám a kilincset ezen az ajtón?”<sup>254</sup>

Világos, hogy az írás pillanatában az elbeszélő már rég kinyitotta ezt az ajtót, így az idézet végén szereplő kérdésnek retorikai funkciója van. Feladata a narratív hatáskeltés, a múlttal való szembenézés érzelmi feszültségét hivatott érzékeltetni az olvasó számára. E három narratív instancia (az elbeszélő múltához, az elbeszélői jelenhez, a reflektív előadásmódhoz köthető beszélői hangok, alanyi pozíciók) közötti párbeszéd és konfrontáció szervezi a mű nagy témáját: az önazonosságot, a saját, a családi és a történelmi múlttal való megbékélést.

Közismert, hogy a narratív identitás elmélete azon a gondolaton alapul, hogy mindnyájan hordozunk magunkban egy elbeszélést életünk történetéről, melyet bármelyik pillanatban el tudnánk mondani a „Ki is vagyok én?” kérdésre válaszolva. Ezeket a történeteket azonban ritkán meséljük el önként. Többnyire csak akkor fogalmazzuk meg őket, ha rákényszerít bennünket valamilyen rendkívüli esemény. Az élettörténet elmesélése általában az önazonosság válságához kötődik, s ilyenkor nem egyszerűen elmeséljük életünk történetét, hanem újra is alkotjuk azt, nemcsak új szavakat keresünk elbeszélésünkhöz, hanem az elbeszélő dolgot – önmagunk történetét – is megváltoztatjuk. A szabály alól Susan Rubin Suleiman *Budapest Diary*-je sem kivétel, hiszen anyja közeli halálának perspektívája indítja saját, illetve szülei magyarországi történetének nyomába. Másrészt az önazonosság újrafogalmazását az „életközepi válság” is ösztönözheti, hiszen a negyvenes éveiben járó szerző életkora az a kritikus életkor, amikor kifulladás látszik az ifjúság magától értetődő céljainak hajszolása, amikor a felnőtt életben először érzünk készletetést a megszerzett javak, az elért célok és véghezvitt cselekedetek számbavételére.

„Még anyám elutazása előtt elhatároztam, hogy elviszem a gyermekeimet arra a helyre, ahol egykor fiatal nőként ismertem őt. [...] Elhatároztam, hogy újból látni fogom és a fiaimnak is megmutatom gyermekkorom városát, mely most anyám közelgő halálával egyszerre az ő ifjúságának városává változott.”<sup>255</sup>

<sup>254</sup> Suleiman: *Budapest Diary*, 20. A Suleiman-műből vett összes idézet és (fejezet)cím fordítása a sajátom (ZVZ).

<sup>255</sup> Uo., 11.

A felismerés, hogy az anyai élettörténet a saját élettörténet része is, fontos szerepet játszik az egész könyvben, amit a mű alcíme is hangsúlyoz: *In search of the Motherbook*, magyar fordításban *Az Anyakönyv nyomában*, mely három nyelvet bevonó szójáték, hiszen a hivatali dokumentum magyar nevének szó szerinti angol fordítása poétikus neologizmus, az alcímben szereplő szintagma pedig Proust regényének angol fordítását idézi meg. Az elbeszélte identitás korábban jelzett összetettsége mellé tehát a személyiség, az Én kiterjesztett értelmű elképzelése társul, hiszen „az én története összefonódik a szülők és a család történetével, párbeszédbe lép az anyai másikkal, egy közösség nevében szólal meg, ez pedig kiemeli az önazonosság alapvető relacionális természetét”.<sup>256</sup>

Anyja és lánya élete többször is párhuzamba kerül a *Budapest Diary*-ben. A naplóról-szerző diszkrétan sejteti például, hogy a múlt iránti érdeklődése nemcsak anyja betegségével egyidejű, hanem válásával is. Az anyja élettörténetének intim, élettörténeti mozzanatait utólag, saját életének tükrében érti meg, sőt ismeri fel (az apa és az anyja közötti szenvedélyes, szeretet-gyűlölet kapcsolatot, a hűtlenségeket, a családi rivalizációt, a vetéléseket stb.). A két női élet közötti strukturális hasonlóság felismerése jó néhány, a szerző szavaival „pop-pszichoanalitikus” fejtegetést ösztönöz a teljes kötetben.

A személyiség elfojtott anyai, szülői részének nem csupán magánéleti, hanem kollektív, a család származásához kötődő dimenziói is vannak. „Zsidóságának és magyarságának viszonya, illetve anyjához való kapcsolata összefüggésben áll egymással, mindkettő fontos szerepet kap Budapest »elfelejtésében«, hiszen hasonlóképpen érzi idegennek a várost, mint ahogy az anyjától is idegennek érzi magát” – mutat rá Ksenia Poulouektova kelet-európai emigráns zsidó értelmiségiek önéletrajzi írásairól szóló tanulmányában a magánéleti és a közösségi dimenziók összefonódására Susan Rubin Suleiman önéletrajzában.<sup>257</sup> Az élettörténetben és az önazonosságban elnyomott magyar szál természetesen elválaszthatatlan a holokauszttól és a zsidók II. világháború alatti és előtti üldözésétől. A tudományos életművében alkotott fogalmat használva<sup>258</sup> a szerző maga is a holokausztúlélők másfeledik nemzedékéhez tartozik, így különösen kitett a Marianne Hirsch által „utóemlékezetnek” nevezett szindróma hatásainak, vagyis amikor a kisgyermekként félig-

<sup>256</sup> Seyhan: i. m., 70–71.

<sup>257</sup> Polouektova, Ksenia: Is There a Place Like Home? Jewish Narratives of Exile and Homecoming in Late Twentieth-Century East-Central Europe in Neubauer John and Török Borbála Zsuzsanna (edited): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2009, 432–469: 445–446. (Saját fordítás).

<sup>258</sup> Rubin Suleiman, Susan: *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, 2008.

meddig öntudatlanul átélt vagy a családi emlékezet által átadott, ám személyesen meg nem élt (történelmi) traumák felnőttként valós, testi-lelki tüneteket előidéző élményként kezdenek működni.<sup>259</sup> Suleimannak csupán néhány homályos emléke maradt a háborúról, de a trauma számára is – hasonlóan a túlélők leszármazottainak nemzedékeihez – eleven tapasztalat, a meggyilkolt családtagok emlékezete és a széles történelmi tudás nyomán. Ráadásul a családi múlt felkutatása egybeesik a nyolcvanas évekbeli újabb holokausztkutatások és beszédmódok megjelenésével, amikor a globalizált történelmi tudat, az új historiográfiai kutatások, történet- és morálfilozófiai megközelítések új emlékezetpolitikai normákat hoztak létre a Shoát illetően.

A gyermekkorának és szülei életének nyomait kutató szerző hamar beleütközik a magyar és kelet-európai zsidóság egykori életformájának és kultúrájának, sőt a közösség jelentős részének eltűnésébe. A családtagokra vonatkozó hivatalos dokumentumok (születési, halotti és házassági anyakönyvi kivonatok) felkutatása azt az egzisztenciális szorongást próbálja eloszlatni, amely a családtagok és a múlt (itteni) létezésével kapcsolatban elfogja a szerzőt: „Kézzelel fogható bizonyítékra van szüksége a múlttól, melyet a feledés és kitörölődés fenyeget, s ez a veszély még inkább valós, ha a zsidók kelet-európai jelenlétének dokumentálására gondolunk” – feje ki Haragos Szidónia kelet-európai hazatérő értelmiségiek élettörténeteit vizsgáló összehasonlító tanulmányában.<sup>260</sup> A szülők kelet-magyarországi, illetve dél-lengyelországi szülővárosainak felkeresését elbeszélve a történetet erős nosztalgia és melankólia hatja át a kelet-európai zsidóság életmódjának, kultúrájának, nyelvének, vallásának és tagjainak eltűnése miatt.

A szerző magyar gyökereihez és a magyar történelem 20. századi eseményeihez fűződő ellentmondásos viszonya politikai meggyőződéseinek és álláspontjainak kialakítására is kihat. Polouektova korábban már idézett tanulmánya szerint „Suleiman »magyar örökségéről« kialakított elképzeléseinek kitörölhetetlen nyomot hagy az antiszemitizmus és a kollaboráció története”.<sup>261</sup> Művének naplóformát követő, hosszú részében gondosan feljegyezi az új, alakulóban lévő magyar demokratikus életben elhangzó nyilvános vagy fél-nyilvános antiszemita megnyilvánulásokat. Rendszeresen kommentálja és elemzi budapesti tartózkodása idején a magyar szél-

<sup>259</sup> Hirsch: i. m., 103–128.

<sup>260</sup> Haragos Szidónia H.: “It Isn’t Their Language in Which I Speak Their Stories”: Language, Memory, and “Unforgetting” in Susan Rubin Suleiman’s Budapest Diary: In Search of the Motherbook and Anca Vlasopolos’s No Return Address: A Memoir of Displacement, *Alb: Auto/Biography Studies* 31, 2, 2016. május 3., 309–332. DOI – 10.1080/08989575.2016.1138356. (Saját fordítás).

<sup>261</sup> Polouektova: i. m., 446.

sőjobboldali sajtóban megjelenő antiszemita cikkek retorikai és logikai felépítését, igyekszik megérteni és megcáfolni az abban felhasznált érveket és meggyőződéseket, kimutatni az érvelések csúsztatásait. Élénk érdeklődéssel követi, hogy miként élük meg a zsidóságukat a posztkommunista időkben magyar zsidó ismerősei, beszámolóikat és visszaemlékezéseiket a Kádár-korszakban szerzett hasonló élményeiről. Naplójegyzeteiben kitér a magyar (kelet-európai) és az észak-amerikai zsidók identitásának kulturális, vallási, politikai különbségeire, összehasonlítja az asszimilációs stratégiáik eltéréseit. Megfigyelései és tapasztalatai alapján megállapítja, hogy – az Amerikai Egyesült Államokkal szemben – Magyarországról gyakorlatilag eltűnt az az asszimilálódott, nem-ortodox, de mégis hagyománytisztelő középosztálybeli zsidóság, melyhez szülei is tartoztak a két világháború között, s melynek életformáját amerikai áttelepülésük után is folytatták ők és lányaik.

A politikai cselekvés és elköteleződés az értelmiségi számára mindenekelőtt az intellektuális munkában és a szellemi művekben jelenik meg. Susan Rubin Suleiman a *Budapest Diary*-ben kezd foglalkozni a II. világháborús traumák és tragédiák, majd háború utáni kollektív elfojtásuk és/vagy feldolgozási kísérleteik témájával, irodalmi művekkel, műalkotásokkal, közéleti eseményekkel, melyben láthatóvá válnak a 20. századi nemzeti múlt(ak) megkonstruálásának ellentmondásai, buktatói, a felelősségvállalás és -hárítás, a heroizálás és a felejtés különféle emlékezetpolitikai stratégiái. E témákat Suleiman később részletesen is kidolgozza tudományos munkáiban, elsősorban a 2008-ban megjelent *Crises of Memory and the Second World War*<sup>262</sup> című könyvében, melyben a témát komparatív kontextusban, de személyes budapesti élményei, családi története által is ösztönözve írja meg.

### *Nosztalgia, emlékezés, performativitás: megbékélés a múlttal*

A *Budapest Diary* töredékességre épülő kompozíciója, heterogén műfaji mintái ellenére is egységes mű. Mint az oly gyakran előfordul az önéletrajzi művek esetében, ez a könyv is erős kommunikatív, performatív funkció köré íródik. A személyes és kollektív jellegű traumák feltárásának és megírásának célja, hogy a szerző megbékélhessen múltjával. A *Budapest Diary* ezt a folyamatot viszi színre szinte krimiszzerűen, a jelenben történés izgalmát szimulálva.

Ezt a célt a könyv egyrészt úgy valósítja meg, hogy a múlt felejtésekkkel, elhallgatásokkal teli szaggatottságát koherens történetben fogalmazza újra, más szavakkal a saját és a családi élettörténet újonnan felfedezett elemei új narratív identitást hoznak létre. A meghasonlottság és az elfojtás meghaladásához, a saját múlttól való

<sup>262</sup> Suleiman: *Crises of Memory*.

elidegenedés csökkentéséhez és megszüntetéshez az önéletírás egyik kedvelt toposzát is újrírja Rubin Suleiman. Ez a toposz a szülőhellyel való azonosulás, jellem és eredet közötti jelentésátvitel, metonímia. Sok jel utal arra a *Budapest Diary*-ben, hogy a magyar származás elfojtásához és háttérbe szorításához az irodalom világtársaságának kulturális egyenlőtlensége, a „kis” nyelv, „kis” kultúra szindróma is hozzájárult. A centrumban lévő angolszász és francia kultúra a nemzetközi kulturális piacon sokkal jobban átváltható, mint a periferiális helyzetben lévő magyar. Az asszimiláció sietősségét tehát nem csupán a traumatikus múlt feledése ösztönözte, hanem a jövő felé irányuló haszonelvűség is.<sup>263</sup> Visszatérni a szülőhelyhez, integrálni azt a személyiségünkről kialakított képbe, tehát egyben azt is jelenti, hogy felismerjük annak kulturális, eszmei és esztétikai értékeit. „Megittasultam a város szépségétől. »Tényleg nagyszerű, Párizshoz hasonlítható főváros« gondoltam magamban, ahogy a felvonó a folyó fölé emelt. [...] Rátalálni a szépségére egy módja annak, hogy az életemhez kapcsoljam Budapestet.”<sup>264</sup> Számos további feljegyzés és leírás tanúskodik arról, hogy milyen fontos Suleiman számára a szülőhely irodalmi, művészeti, építészeti kincseinek felfedezése. A centrumból nem látszó kulturális értékre való rácsodálkozás időnként túlzóvá is teszi a megszépítő tekintetet, mint például amikor az anyja szülőhelyére, Nyíregyházára tervezett utazáskor rögtön a magyar barátai által – számára kissé érthetetlenül – kultikus tisztelettel övezett Krúdy jut eszébe.

A magyar nyelv és irodalom (újra)felfedezése is ebbe az esztétizáló közelítésbe, önmagához való hasonításba illeszkedik. Utcák és terek nevei kapnak jelentést a magyar irodalomtörténettel való megismerkedés hatására. Első gyermekkori, magyar nyelvű olvasmányát, *A Pál utcai fiúkat* újraolvasva, a magyart az olvasás nyelveként újra elsajátítva anyanyelve logikai és fonetikai szabályosságának dicséretébe fog: „a magyar a világ legcsodálatosabb, logikusabb nyelvének tűnt. Minden mássalhangzó, egyedül vagy egy másikkal kombinálva, minden magánhangzó, ékezettel vagy anélkül, egyetlen hangnak felel meg, függetlenül szóbeli helyzetétől.”<sup>265</sup> Az olvasás és az irodalom kivételes jelentőségű a hivatásos irodalmár számára. Suleiman számára budapesti látogatásáig a magyar nyelv külön életet élt „a légmentesen lezárt szobában”, elválasztva az irodalomtól.

<sup>263</sup> Ez is közrejátszhatott a szerző névváltoztatásában, hiszen a keresztnévének magyar változata (Zsuzsa) nehezen kiolvasható a nyelvet nem ismerő beszélőknek, míg a „Susan” név nemzetközi egyenértékkel bír. A tulajdonnév megváltoztatásának további jelentéseiről lásd Polouektova: i. m., 441–442.

<sup>264</sup> Suleiman: *Budapest Diary*, 63.

<sup>265</sup> Uo., 30.



A gyermekkor elfeledett, kincsekkel teli világának felfedezése Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című modern remekművét juttatja eszünkbe. Az asszociáció nem esetleges, hiszen a *Budapest Diary* többször is megidézi a múlt rekonstrukciójának prousti tervét. A legelső és leginkább szembeötlő intertextuális utalás a mű alcíme, *In Search of the Motherbook*, mely a prousti regény angol fordításának – *In Search of Lost Time* – szintaktikai sémáját veszi át. De a teljes második rész, vagyis az első magyarországi hazalátogatás elmesélése reflektív, olykor önironikus módon a múlt felelevenítésének nosztalgikus, prousti gondolatára utal. *Az eltűnt idő nyomában* az emlékezés fokozatosan tereli hősét egy új élet, az alkotói „megváltás” felé, s bizonyos tekintetben Rubin Suleimannak az elveszett múlt visszaszerzésére irányuló terve is párhuzamba állítható ezzel a vállalkozással, jóllehet őt a proustinál személyesebb, ugyanakkor kevésbé egyetemes célok vezérik: „Gyermekkorom helyszíneinek újralátása élesen felidézte az egykori képeket, és felkeltette a sokáig elnyomott vágyat, hogy szavakba öntsem az emlékeket.”<sup>266</sup> Persze a naplóról többnyire ironikusan idézi meg önmaga prousti tervét, különösen 1984-es budapesti „nosztalgiaútjának” leírásában, amikor sorra járja gyermekora egykori helyszíneit, s a Normafánál konstatálja az egykori vasárnap délelőtti kirándulások emlékképe és a jelen közti különbséget: „Itt volt hát végül a megtalált időm [my temps retrouvé – az eredetiben!], igaz kissé viseletesen.”<sup>267</sup> *A Pál utcai fiúk* újraolvasásának befejezését pedig a következő szavakkal kommentálja: „Próbáltam újra átélni a kilencévesen érzett érzelmeket. Nem ment. Nem jött el a Megtalált Idő.”<sup>268</sup> Minden igyekezete ellenére sem sikerül megbarátkoznia a nosztalgia modern elképzelésével, amely „a történelem eltörlésére vágyik, arra, hogy a történelmet magán- vagy csoportmitológiává változtassa, hogy az időt térként járja be újra, mely elutasítja az idő emberi léthelyzetet megmérgező visszafordíthatatlanságát” – idéz Svetlana Boym nosztalgiáról írott könyvéből Polouektova.<sup>269</sup> A múlt érzelmi teljességének visszaállíthatatlanságát az egykori gyermekkori lakhely ismételt felkeresése szimbolizálja legjobban. Az Akácfa utca 59-ben<sup>270</sup> tett zárándoklatok mind kudarccal és csalódással végződnek, hiszen nem sikerül átérezni a hazatérés katarziszt.

A katarzis meghíúsulásának kollektív, politikai okait fentebb már áttekintettem. Ám a hazatéréssel szemben táplált ellentmondásos érzéseknek magántermészetű okai is vannak. Közülük az egyik bizonyosan az, hogy a hazatérő első alkalommal

<sup>266</sup> Uo., 32.

<sup>267</sup> Uo., 48.

<sup>268</sup> Uo., 25.

<sup>269</sup> Polouektova: i. m., 439–440.

<sup>270</sup> A lakhely fontosságát jelzi, hogy a belső udvar fényképe szerepel a könyv digitális változatának utolsó lapján, illetve alcímként is megjelenik a kötetben belül.

csak igen korlátozottan tudja megosztani élményeit. Saját gyermekkor utáni nosztalgikus kutatását két másik nemzedék elvárásaihoz igazítja, a gyerekeiéhez és a szüleiéhez. Bár az 1984-es út leírásában fiait udvarias és alkalmazkodó gyerekeként jellemzi, az életkori érdeklődés különbözősége nyilvánvaló, és Suleiman jól tudja, hogy számukra a magyar gyökerek csupán távoli és absztrakt léttel bírnak, így a megosztani vágyott gyermekkori világ jórészt el van zárva előlük. A fiúk józanul konstatálják a különbséget a késő kádárizmus turisták számára megnyitott szocialista valósága és az anyjuk emlékeiben élő Budapest közt. Ami a másik nemzedéket illeti, úgy tűnik, hogy Suleiman első budapesti látogatása a szülei (emléke) előtti tisztelgés. Pontosabban nem csupán tisztelgésről van szó, hanem „az ellenük elkövetett gonosztettekkel”<sup>271</sup> szembeni szimbolikus igazságtételről. Polouektova megjegyzi, hogy győzedelmes, igazságot szolgáló hazatérés vágyképe gyakran bukkan fel emigránsok önéletrajzi szövegeiben. Ezekben az elképzelt jelenetekben a méltatlanul elüldözött egykori „persona non grata számára végül a visszatérés elhozza a kiérdemelt vigaszt és közösségi tiszteletet”.<sup>272</sup> Csakhogy, mivel a szülők soha nem jutottak vissza Magyarországra, Suleiman esetében ez a vágy szülőről gyermekekre szállt, és még ha a gyermek részben azonosítja is magát szülei vágyával, ez a vágy mégis eltávolított, reflektált, néha ironikus módon él benne tovább. A *Budapest Diary* napló fejezetében például, amikor lehetőség adódik egy tanulmánya magyar fordításban való megjelentetésére, így kommentálja a lehetőséget a szerző: „magyarul publikálni! Bárcsak megélhette volna Anyám! Nem is beszélve Apáról!”<sup>273</sup>

A budapesti utazások története egyben utazás a családi múlt titkaiba. A magyar gyökerek harmincöt évig tartó Csipkerózsika álmára ugyanis magyarázatul szolgálnak a családi boldogtalanságra visszatekintő, a négy nagy rész mindegyikében megtalálható történetek is. Ezek az elbeszélések a szülők közti szeretet-gyűlölet kapcsolatban felnőtt gyerek életéből villantanak fel történetfoszlányokat. E töredékek egy, a felnőttek viselkedését nem vagy félreértő kislányt állítanak az olvasó elé, aki a szülői (szerelmi) csatározások közepette egyedül marad félelmeivel és szorongásaival. A felnőtt elbeszélő utólagos értelmezése szerint a szakítás a szülői világgal, a menekülés a szorongással teli univerzumból szükségszerűen jelent szakítást a szülők nyelvvel és eredetével, különösen az apa váratlan és korai halála után.

A könyv megírásának és megjelentetésének aktusa ezt, a szülői világgal, a családi múlttal, a magyar örökséggel, a magyar nyelvvel megszakított kapcsolatot igyekszik helyreállítani. A könyv alcímében szereplő „Motherbook” kifejezés, mint arról

<sup>271</sup> Polouektova: i. m., 433.

<sup>272</sup> Uo., 434.

<sup>273</sup> Suleiman: *Budapest Diary*, 149.

már szó esett, többnyelvű szójátékot takar, a magyar „anyakönyv”-kifejezés angol tükörfordítása, de erről az angol anyanyelvűeknek aligha jut eszébe a hivatali dokumentum, melyet angolul „birth certificate”-nek hívnak. A *Budapest Diary* ezt a kettős kutatást viszi színre, hiszen az elbeszélés egyrészt valóban az anya létezését hivatalosan, a közösségi intézmények valóságálművelő tekintélyével szavatolt dokumentum felkutatásáról szól. Másrészt azonban az elbeszélő-szerzőben továbbélő anyai (szülői) múlt elfogadása, sőt értékelése forog kockán a szövegben. A kötet paratextuális részei, a cím, az alcím, a szöveg előtt és után közölt fényképek egyaránt az elfogadás és a megbékélés gesztusai. Az elfogadás is két elbeszélői szinten zajlik: a gyermekkori félelmek és sérelmek felismerése és kimondása az egyik, a másik pedig a szülők akkori helyzetének felnőttkori elfogadása, a hibáztatás és neheztelés megszüntetése, a megbocsájtás.

A múlt személyes és kollektív dimenzióival, a 20. századi magyar történelemmel, a szülők rossz házasságának árnyában töltött gyerekkorral való megbékélés szükséges feltétele a szülőváros otthonná avatásának. De a múltba tett érzelmi, intellektuális és képzeletbeli utazás nem lehetne sikeres anélkül, hogy a hazlátogató naplói-író-szerző ne kapcsolódna be a város jelenbeli életébe. E kérdésben a *Budapest Diary* hasonlóan derűlátó, mint a gyermekkor helyszíneit az elbeszélés jelenébe integráló prousti elbeszélés. A valódi naplóformában írott harmadik rész feljegyzései új barátságok, szakmai kapcsolatok születéséről, új gondolatok és szellemi perspektívák felfedezéséről, nagyszerű kulturális és művészeti élmények befogadásáról számolnak be. A kilencvenes évek elejének új kezdetet sugalló különleges pillanata Közép-Európában és a mindennapi élet rutinja alóli pillanatnyi kiszabadulás érzésével közösen vezet „happy endhez” a könyv utolsó oldalain, amikor a könyvben ábrázolt utolsó budapesti látogatás valódi hazatéréssé változik: „Most már nem igaz a helyek elhagyásának és pótlásának folytatódása, amit sokáig az életemet irányító mintának hittem, úgy vélve, hogy minden új otthon kiszorítja az előzőt. Budapest nem szorít ki vagy nem helyettesít semmilyen más otthont sem, hanem hozzájuk adódik. Mikor elhagyom a várost, többé nem záródnak be mögöttem ajtók.”<sup>274</sup>

<sup>274</sup> Uo., 171.

ÖNMAGUNKNAK LENNI A KÖZTESSÉGBEN:  
KARÁTSON ENDRE: *OTTHONOK I-II.*

*Műfaji minták: önéletírás és emlékirat között*

Az 1933-ban született Karátson Endre az 1956-os forradalom után emigrált Magyarországról és telepedett le Párizsban. Irodalomtudományi karrierje mellett a hatvanas évek elejétől magyar nyelvű novellákat kezd írni és közölni az emigráns magyar irodalom fórumain. Bár életműve nem különösebben terjedelmes, egyedi hangja és eredeti poétikája miatt a nyugatra szakadt magyar nyelvű irodalom fontos, jegyzett alkotója, érdekes színtöltője. „Karátson azok közé tartozik, akiket a legmélyrehatóbban formált a világirodalmi tájékozódás” – jelenti ki Hites Sándor az íróról készített monográfiájában.<sup>275</sup> Ez az állítás egyben meg is magyarázza az életmű rendszerváltás utáni nehézkes hazai fogadtatását, bár Karátson még így is az ismertebb egykori emigráns irodalmárok közé tartozik – vélhetően párhuzamos egyetemi, akadémiai pályájuknak és kapcsolati hálóiknak köszönhetően is. Nemcsak arról van szó, hogy „külföldi” íróként Karátson kimaradt és ki is akart maradni a honi irodalmi trendek és tradíciók hatvanas és hetvenes évekbeli alakulásából, hanem arról is, hogy megelőzve a magyarországi prózafordulat világirodalmi inspirációit, sajátos fáziseltolódásban magyarosította a modern próza elbeszélő technikáit. Hites szerint „írásai eleve egy hontalan kontextus légüres terébe hullottak alá, illetve azokat az eljárásokat, amiket nálunk »honosítottak«, ő azok eredeti kulturális közegében, jóllehet szépíróként azon (is) kívül maradván, idegen nyelven, magyarul alkalmazta.”<sup>276</sup>

„Párizsban nem tudtam, és nem is kívántam azonosulni az emigráns létformával vagy akár észjárással”<sup>277</sup> – vallja továbbá Karátson, fokozva az emigrációs helyzetből fakadó kétszeres kívülállást, így kilógva a csoportként azonosított és befogadott emigráns magyar irodalom közegéből is. Prózai munkáira sajátos groteszk és bizarr látásmód, témaválasztás jellemző. Keresett nyelvezete, furcsa, a magyar nyelvben ritkán használt szavainak választékossága és a szintaktikai alakzatokkal retorizált mondatai feszültségben állnak vaskos, vulgáris, a testiséget és a bestialitást nyíltan megjelenítő témáival. Mindez, együtt a hatvanas évek modern, elsősorban francia elbeszélési irodalmának újításaival, metafikciós, öntükrözős eljárásaival, műveit a fikció legradikálisabb pólusa felé tolja, s az olvasó nem valamilyen világtapasztalat

<sup>275</sup> Hites Sándor: *Karátson Endre*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, *Tegnap és ma, kortárs magyar írók*, 2011, 15.

<sup>276</sup> Uo., 27.

<sup>277</sup> Karátson: *Otthonok*, I: 154.

megjelenítéseként, hanem nyelvi játékként, kísérletezésként olvassa őket. A szép-írói pályája mellett kiteljesedő értekezői, irodalomtudósi életműve is a modernség, elsősorban a modern próza körül forog. A francia szimbolizmusnak a Nyugat költőire tett hatását feltérképező doktori értekezése után az összehasonlító irodalomtudomány elismert művelője lesz, tanulmányaiban, mások mellett Kafka, Borges, Joyce, Beckett írói világát vizsgálja.

A Karátsont elüldöző rendszer bukása után az író a kilencvenes években többekévé integrálódik a magyarországi irodalmi intézményekbe, novellás- és tanulmánykötetei jelennek meg Magyarországon, de nem települ „haza”, kétlaki életmódot folytat, idejét egyre inkább magyar nyelvű irodalmi ambícióinak szentelve. Ezek közül talán a legjelentősebb 2007-ben megjelent kétkötetes *Otthonok* című önéletírói vállalkozása, melyet felesége, Nicole Karátsón 2000-es halála után, az emlékállítás szándékával kezdett írni. Az önéletírás e személyes és intim vonulata, egy szerelem történetének és a pár negyvenkét éven át tartó közös életének elmesélése mellett igazi szellemi pályakép Karátsón intellektuális és érzelmi fejlődéséről, miközben nagyképpen örökíti meg Magyarország és Franciaország kulturális és politikai változásait, traumáit.

Az *Otthonok* már mottójában világosan kijelöli élete elmesélésének műfaji keretét, illetve az abban megnyilvánuló intellektuális szerepet. A szóhasználat árulkodó: „Otthonkeresés, otthonépítés: a magánember válasza a történelem kihívására. Ahány ember, annyi válasz.”<sup>278</sup> A tömör megfogalmazásból kibontható a meggyőződés, miszerint egyén és társadalom, egyén és történelem kapcsolata éppen a 20. század tapasztalatai nyomán formálódott újra, a felvilágosodás hagyományának haladáselvű, humanista vagy kollektivista programjai pedig egyaránt komoly kritikára és újragondolásra szorulnak e tapasztalatok nyomán. Mi másról árulkodna a *magánember* kifejezés, mint a szkepszisről, hogy a történelem és a társadalom folyamatai, szerveződése uralhatók, mi másról, mint a principio individuationis, az egyéni boldogságkeresés nyugati kultúrában erkölcsi imperatívusszá vált feladatának és életprogramjának és a kollektivista ideológiák szembenállásáról?

Karátsón önéletrajzi műve egyszerűre sorolható az autobiográfia két alműfajához. Egyrészt emlékirat, memoár, abban az értelemben, hogy életének jelentős társadalmi, történelmi eseményeiről számol be az átélő szemtanú nézőpontjából, ennek a tapasztalatnak a kollektív, másokkal megosztott, társadalmi, kulturális és politikai jelentőséggel rendelkező dimenzióiról, nevezetesen az 56-os forradalmat követő emigrációról, a nyugati beilleszkedésről, a hazához és a befogadó közösséghez való viszony változásáról. Másrészt pedig önéletrajz, vagyis az individuum személyiség-

<sup>278</sup> Uo., I: 7.

szerkezetének utólagos történeti megértése és megírása, hiszen az élettörténeti narratíva vezérfonala és kiindulópontja legmélyebb és legintimebb személyes kapcsolatainak, elsősorban négyévtizedes házasságának, illetve szüleihez fűződő kapcsolatának történetén keresztül bomlik ki.

A magyar irodalom történetében tallózva jól látszik, hogy az efféle műfaji hibriditás sokkal szabályszerűbb, mint például a magánélet, a személyiség fejlődésének történetét önálló, erős történeti kánonná emelő francia autobiografikus hagyományban. A műfaj magyar történetének kiemelkedő korai alakjait, mint például Bethlen Miklóst vagy Kazinczy Ferencet komoly közéleti, politikai események és következményeik (bebörtönzés) vezették életük megírásához. A modern elődök közül Márai Sándor és Kassák Lajos önéletrajzi műveinek fontos ösztönzője és témája az emigrációs tapasztalat, s Karátson *Otthonok*jában számos Márai-hatás is felfedezhető az élettörténet jelenetekre épülő elbeszélésétől, a halál, a szökés, az utazás témáinak az autobiográfiában való előtérbe állításán át egészen a nemzeti sztereotípiák megfigyeléséig és intellektuális elemzéséig. A térség (Kelet-Közép-Európa) történeti tapasztalatai (elnyomás, politikai függőség) nyomán kialakult intellektuális hangoltságai tehetnek-e róla vagy sem, mindenesetre a magyar olvasóközönség számára igazán komoly figyelmet és érdeklődést önéletrajzi munka aligha kaphatott közéleti dimenziók, társadalom- és korrajz nélkül.

Karátson Endre önéletrajza szorosan kapcsolódik ehhez a hagyományhoz, miközben bizonyos tekintetben radikalizálja a két műfaji komponenst. Radikalizálja, hiszen önéletrajzi vállalkozása eredőjeként a felesége elvesztéséből fakadó gyászt jelöli meg, s műve bizonyos szempontból valóban az elhunyt hitves emlékműve, a néma, az íráson kívül maradó társ portréja.<sup>279</sup> Az érzelmek, a gyász, a sírás nyilvánosságának nemi, társadalmi, életkori tabuival szembemenő nyílt színrevitele nem csupán a személyesség, az őszinteség retorikájának hitelességét igyekszik megteremteni, hanem egyúttal az *Otthonok* első kötetének, pontosabban annak nagyobb, első részének narratív szervezőelvét is adja, hiszen az élettörténet itt elmondott vázát a sírással és a gyással, a halállal és az elmúlással való találkozás epizódjainak töredékes, ugyanakkor kronologikus felidézése alkotja. Másrészről a közéleti, emlékirói minta is a műfaj margóinak heterogén, olykor eklektikus vegyítése. A francia és magyar társadalmat vizsgáló bőséges társadalom- és társaslélektani megfigyelések időnként a nemzeti azonosság esszencialista, igaz annak kultúrában gyökerező leírásaiá alakulnak, de számos anekdota, szarkasztikus gúnyrajz is található a műben, melyek a francia és magyar egyetemi, akadémiai miliőt, a Rákosi- és Kádár-idők magyar hivatali, elnyomó apparátusának működését elevenítik meg.

<sup>279</sup> Vö. Hites: i. m., 262–275.

Az *Otthonok*ban a műfaji minták sokszínűségét az önmegfigyelő, önelemző, önmegértő tekintet közeli perspektívájától a családi mitológián és tudattalanon keresztül a történelmi háttér előtt felvett társadalmi nagyotálíig terjedő nézőpontváltások kísérik. Karátson önéletrajzában az elemző, intellektuális attitűd is egészen széles íven mozog, a pszichoanalitikus eszmefuttatások és a szociológiai elemzések mellett számtalan hosszabb vagy rövidebb esztétikai, művészettörténeti, poétikai fejtegetést tartalmaz a szöveg. Mindez nem idegen az önéletrajzi műfajok hagyományosan megengedő tematikus és formai eszköztárából, az viszont szinte meglepő, hogy mennyire pontosan illeszkedik Karátson könyve a kilencvenes évek emigránsainak „hazatérést” megörökítő narratívái közé. A már többször idézett Ksenia Polouektova tanulmánya szerint ugyanis a „száműzetést és az otthont elválasztó és összekötő hazatéréselbeszélések a meghitt önarckép, a családi életrajz, a politikai kommentár és a filozófiai reflexió metszéspontján helyezkednek el, s éppen ezért több, különböző hangnemben szólnak: személyesben, közösségiben, mitologikusban, politikaiban és poétikaiban.”<sup>280</sup>

### *Az élet iskolája: boldogulás közösségben és köztességben*

Karátson Endre írása is efféle heterogén forrásokból táplálkozó, ugyanakkor szintetizáló igényű szellemei vállalkozás, melyben a történetesség, különösen pedig az összefüggő, időrendben kibomló narratív identitás megszövegezése másodlagos, melyben a saját élményként átélt, megértett és megfogalmazott történelmi tapasztalat és társadalmi viszonyrendszer meghatározó és cselekvésre indító, ugyanakkor nem determináló. Ön-elbeszélése az életút elmondásának egyéni, eredeti programját fogalmazza meg, melyben az egyéni életút, a *boldogulás* erkölcsi-filozófiai feladatként és célként tételeződik. Karátson önéletírása összegző válasz a személyiségnek szegezett egzisztencialista kihívásnak, nevezetesen, hogy mit kezdünk a létezés lehetőségével, hogyan számolunk el saját időnkkel egy olyan közösségi időben, melyet a történelem és az eszmék káosza hat át, s melyben a vallomástevő nem támaszkodhat olyan közösségi odatartozásra, mint ami még a maga ellentmondásosságában is természetes volt a két háború közötti magyar önéletírás kanonikus műveiben (*Egy polgár vallomásai*, *Egy ember élete*, *Puszták népe*).

A kétkötetes elbeszélésben megadott feleletet hiábavaló lenne összefoglalni, azonban néhány kulcsszó és vezérgondolat így is ide kívánczik, megelőlegezendő a műelemzés következő, nagyobb részeit. „[A]z emigrációban az élet iskolájára

<sup>280</sup> Polouektova: i. m., 437.

igyekeztem találni”<sup>281</sup> – összegez Karátson, s valóban, a műben az otthonosságtól, a világban való tájékozódás és eligazodás gyermekkorban ösztönösen elsajátított és természetesként megélt mintáitól elszakított szerző igyekszik saját erejéből kiismerni magát egy idegen világban. Az *Otthonok* azonban nem nevelődési regény abban az értelemben, hogy valamiféle teleologikus út, megvilágosító belátás, esetleg megtérés vezetné a hőst magasabb rendű tudáshoz. Az alkalmazkodás az új környezethez, a beilleszkedés a francia kultúrába és társadalomba is a tanulás formája, de ez a tanulás nagyon is gyakorlatias Karátson *Otthonokjában*. Semmiképpen sem az asszimiláció alárendeltségen alapuló válfajáról van szó, hiszen a szerző-elbeszélő tisztában van saját kulturális hozománya értékeivel, és egyáltalán nem tartja magától értetődőnek behódolni a francia kultúrfölénynek. Sőt, a beilleszkedésnek kontrollált, tudatos, az egyéni boldogulást előtérbe állító stratégiáját kezdetben a levett forradalom és az elnyomott haza megsegítésének programja veszi körül.

„Csak akkor tehetek valami kézzelfoghatót Magyarorszáért és tönkretevéi ellen, ha bekapcsolodom annak az országnak a szellemi vérkeringésébe, amelyben ezentúl tartózkodom vagyis ha elfogadom a francia környezetet, az intézményeket, megismerem az észjárást és ennek játékszabályai szerint a leghatékonyabban használok és ártok, amihez persze beavatkozási lehetőséget, az ehhez szükséges pozíciót is meg kell majd szereznem. Ezt a némileg regényes haditervet szűrtem le, s ügyel-bajjal nekiláttam megvalósításának.”<sup>282</sup>

Karátson önéletírásában a tanulás, a fejlődés voltaképpen erőpróbák, kihívások sora, melyekben a Párizsba érkezett fiatalembernek meg kell állnia a helyét, megmutatnia tudását, fortélyokat ellenségeitől, támogatást szerezni alkalmi szövetségeseitől. A két kötetben elmesélt munkahelyi hatalmi intrikák, áskálódások, nézeteltérések anekdotikus elbeszélései többnyire erre a mintára épülnek, vagyis a főhősnek egy ellenséges, vagy legalábbis közönyös környezetben kell kiállnia érdekeiért, függetlenségéért. A küzdelem-metafora rendszerében nem az erő, hanem a fortély a döntő motívum. Nem véletlen, hogy ifjúkori önalakítási programját Karátson egy egyszerre önironikus, ám mégis komoly jelenetben foglalja össze. Ebben a balzaci regényfolyam egyik emlékezetes pillanatát ismétli meg, midőn a Párizsba

<sup>281</sup> Karátson: *Otthonok*, I: 99.

<sup>282</sup> Uo., I: 257.



érkező Rastignac színpadiasan fogalmazza meg a társadalmi felemelkedéssel és az akkori világ szimbolikus és hatalmi fővárosának meghódításával kapcsolatos nagyratörő terveit:

„a Sacré Cœur bazilika előtti híres kilátás vonzott, ahonnan Balzac Rastignac-ja hívja ki Párizst párviadalra. Ha egyáltalán eszembe jutnak, megvetem az ilyen irodalmi azonosulásokat, tetszelgéseket, de ott az ormótlan kötengeter láttán nem lehetett nem Rastignac-ra gondolnom, bár az „À nous deux maintenant”-t nem mormoltam utána.”<sup>283</sup>

Az *Otthonok*ban a társadalmi érvényesülés és az ehhez szükséges hatalmi lehetőségek nem öncélok, mint az az előző idézetből kiderülhetett. Nem öncél, már csak azért sem, mert a hozott, magyar azonosságtudat és társadalmi rang szükségtelessé teszi a felemelkedés karrierszerű, parvenü programját. De másrészt azért sem beszélhetünk a társadalmi felemelkedés efféle tervéről, mert a II. világháborút követő évtizedekben, vagyis Karátson ötvenhatos emigrációja és franciaországi letelepedése idején, Európa-szerte hatalmas társadalmi mozgások és kulturális, civilizációs változások zajlottak, és a politikai, hatalmi, szimbolikus és kulturális tőke megosztásának teljesen új együttállásai jöttek létre. Ebben a nagyszabású átrendeződésben a hagyományos társadalmi osztályok közötti hierarchia már aligha magyarázza a társadalmi hajtóerőket és magatartásformákat, nem beszélve a magyar, illetve francia társadalom eltérő alakulástörténetéről, értékszerkezetéről. Mindenesetre világos, hogy a kiindulópontként választott idézetben Karátson nem egyszerűen és abszolút módon állítja szembe a „magánember” kifejezést a társadalommal, hanem épp az önmagát az adott történelmi-politikai helyzetben homo socialisként meghatározva kutatja cselekvési lehetőségeit. A történelem általános körülményei, vagyis a II. világháború utáni Európa, a kétpólusú világrend, a hidegháború, a kommercializálódó kultúra, a tömegdemokráciák és a fogyasztói társadalom kialakulása, a szovjet típusú pártidiktatúrák által uralt Kelet-Európa, illetve a menekültlét, az emigrációs életforma, a kétnyelvű, kétkultúrájú vonatkoztatási rendszer sajátos élethelyzete tehát együtt adják a társadalmi létezés kereteit, melyben az egyéni mozgási lehetőségek kitapogatózása és feltérképezése zajlik, s melyek az egyén tetteinek jelentését is meghatározzák.

Ebben a helyzetben „életterven” nem kiszámítható lépések sorát kell érteni, inkább valamiféle attitűdöt, viselkedésformát, melyet Karátson többször is a „kezdemenyezés” szóval nevez meg. Hites Sándor monográfiájában az író egész életművé-

<sup>283</sup> Uo.

nek keretében, mégpedig a szövegben megnyilvánuló lélekelemző, pszichoanalitikus tendenciák fényében értelmezi a kifejezést, ami, véleménye szerint, nem más, „mint tudatosítás, az értelemadás kontrolljának elragadása a tudattalantól.”<sup>284</sup> A kifejezésnek a kétkötetes önéletírásban bemutatott társadalmi-kulturális háttér előtt más jelentései is feltárnak. A „kezdemenyezés” ugyanis a társadalmi-kulturális pozíciók kijelölte determinációk kritikus szemléletét is jelenti, a család és a hivatás rögzült mintáinak felülvizsgálatát, olykor elutasítását, ironikus megközelítését. A kezdemenyezésben a határátlépés egyben a határ konstitutív értelmességének tiszteletben tartása is. Nagyon hasonló képlet ez, mint ami Márai Sándor önéletrajzi műveiből (s talán egyéb munkáiból is) kiolvasható: lázadni a család, a házasság, a polgári értékrend, életforma és gondolkodásmód, a magyar világ ellen, ugyanakkor ragaszkodni is hozzá, elismerni társadalmi szükségességét, közösségmegtartó szerepét. Az emigrációs létforma végső soron adekvát módja ennek az egyszerre kint és bent-helyzetnek, kívülállásnak és otthonos eligazodásnak.

Mindazonáltal a kritikai szemlélet, a reflexivitás Karátson önéletírásában nem csupán valamiféle belső idegenségélménnyel kapcsolódik össze, és nem is válik az otthontalanság univerzális allegóriájának részévé. A határhelyzet, a kívülállás ugyan együtt jár bizonyosfajta veszteségtudattal, ám sokkal inkább a szükségből erényt elve érvényesül, s a kettős kötés, kettős idegenség személyes megtapasztalásából Karátson szűkebb tudományos kutatási területének, a komparatistikának a szakmai krédóját fogalmazza meg:

„Az idegenséget többnyire ellensúlyozta a kívülállás fokozott megfigyelési lehetősége, a tanulságok megfogalmazásának élvezete, az önismeret gyakorlása, a kék, hogy többet értek a világból mint régi vagy új környezetem, mert mindkettő tudását alávethetem a másik hely tapasztalatának, szellemileg gyarapodva az összehasonlítás kritikai többletével.”<sup>285</sup>

Ez a meghatározás, mint azt már korábban láthattunk, egybevág a diszciplína újabb tudománytörténeti vizsgálatának eredményeivel, hisz például Emily Apter szerint „az összehasonlító irodalomtudomány területe paradox módon a Heimlosigkeit kritikai nézőpontként való elméleti kiaknázásából jött létre. Az összehasonlító irodalomtudomány az itt-nem-lét intézményes és pedagógiai terévé lett, pót-haza, hely nélküli hely, mely a maga otthontalanságában otthonos.”<sup>286</sup>

<sup>284</sup> Hites: i. m., 47.

<sup>285</sup> Karátson: Otthonok, I: 82.

<sup>286</sup> Apter: i. m., 93.

„Az érzelmek iskolája”

A befogadó francia kultúrába való beilleszkedés, az irányított, tudatos asszimiláció legfontosabb tere azonban kétségtelenül a párkapcsolat, mely transznacionális és interkulturális találkozások legérzékenyebb és legintimebb kerete. Nyilvánvaló, hogy a párkapcsolat alakulásának Karátson művében megjelenített története, illetve a kapcsolatnak a könyvben előadott szerzői értelmezése sokkal szélesebb, ha tetszik, mélyebb annál, semhogy azt az idegenség és otthonosság dialektikájára lehessen egyszerűsíteni. A következőkben mégis ebből a némileg egyszerűsítő nézőpontból vizsgálom meg, hogy miféle jelentőséget kap a kultúraközi kommunikáció két ember legbensőségesebb kapcsolatában, illetve hogy miféle hatással van e kapcsolat természetére a sajátos kultúra- és nyelvközi helyzet.

Karátson a későbbi feleségével, Nicole-lal való megismerkedése történetét az első önéletrajzi kötet második részében meséli el. A kötet a *Kitalálni egy otthon* címet viseli, a pár első találkozásának elbeszélése a kevésbé romantikus címet viselő *Rue d’Ulm: adalékok az idegenséghez* nyitófejezetében indul. Az elbeszélést hosszú, szinte teljes fejezetnyi kitérő késlelteti, melyben Karátson a Franciaországba érkezés utáni első idők beilleszkedési problémáiról beszél, különösen befogadó intézményének, az akkoriban kommunista ideológiai befolyás alatt álló École Normale Supérieure-nek (ENS), a francia elit bölcsészoktatás-fellegvárának ellenséges vagy legalábbis közönyös légköréről, a francia diákok külföldiek előtt zárt belső világáról. A részben ideológiai, részben a ráosztott szerep szűkös volta (a magyar menekült) miatt fokozottan érzett idegenségélmény<sup>287</sup> és a kamasz- és ifjúlét bajtársiasságra, cinkos szövetségre alapuló kapcsolatainak (barátság és szerelem) itt előadott hiánya magyarázza az ismerkedés tervének ismét csak Rastignac-ot idéző, de az elbeszélés távlatából már önkritikusan és önironikusan szemlélt megfogalmazása:

„Ha egyáltalán lehetséges ennyi idő távlatából felidézni azt a feltehetően november végi vagy december eleji napot ... akkor inkább olyasmi járhatott a fejemben, hogy ideje lenne végre egy igazi, francia egyetemista nőt fogni, lehetőleg bölcsészt, akivel pározni egyúttal bevezetést is nyújt a helyi diákság társadalmába és ésjárásába.”<sup>288</sup>

<sup>287</sup> „Zavart idegenségem, azok a diákok mind természetesen zsbongtak, a maguk módján, a maguk arckifejezésével és mozdulataival és főleg szavaival. Azonnal felfigyeltek volna az én tanult franciaságomra. Tartottam az azonosítás pillanatától, de tartottam attól is, hogy nem azonosítanak.” Karátson: *Otthonok*, I: 206.

<sup>288</sup> Uo., I: 205.

Hiba lenne persze kizárólagos történeti és lélektani hitelességet tulajdonítani az ifjúkori szándékok és tervek pózoktól sem mentes felidézésének az érzelmek születésének rekonstruálása során. Akár az elbeszélés jelenét, akár a felidézett emlék múltját nézzük, a kulturális különbözőség érzékelése élesen vetődik fel, s végigkíséri a pár közös történetét.

Az eltérő „észjárásokból” és szokásrendekből fakadó súrlódások és téves azonosítások megértése és meghaladása, az ezekből levont tanulságok tudatosítása számtalan, a közös életből elbeszélte epizód keretében szolgál. Persze jól tudjuk, az elbeszélés egyoldalú, hiszen Nicole tapasztalatai, reakciói, gondolatai mindig csak az elbeszélő-férj tekintetében tükröződve látszanak, így a saját és az idegen folyton újrafogalmazódó kettőssége egyenlőtlenül mutatkozik meg az olvasó előtt, aki akár apologetikus retorikát is sejthet a másik alakjának, cselekvéseinek és gondolatainak megrajzolásában. Ráadásul nem is mindig nyilvánvaló, hogy a másik viselkedésének és nyelvhasználati szokásainak különössége eltérő kulturális rendből fakad, hiszen az azonosítást először mindkét fél a saját vonatkoztatási rendszerén belül végzi el, így Nicole francia, Karátson magyar szociokulturális jelentőrendszerek alapján dekódol. Többször megismétlődik például az öltözködés jelentésének félreértése, mely elsőre mulatságos, felszínes ügynek tűnik csupán, ám valójában az önképet, annak mások számára kialakított, szociális jelentését komolyan érintő terep. Az öltözködés a hétköznapi szemiotikai rendszerek egyik leguniverzálisabbika, a ruhák színe, hossza, anyaga stb. egyszerre alkot egy adott közösségben általánosan ismert szemantikát és szintaxist, illetve a kombinációs szabadságból fakadóan nyújt lehetőséget az egyediség, illetve valamely társadalmi réteghez való odatartozás kinyilvánítására. Csakhogy a közeli, pl. az európai kultúrkörhöz tartozó országok közötti szemantikai és használatbeli különbségek gyakran alig láthatóak, illetve csak a téves azonosítás és félreértés során észlelhetők. Ez történik akkor is, amikor az ismerkedés korai szakaszában Nicole elárulja, hogy Karátsont öltözete és beszéde alapján vidéki (francia), „mezőgazdász környezetből” származó fiatalembernek vélte. A félreértés „megrázó” volta tehát éppen nem az idegenség bizonyos fokig mindig kirekesztő felismeréséből ered, hanem a saját rendszer értékeinek átadhatatlanságából. Az ötvenes évek szocialista konfekciójának uniformizált világában a „barna, kordbársony művészakó” Karátson számára a nonkonformista nagyvilágiasságot, a művész- és dandyéletet jelentette, míg Franciaországban a vidékiességet konnotálta. A jelenet, az én belső érték- és ízlésvilágát metonimikusan képviselő öltözék idegen kódok alapján való, az elbeszélő-hős számára „inautentikus” értelmezése máskor is megismétlődik, ráadásul a színek megnevezésének nyelvenként eltérő szemantikai felosztása csak tovább fokozza a fordíthatatlanság, az átadhatatlanság

érzését.<sup>289</sup> Bár a deklasszálódás tudata Karátson számára is nyilvánvalóan a kulturális-szemiotikai rendszerek különbözőségéből fakad, ez önmagában nem csökkenti annak a belátásnak a súlyát, hogy a további téves azonosítások elkerüléséhez le kell mondani a magyar közegben formálódott, független és szuverén ízlésvilágának egy részéről, magyarán szólva alkalmazkodnia kell.

A befogadó közösség értelmezési rendszereihez való alkalmazkodás és a belső függetlenség, szuverenitás megőrzésének az öltözködésnél talán komolyabb téttel bíró konfliktusa a nyelvhasználat, a magyar anyanyelv és a befogadó ország nyelvének eltérő használatából adódó diszkrepancia. Ez a konfliktus sem korlátozódik a párkapcsolatra, hiszen Karátson ENS-beli kívülállásának egyik első epizódjaként meséli el, hogyan marad ki a francia diákok szójátékaiból, nyelvi tréfáiból, hogyan utasítják el próbálkozásait a szóviccekkel az anyanyelvükre kényes franciák. A Nicole-lal szövődő szerelmi kapcsolat – bár nem problémátlan – szerencsésebb tapasztalatokkal szolgál, s egyben megmutatja, hogyan lehet a köztességben közösséget, így otthonot teremteni.

A becézés, a szeretett személy újabb és újabb „külön bejáratú”, kedveskedő nevekkel illetése az intim kapcsolatok, legfőképpen pedig a szerelmi kapcsolatok sajátja, de gyakran használjuk így a nyelvet gyerekekkel és állatokkal kommunikálva is. Ez a játékos, kettős privát nyelvhasználat legtöbbször eltér a normál nyelvhasználat szemantikai és szintaktikai szabályaitól, egyfajta sajátos tagolatlanság, a hangutánzó és hangfestő kifejezések sűrű előfordulása jellemzi, nem beszélve az írásban többnyire eltűnő hanghordozásról, becéző tónusról. Az *Otthonok* már rögtön az első oldalain beszámol erről a közös nyelvről, a „madárnyelvről” és a „bogárköszönésről”, és az elbeszélő-szerző Nicole haldoklásának pillanataiban, illetve a gyász első, elsöpő hullámaiban is igyekszik belekapaszkodni a titkos, közös nyelv és kommunikáció erejébe. E nyelv megalkotása és gyakorlása, mely végigkíséri a pár közös életét, egyúttal fontos állomása a beilleszkedésnek, az otthonra lelésnek. A szerelmi tolvajnyelv első szóképletét a „Villon ófrancia nyelvezetében” megérett „cérnahangú gyermekiség”<sup>290</sup> alkotja, hogy aztán kisvártatva átadja helyét két hangfestő, hangutánzó szócskának (Pip és Pap), melyekből a nőnemű alak a helyzettől függően tetszőleges elő- és utótagokkal bővíthetett:

<sup>289</sup> Karátson az önéletrajz egy későbbi pontján elmesél egy történetet, amikor végre sikerült Franciaországba hozatnia magyarországi ruhatárának néhány darabját, s mások kölcsönruháit levette büszkén feszített az általa „homokszínűnek” tartott, méretre szabott öltönyében, amikor az egyik, különben jószándékú társa kiröhögi „rózsaszín” cukrászinas egyenruhája miatt. Vö. Uo., I: 276.

<sup>290</sup> Uo., I: 230.

„Önmagában, hangutánzó jellegével Pip csupán kratüloszi funkciót töltött be: a szó maga a dolog, adott esetben az én madárszerű barátnőm. Hanggal való ráismerés, azonosítás. De már a kezdet kezdetén is, és az évek folyamán egyre ösztönzöbben és belterjesebben ajánlkozott a hermogenészi funkció: minden egyes jelzővel, főnévvel egy új lény megjelenése, varázslatszerűen és költői módszerrel felidézve, majd kettőnk közötti megegyezéssel, kedvünk szerint életben tartva.”<sup>291</sup>

A névadás játékos szédületének segítségével az emigráns író kitör a helyes nyelvhasználat, a nyelvtanulás utánzásán alapuló normativitásából és normalitásából, így kapja vissza saját anyanyelvének vitális funkcióját. Nem véletlen a poétikai funkció emlegetése, hiszen Karátson magyar nyelvű irodalmi szövegeit is jellemzi a bizarr képzettársítás és a permutatív nyelvi konstrukciók. A szerelmes nyelv használata tehát kitörést jelent a nyelvi enklávéba zártságból, akár az anyanyelv korlátozott beszélőközösségre és ritka alkalmakra korlátozott használatára, akár a francia nyelvi kompetencia vitatott meglétére vonatkoztatjuk is a kirekesztést.

A szociokulturális hátterek különbsége a nyelvhasználat területén is zavart keltet. A „bennszülött” franciák társadalmi és kulturális magabiztosságát elemző ironikus társaslélektani fejtegetésében Karátson éppen a Nicole-on gyakorolt névadói hatalmának mértéktelenségét és annak veszélyeit hozza példaként a nyelv társadalmi életben betöltött eltérő szerepeire. A távoli, részletezést kerülő, összefoglaló perspektívából előadott történet szerint a feleség egy napon zokon vette az ötletet, hogy férje – szórakoztatás és játék szándékától vezetve – listát készít majd a „tökéletlenségek” játékosan neve elé illeszthető jelzőiből. A sírásba és csaknem veszekedésbe torkolló nézeteltérés okait firtatva jut Karátson a következtetésre, miszerint a franciáknál „a nyelv nem csak az emberi élet lényeges tartozéka, hanem maga az élet”.<sup>292</sup> A hatvanas-hetvenes évek francia elméletíróinak nézeteiből is táplálkozó megfigyelése szerint félreértése abból származott, hogy a nevekben tobzódás hevében „nem tudatosítottam, hogy az elnevezésekkel az ő kultúrájukban olyan valóságot teremtek, amelyben beszédmegnyilvánulásom nyomban a hatalom gyakorlásának, sőt a hatalommal való visszaélésnek a benyomását kelti”.<sup>293</sup>

A nyelvnek a hétköznapi színtereken gyakorolt poétikai funkciója tehát tökéletlen megoldás marad,<sup>294</sup> s csak a művészet, az irodalom terepére transzponálva nyeri

<sup>291</sup> Uo., I: 231.

<sup>292</sup> Uo., I: 254.

<sup>293</sup> Uo., I: 255.

<sup>294</sup> „Látszatra ártalmatlan tevékenység volt, és feltételezem, akiben mozog valami írói hajlandóság, az mind eljátszadozik ilyesmivel. Papíron persze. Én meg az életben kísérleteztem vele. Ösztönösen

el a pár életében gyógyító, harmóniát hozó szerepét. A pár életét összekötő, egybetartó szálak egyik legfontosabbika a közös műélvezet, illetve hit a művészetnek az emberi létezészt értelemmel megtöltő erejében. Az *Otthonok* az első kötet záró fejezeteiben számol be arról a tanulási folyamatról, mely során Karátson legyőzi a Magyarországról hozott, a gyermekkorban szerzett, a szülői világ elutasításából származó ellenállást, mely szétválasztotta az esztétikai örömet és az életörömet. Az életöröm és esztétikai élmény franciás *art de vivre*-jének megtanulásában tehát Nicole-nak jut a tanító, míg Karátsonnak a tanuló, engedetlen diák szerepe:

„Nicole vont magával a francia világba, bizonyos szempontból asszimilált. [...] a művészetben ő is az egyetemest kereste, nem a röghöz kötötten, gyakorló elemző készséggel bírt, és játékos kedvvel válaszolt a képek poliszémi-  
kus kihívására.”<sup>295</sup>

A franciás műélvezet egyetemességre törekvő, a teremtett világ, a teremtő nyelv és aktivitás elsőbbségét hirdető, az esztétikumot a mindennapok világában (divat, gasztronómia, építészet, erotika stb.) is érvényre juttató megközelítése gyorsan szer-  
ves részévé válik a személyiség önmagáról kialakított képének. Gyógyhatása pedig abban áll, hogy segít megszabadítani az elbeszélő főhőst a realizmus és a társadalmi hasznosság magyar kontextusban akkoriban egyeduralgoló dogmájának, a korábbi idők pozitívista szemléletének, valamint a szülői ház dacos elutasításából származó aszketikus művészetszemléletnek eleve ellenszenvesnek és lehúzóknak érzett egyve-  
legétől. A kifinomult intellektualizmussal összekapcsolt életművészet, a hétköznapi valóság átesztétizálása, az utazás, az étkezés, a test örömeire való odafigyelés, a lakóhely saját képre való formálása egy öröm- és szépségelvű, kiterjesztett esztétikai létmód életközösségét kínálja, amiben már lehetséges ráismerni a „velem született gondolatomra”.<sup>296</sup>

„Az *Otthonok*ban a szerző és Nicole között olyan kölcsönösséget érzékeltet, amelyben az idegen és a saját nem összeolvadt, hanem kereszteződött, mégpedig a társsal folytatott, mindkettőjük személyes létét is megalkotó dialógusban” – állapítja meg Hites Sándor.<sup>297</sup> A kettős dialógus utolsó előtti állomása a közös irodalmi munka, amikor az élete végére magyarul megtanuló Nicole a közben jelentős emigráns novellistává lett Karátson irodalmi szövegeinek franciára fordítására vállalko-

izgatott a kapcsolat létrehozása. Nem az életből meríteni az irodalmat, hanem [...] irodalomból formálni életet.” Uo., I: 254.

<sup>295</sup> Uo., I: 281.

<sup>296</sup> Uo., I: 205.

<sup>297</sup> Hites: i. m., 268.

zik. Már maga a nyelvtanulás ténye is a kölcsönösséget erősíti, hiszen a társ anyanyelvének megtanulása tulajdonképpen a kulturális egyenrangúság elismerése és a másik fontosságának végső bizonyítéka. Az epizód szerkezetileg különösen fontos helyen, a második kötet zárlatában található, s egyben visszavezet a mű nyitányához, Nicole halálához. A fordítás története mintegy miniatűr tükrözése a pár életében korábban szemügyre vett kultúraközi súrlódásoknak, s azok meghaladásának.

„Nicole a kötettel azt a lehetőséget akarta megadni, hogy szólhassak magamról, kielégíthessem az egyén legbensőségesebb kifejezési igényét a legválasztékosabb irodalmi nyelven. Mondjuk úgy, multikulturális alapon. Franciául, természetesen, de a gondolat, a képzelet, az emlékezet magyar bugyraiból merítve, beleértve kettősségemet, amiről tudta, hogy magyar eredetűként tartom számon. Nem beolvasztani akart, hanem megadni annak a lehetőséget, hogy két nyelven teljes ember legyek.”<sup>298</sup>

Az epizód elbeszélése dialektikus felépítésű, hiszen az elbeszélő – és természetesen az epizód jelentését alakító – férj arról számol be, hogy a közös munka első próbálkozásai kudarcral fenyegettek: a szerző közreműködésével, nyersfordításokból készült, az eredeti magyar szöveg jelentéseit híven követő francia szöveg nem tudja visszaadni annak szemantikai gazdagságát, sem a magyar nyelv történelmi és társadalmi rétegzettségének visszhangjait. A történet szerint a megoldás a közvetítés kihagyásában, a magyar nyelvű szöveg mélyrétegeivel folytatott munkában rejlik, melyet a fordító francia anyanyelvének ismeretlen vagy feledésbe merült rétegeinek (újra)felfedezése kísér. A fordított szöveg így válik Nicole gondos filológiai munkájának és nyelvi invencióinak köszönhetően alkalmassá arra, hogy abban a férj személyiségének nyelvi összetevőjét „francia” hangon is felismerje. A fordításnak köszönhetően azonban ez már nem csupán magánügy, hiszen az így létrejött alkotás „megosztott egységgé”, ahogy a szöveg nyíltan ki is mondja, meg nem született közös gyermekükké változik, s egyúttal persze függetlenné is, a francia olvasók számára is jelentéssel bíró irodalmi alkotássá. Az idővel és halállal való versenyfutássá változó fordítói munka, a magyar nyelv, sőt a szerző idiolektusának és stílusának kifürkészése, megértése és franciára ültetése a köztességben otthonra lelés és az egymás világára és kultúrájára kölcsönösen ráutalt létezés szép szimbólumává válik.

<sup>298</sup> Karátson Endre: Otthonok, II: 309.



## FORRÁSOK

- CAMUS, Albert: *Az idegen*, Fordította Ádám Péter és Kiss Kornélia, Budapest, Európa, 2016.
- CAMUS, Albert: *Közöny*, Fordította Gyergyai Albert, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1957.
- CAMUS, Albert: *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942 (Folio, 1995).
- DÉRY Tibor: A tanuk in *A tanuk, Tükör, Itthon*, Budapest, Hungária Könyvkiadó, 1948.
- DÉRY Tibor: *Alvilági játékok*, Budapest, Szikra kiadás, 1946.
- DÉRY Tibor: Alvilági játékok, in *Magyar írók tanúságtétele (1944–45)*, Budapest, Magvető és Szépirodalmi Kiadó, 1975, 205–338: 285–286.
- DÉRY Tibor: *Emlékeim az alvilágból*, Az Országos Béketanács kiadványa, *Békebizottságok Kiskönyvtára* 11., h.n., 1955.
- DÉRY Tibor: *Ítélet nincs*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- HUHÁK Heléna – SZÉCSÉNYI András – SZÍVÓS Erika (szerk.): *Kismama sárga csillaggal, Egy fiatalasszony naplója a német megszállástól 1945 júliusáig*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2015.
- KARÁTSZON Endre: *Otthonok*. I–II. kötet, Pécs, Jelenkor, 2007.
- KARINTHY Ferenc: *Budapesti tavasz*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953.
- KATZENELSON, Jichak: *Ének a kiirtott zsidó népről*, Fordította Halasi Zoltán, Budapest, Kalligram, 2014.
- KERTÉSZ Imre: *K. dosszié*, Budapest, Magvető Kiadó, 2006.
- KERTÉSZ Imre: *Sorstalanság*, Budapest, Magvető, 1975.
- KIS Pál: *Csillaggal nem jó járni most, Kis Pál budapesti fényképész naplója (1944. október–december)*, SCHMAL Alexandra (szerk.), Budapest, Magvető Kiadó, *Tények és tanúk*, 2016.
- MÁRAI Sándor: *Szabadulás*, Budapest, Helikon Kiadó, 2001.
- MODIANO, Patrick: *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.
- MODIANO, Patrick: *Dora Bruder*, Paris, Gallimard (Folio) 1999.
- MODIANO, Patrick: *Dora Bruder*, Fordította RÖHRIG Eszter, Budapest, Vince, 2006.

- NAGY Lajos: Pincenapló in *Magyar írók tanúságtétele (1944–45)*, Budapest, Magvető és Szépirodalmi Kiadó, 1975, 417–496.
- PEREC, Georges: *Ellis Island: a bolyongás és a remény történetei*, Fordította KÁDÁR Krisztina, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2009.
- PEREC, Georges: *W vagy a gyerekkor emlékezete*, Fordította BOGNÁR RÓBERT, Budapest, Noran, 1996.
- RADNÓTI MIKLÓS *költeményei*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Helikon, 1982.
- RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI Fanni: *Napló 1935–1946*, I–II. kötet, FERENCZ Győző és NAGY Zselyke (szerk.), Budapest, Jaffa Kiadó, 2014.
- RUBIN SULEIMAN, Susan: *Budapest Diary, In Search of the Motherbook*, University of Nebraska Press, *Texts and Contexts Series*, 1999.
- SZEBENY Klára: *103 el nem küldött levél Buda ostromáról*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2015.
- TERSÁNSZKY Józsi Jenő: Egy kézikocsi története in TERSÁNSZKY Józsi Jenő: *Három történet*, Budapest, Magvető Kiadó, 1975.
- TERSÁNSZKY Józsi Jenő: *III. Bandika a vészben*, Budapest, K. u. K. K, *Unikum könyvek*, 2000.
- VAS István: *Azután*. II. Kötet, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991.
- VAS István: *Kettős örvény*, Budapest, Franklin, 1947.
- VAS István: Ostromnapló, *Holmi* 8, 1996/4: 593–624.
- ZIMÁNDI PIUS, István: *Egy év története naplójegyzetekben, (1944. március 19. – 1945. március 17.)*, Budapest, Magvető Kiadó, *Tények és tanúk*, 2015.

## SZAKIRODALOM

- APTER, Emily: Comparative Exile, Competing Margins in the History of Comparative Literature, in BERNHEIMER, Charles (edited): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalisme*, Boston, John Hopkins University Press, 1994, 86–96.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: A tér és az idő a regényben in *A szó esztétikája, Válogatott tanulmányok*, Szerkesztette és Fordította KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 1976, 257–302.
- BAKHTIN, M. M.: Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics in edited HOLQUIST, M.: *The Dialogic Imagination, Four Essays*, Translated EMERSON, C. – HOLQUIST M., Austin, University of Texas Press, *Press Slavic Series*, 2010, 84–258.
- BALIBAR, Renée: Le passé composé fictif dans l’Etranger d’Albert Camus, *Littérature* 7, 1972/3, 102–119.
- BARTHES, Roland: L’écriture de l’événement, *Communications* 12, 1968/1, 108–112.
- BARTHES, Roland: Proust et les noms in *Le Degré zéro de l’écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, *Points Littérature* 35, 1972, 121–134.
- BÉLÁDI Miklós és RÓNAY László (szerk.): *A Magyar Irodalom története 1945–1975* III/1–2. kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.
- BENVENISTE, Émile: *Problèmes de linguistique générale*, *Bibliothèque des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1976.
- BOTKA Ferenc: „[c. n.] [kommentár]”, in BOTKA Ferenc (szerk.): *Szép elmélet fonákja, Cikkek, művek, beszédek, interjúk: (1945–1957)*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2002, 471–472.
- BOUJU, Emmanuel: La Transcription de l’histoire, Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle, *Interférences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006
- CASANOVA, Pascale: *Le république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- CERTEAU, Michel De: *A cselekvés művészete: a mindennapok leleménye 1*. Fordította SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid és Z. VARGA Zoltán, Budapest, Kijarat Kiadó, *Figura* 5., 2010.

- COQUIO, Catherine: *Le mal de vérité ou L'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.
- COQUIO, Catherine: „Naturellement, Déportation et acceptation, *L'animal* 18, 2005, 157–170.
- DOUZOU, Catherine: Naissance d'un fantôme, Dora Bruder de Patrick Modiano, *Protée* 35, 2007/3, 23–32,
- ERDEI Sándor: Karinthy Ferenc. Budapesti tavasz, *Társadalmi Szemle* 9, 1954/2, 156–160.
- ESPAGNE, Michel: La notion de transfert culturel, *Revue Sciences/Lettres*, 2012/1, 1–9. <https://doi.org/10.4000/rsl.219>.
- FERENCZ Győző: A napló mint dokumentum és mint műalkotás in *Radnóti Miklós élete és költészete: kritikai életrajz*, Budapest, Osiris, *Osiris monográfiák*, 2005.
- FERENCZ Győző: *Radnóti Miklós élete és költészete: kritikai életrajz*, Budapest, Osiris, *Osiris monográfiák*, 2005.
- FISH, Stanley: How to do things with Austin and Searle? in *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Boston, Harvard University Press, 1980, 197–245.
- GUSDORF, Georges: Conditions et limites de l'autobiographie, in *Former der Selbstdarstellung, Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits, Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, 105–123.
- GYÖRGY Péter: Sorra vesztetni el in Kis Pál: *Csillaggal nem jó járni most, Kis Pál budapesti fényképész naplója (1944. október–december)*, Budapest, Magvető Kiadó, *Tények és tanúk*, 2016, 83–87.
- HAFNER Zoltán: „Sehogy sem tud megtörténni – Hafner Zoltán beszélgetése Kertész Imrével A nyomkereső című kisregényről (interjú), *Múlt és jövő* 25, 2014/1, 16–24.
- HARAGOS Szidonia H.: “It Isn’t Their Language in Which I Speak Their Stories”: Language, Memory, and “Unforgetting” in Susan Rubin Suleiman’s Budapest Diary: In Search of the Motherbook and Anca Vlasopolos’s No Return Address: A Memoir of Displacement, *A/b: Auto/Biography Studies* 31, 2, 2016. május 3., 309–332. DOI – 10.1080/08989575.2016.1138356.
- HIRSCH, Marianne: The Generation of Postmemory, *Poetics Today* 29, no 1, 2008. március 1., 103–128.
- HITES Sándor: *Karátson Endre*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, *Tegnap és ma, kortárs magyar írók*, 2011.
- KERTÉSZ Imre: Hosszú, sötét árnyék in *A holocaust mint kultúra. Három előadás*, Budapest, Századvég Kiadó, 1993.

- KISANTAL Tamás: Holokausztirodalom Magyarországon, Módszertani megjegyzések egy magyar holokausztirodalom-történethez, *Aetas* 31, 2016/4, 116–134.
- KISANTAL Tamás: „mi csak tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla” – Múltkép és szereplehetőségek Déry Tibor: A tanúk című drámájában, *Literatura* 43, 2017/4: 296–309.
- KISANTAL Tamás: *Túlélő történetek, Ábrázolás és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2009.
- KLARSFELD, Serge (édíté): *Le mémorial des enfants juifs déportés de France. La shoah en France*, Tome 4, Paris, Fayard, 2001.
- KÖSZEG Ferenc: Az önéletíró Vas István (Nehéz szerelem c. kötetéről). *Új írás* 8, 1968/2: 107–111.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: A literarizált eszköztelenség, *Hungarológiai Közlemények (Újvidék)* 22, 1990/82–83, 17–30.
- KUNT Gergely: „És a bombázások sem izgattak... legalább egy kis változatosság van,” Gyereknaplók a második világháborúból, *Aetas* 24, 2009/2, 44–68.
- KUNT Gergely: „How Do Diaries Begin? The Narrative Rites of Adolescent Diaries in Hungary”. *European Journal of Life Writing*, 2015/4, <http://ejlw.eu/article/view/132/306> (letöltés ideje: 2015. június 25.)
- KUNT Gergely: „Ironic Narrative Agency as a Method of Coping with Trauma in the Diary-Memoir of Margit K., a Female Holocaust Survivor”, *Hungarian Cultural Studies* 2014/7, 28–40. DOI – 10.5195/Ahea.2014.137, <http://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/137> (letöltés ideje: 2015. január 9.)
- KUNT Gergely: Kipontozva, A második világháború szexuális tapasztalatai, 2019. (Kézirat)
- LACZÓ Ferenc: Alvilági társasutazások keresztúti állomásai, A háborús évekbeli üldöztettség korai elbeszéléseiről, *Betekintő*, 2014/3., 1–11. [http://betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2014\\_3\\_laczo.pdf](http://betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2014_3_laczo.pdf) (letöltés ideje: 2019. április 19.)
- LEJEUNE, Philippe: Az önéletírói paktum, in Z. VARGA Zoltán (szerk.): *Önéletírás, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*, Fordította VARGA Róbert, Budapest, L'Harmattan, 2003, 17–46.
- LEJEUNE, Philippe: Gide és az önéletrajzi tér in Z. VARGA Zoltán (szerk.): *Önéletírás, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*, Fordította BÁRDOS Zsuzsa, Budapest, L'Harmattan, 2003, 47–75.
- LEJEUNE, Philippe: *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991.

- MAGNÉ, Bernard: La textualisation du biographique dans *W* ou le souvenir d'enfance de Georges Perec in *Autobiographie et biographie, Colloque franco-allemand de Heidelberg*, CALLE-GRUBER, Mireille et ROTHE, Arnold, Paris, Libr. A.-G. Nizet, 1989, 163–184.
- MESNARD, Philippe: *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, *Un ordre d'idées*, 2007.
- MOLNÁR Gábor Tamás: Fikcióalkotás és történelemszemlélet, Kertész Imre: Sorstalanság, *Alföld* 47, 1996/8, 57–71.
- MONOSTORY Klára: Vas István Ostromnaplója elé, *Holmi* 8, 1996/4: 592–593.
- MORETTI, Franco: *Graphs, Maps, Trees, Abstract Models for a Literary History*, Verso, London–New York, 2005.
- MORRIS, Alan: „Avec Klarsfeld, Contre l'Oubli”, *Journal of European Studies* 36, 2006/3: 269–293.
- NÉMETH G. Béla: Tragikus hittevés a költészet mellett, Hangnem és magatartás Radnóti Miklós költészetében, in *Kérdések és kétségek: irodalomtörténeti tanulmányok*, Budapest: Balassi, 1995, 165–173.
- NYERGES András: A nagy elhomályosítás in *Senkiföldje: Irodalom, Szűrőpróbák*, Budapest, Fekete Sas, 1999, 133–143.
- OLASZ Sándor: Regénypoétika – állattörténetben, *Forrás*, 1997/2, 75–81.
- POLOUEKTOVA, Ksenia: Is There a Place Like Home? Jewish Narratives of Exile and Homecoming in Late Twentieth-Century East-Central Europe in NEUBAUER, John and TÖRÖK Borbála Zsuzsanna (edited): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2009, 432–469.
- PROKSZA Ágnes: Döntés és ítélet. Kertész Imre: Sorstalanság in SCHEIBNER Tamás és SZÜCS Zoltán Gábor (szerk.): *Az értelmezés szükségessége: tanulmányok Kertész Imréről*, Budapest, L'Harmattan, *Dayka-könyvek* 1, 2002, 77–102.
- PRSTOJEVIC, Aleksandar: *Le témoin et la bibliothèque, Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes: Éd. nouv. C. Default, 2012.
- RÓNAY László: *Tersánszky Józsi Jenő*, Budapest, Gondolat, *Nagy magyar írók*, 1983.
- ROUSSET, David: *L'univers concentrationnaire*, Paris, Hachette, 2005.
- ROYER, Clara: *Imre Kertész, L'histoire de mes morts: essai biographique*, Arles, Actes sud, 2017.
- RUBIN SULEIMAN, Susan: *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul: Az Idegen magyarázata in *Mi az irodalom?*, Fordította VÍGH Árpád, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 172–228.
- SARTRE, Jean-Paul: *Mi az irodalom?* Fordította NAGY Géza – VÍGH Árpád, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.

- SCHWARTZ, Agatha: Creating a “Vocabulary of Rupture” Following WWII Sexual Violence in Hungarian Women Writers’ Narratives, *Hungarian Cultural Studies*, 2017/10, 81–95. DOI: 10.5195/ahea.2017.281 (2017).
- SEYHAN, Azade: *Writing Outside the Nation*, Translation/Transnation, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2012.
- SMITH, Sidonie – WATSON, Julia: *Reading Autobiography, A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2001.
- SOMLYÓ György: Azután – Lapzárta utáni rekviemtöredékek, *Holmi* 4, 1992/4: 514–520.
- SZÉCHENYI Ágnes: „... csendes pince... békesség nyája”, Az 1945-ös esztendő Déry Tibor és Márai Sándor epikai életművében in BOTKA Ferenc (szerk.): *Mérleglen egy életmű, A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai, 2002. december 5–6.*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, *Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei* 12, 2003, 64–72.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Radnóti Miklós és a holocaust irodalma in TÖRÖK Petra (szerk.): *A határ és a határolt: töprengések a magyar-zsidó irodalom létformáiról*, Fordította MOLNÁR Virág, SZABÓ Vera, CENTGRÁF Krisztina, HECKER András és JAKAB Éva, Budapest, Országos Rabbiképző Intézet Yahalom Zsidó Művelődés-történeti Kutatócsoportja, 1997, 207–229.
- SZIRÁK Péter: *Kertész Imre*, Pozsony, Kalligram Könyvek, *Tegnap és ma, kortárs magyar írók*, 2003.
- SZOLLÁTH Dávid: Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában, *Jelenkor* 45, 2002/1: 97–104.
- SZÜCS Teri: *A felejtés története, A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony, Kalligram, 2011.
- UNGVÁRY Krisztián: *Budapest ostroma*, Budapest, Corvina Kiadó, 2013.
- UNGVÁRY Krisztián: Utószó in: ZIMÁNDI PIUS István: *Egy év története naplójegyzetekben, (1944. március 19. – 1945. március 17.)*, Budapest, Magvető Kiadó, *Tények és tanúk*, 2015, 547–555.
- USZPENSZKIJ, Borisz Andrejevics: *A kompozíció poétikája, (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája)*, Fordította MOLNÁR István, Budapest, Európa, 1984.
- VASVÁRI, Louise O.: Hungarian Women’s Holocaust Life Writing in the Context of the Nation’s Divided Social Memory, 1944–2014, *Hungarian Cultural Studies*, 2014/7, 54–81. DOI – 10.5195/Ahea.2014.139, <http://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/139> (2015. január 9.)

- VASVÁRI, Louise O.: The Yellow Star and Everyday Life under Exceptional Circumstances, Diaries of 1944–1945 Budapest, *Hungarian Cultural Studies*; 2016, 43–59. DOI – 10.5195/Ahea.2016.260, <http://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/260> (2016. október 11.)
- ZÁVADA Pál: Előhang egy világ közepéről, in Kis Pál, *Csillaggal nem jó járni most, Kis Pál budapesti fényképész naplója (1944. október–december)*, Budapest, Magvető Kiadó, *Tények és tanúk*, 2016, 9–16.
- ZOMBORY Máté: Magyar Golgota, Politikai közösség és múltrepresentáció 1945 után, *Szociológiai Szemle* 25, 2014/1, 66–88.
- Z. VARGA Zoltán: Önéletírás és újraírás – történelmi események reprezentációja Márai Sándor 1943–1944 és 1945–1946-os naplóiban és a Föld, föld...-ben, *Literatura* 37, 2011/4, 341–356.
- Z. VARGA Zoltán: Rewriting History, Reshaping Memory, *European Journal of Life Writing* 1, 2012/1, 22–40.
- Z. VARGA Zoltán: Előszó a válogatás elé, in LEJEUNE, Philippe: *Önéletírás, élettörténet, napló – válogatás Philippe Lejeune írásaiból, Szöveg és emlékezet*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2003, 7–14.
- Z. VARGA Zoltán: *Önéletrajzi töredék, talált szöveg*, Budapest, *Opus irodalomelméleti tanulmányok, új sorozat* 14, Balassi Kiadó, 2014.



## A KÖTET FOLYÓIRATOKBAN KORÁBBAN MEGJELENT FEJEZETEINEK LELŐHELYEI

A történelem fikciótól a fikcionalizált történelemig: történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés összehasonlító perspektívából, *Helikon* 52, 2016/3, 467–483.

Fordítás, értelmezés, kulturális transzfer: Albert Camus *L'Étranger*-jének újrafordításáról, *Jelenkor* 60, 2017/11, 1250–1256.

Önmagunknak lenni a köztességben: Karátson Endre: Otthonok I–II., Kulturális önazonosság, történelmi trauma és személyes élettörténet közép-európai emigránsok önéletrajzaiban, *Hungarológiai Közlemények* 18, 2017/4, 1–16.

Kulturális önazonosság, történelmi trauma és személyes élettörténet közép-európai emigránsok önéletrajzaiban, *Hungarológiai Közlemények* 18, 2017/3, 8–23.

Nézőpont és ideológia – a vészkorszak ábrázolása Tersánszky Józsi Jenő két regényében, *Hungarológiai Közlemények* 19, 2018/3, 11–25.

A kompozícióba szőtt didakszis: a szereplők narratív-strukturális funkciója az ideológiai nézőpont kialakításában – Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz (1953), *Hungarológiai Közlemények* 19, 2018/4, 15–29.

L'Harmattan France  
5-7 rue de École Polytechnique  
75005 Paris  
T.: 33.1.40.46.79.20  
Email: [diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)

L'Harmattan Italia SRL  
Via Degli Artisti 15  
10124 Torino  
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198  
Email: [harmattan.italia@agora.it](mailto:harmattan.italia@agora.it)

Korrektúra: Varga Kinga  
Tördelés: Kovácsné Daróczy Annamária  
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.  
felelős vezető: Tomcsányi Péter