

A naplóíró Kertész Imre Vázlat a *Gályanaplóról*

A XX. század olvasmányai között tallózó kutató számára föltűnhet, hogy a régebbi korok nem feltétlenül „irodalmi”-nak, inkább egy utólagos értékelés szerint kiadásra jogosultnak vélt műfaji alakzata, a napló mily sok változatban jelenik meg, nem feltétlenül az írók hagyatékából a közönség elé bocsátva. Meghatározott léthelyzetek magyarázhatják egy írói életmű műfaji fordulatait, a belső és/vagy külső emigrációban töltött esztendőök például megteremthetik a naplóírás szükségszerű körülményeit. Ugyanakkor nemcsak ezeknek a körülményeknek az alakulástörténete lehet magyarázata a naplóvezetésnek; az írói önelszámolás vagy „gyónás”, a számadás vagy tanúsítás célzata sem hagyható számításon kívül. Továbbá aligha teljesen helytelen kapcsolatot létesíteni az önéletrajzok/-írások „divatá”-val, illetőleg az emlékiratok olvasói népszerűségével. A naplónak magasan értékelt műfaji változattá emelkedése, továbbá az önéletrajz minősítése körül kialakult „vita” azt látszik igazolni, hogy a személyiség (nyelvi) létesíthetőségét tételező és ellen-tételező nézetek egyre határozottabban alakítják ki azt az értelmezői pozíciót, ahonnan az individuális szubjektum (vagy akár az úgynevezett „euro-szubjektum”) a modernségek fázisváltásaikor belátható, körülírható. Vagy éppen ellenkezőleg, a nyelvválság (amely a XIX–XX. század fordulóján előbb nyelvelméleti művekben, majd a szépirodalomban) egyre inkább tudatosul, kapcsolatban a kérdéssel: vajon a szubjektum, az individuum, illetőleg az individuális szubjektum válsága érzékelhető-e a nyelvkrisis révén? A fenyegetettség, a szorongás külső és belső meghatározottsága egymással párhuzamos, egymást értelmező, egymással szembesíthető műfaji alakzatokban nyilatkozik meg, s talán elegendő a XX. század második felének irodalmát oly jelentős mértékben befolyásoló Franz Kafkára utalni, akinek naplófeljegyzései (például álmairól) meg szépprózájának álomleírásai, sőt, freudi értelemben vehető „álmofejtési” mindenképpen megfeleltethetők. Már csak abban is, hogy itt léphet el a kutatás a szűkebb jelentésben használatos „önéletrajziség” feltételezésétől, s juthat közelebb a naplók fiktív és fikcionált világának értése felé.

Kafka életműve a címben jelölt tárgykor szempontjából egyébként is „paradigmatikus” pretextusként, illetőleg abszurd-fantasztikum-reális/refe-

rencialitás megjelenítéseként, szépirodalmi értelmezéseként fontos szerephez jut. Igaz, a karkai szöveg mindenekelőtt sokértelműségével, bizonytalansági „relációi”-val tette kérdésessé az individuális személyiség megalkothatóságát, ezen keresztül kétségbe vonva az irodalmi művekre vonatkoztatott biográfiai-autobiográfiai történések tételezhetőségének feltétlen célszerűségét. Jóllehet, a Kafka-kutatást megosztja a naplók és a regények, novelák egymásra olvashatóságának kérdése, a folyamatosan vezetett naplók mindenesetre csak látszólag „személyesebbek” a regényekben megszólaltatott elbeszélő szubjektumánál. Pontosabban a szubjektumfelfogásban talán kevésbé hagyható figyelmen kívül a latin nyelvi etimológia: a sub-iectus (subiectum), azaz alá-vetett jelentéslehetősége. A különféle körökbe zárult személyiség személyiségfosztódása, „sziszifoszi” küzdelme önnön léte elismertetéséért egyben a belső és külső emigrációba kényszerült/kényszerített írók tapasztalatával erősödik föl. Itt viszont Kertész Imre *Gályanaplójának* másik előszövegét érdemes előhívni, nevezetesen Márai Sándor életművét, amelyben a különféle helyzetekben, időpontokban és ideológiai kényszer-szituációkban megfogalmazott önéletrajzok, majd naplók érzékeltetik a korszakváltások és az individuális szubjektum (sosem teljesen szabadon formálódó) viszonyrendszerét. Azaz a *Gályanapló*ban idézett önéletrajzi és naplórészletek a művek oly kronotopikus megszerkesztettségét igazolják, amelyek – éppen Kertész Imre által hivatkozva – közvetlen „referencialitása” mellett vagy azon túl a szituációk modellszerűségét vannak hivatva tanúsítani. Mindazonáltal Márai példája jelzi (és ez a példa általánosítható), hogy önéletrajz és napló, főleg az újabb időkben, oly előzményekkel, mint Jules Renard-é, külső formai és nézőpontbeli/elbeszélői aspektusból különülnek el egymástól. Míg Márainál az önéletrajzok egyes szám első személye csak részben azonosítja az elbeszélőt a fiktív szerzővel (kiváltképpen az 1934/35-ben megjelentetett *Egy polgár vallomásai* a címben kijelölt személye: „egy polgár” tartóztathat meg az elsietett empirikus szerző-elbeszélő azonosításától), a naplókban ilyen (külső?) „formai” eszközre nem lelünk, a megjelölt földrajzi nevek, az események elbeszélője és elszenvedője (egy leegyszerűsített szemlélet szerint) megfelelnek a kötet címlapján szereplő író-személyiségnek. Ehhez még annyit, hogy az önéletrajzok kutatói nemcsak a folyamatosság hiányát, az időbeli kihagyások feltűnő nagy számát, az (ön)életrajzi „tények” és ezek átírásának szembeesítő tanulságát emlegetik, hanem azt a látványosan fikcionált „fejlődésrajzot” is, amely az íróvá, a beavatottá, a keresés (quest) „hőségé” rajzolják át az „empirikus szerző”-t. Márai így megalkotni látszik egy olyan „polgár”-t és személyében egy olyan „művész”-t, akivé átstilizálja a maga újragondolt életrajzát. Ezzel szemben a napló szakít a folyamatos történetmondás illúziójával, és epizódokra, „aperçu”-kre, gondolatfutamokra bontja szét azt, ami esetleg történéssé, eseményé lenne összeállítható. Ugyanakkor fikcionáltság és referencialitás arányában ott és

úgy módosít, hogy a két tényező szembesítését az önreflexív beszéd igazítsa el. Amit oly módon lehetne másképpen mondani: a valós események (képtárlátogatás, olvasmánybeszámoló, az emigránshelyzet érzékeltetése Itáliában, majd az Egyesült Államokban stb.) nem egy/az önéletrajzi történetre épülnek rá, hanem egy gondolkodásforma, magatartás-változat jelzéseivé lesznek: a valós esemény éppen az eseményre történő reflexió révén lesz vagy lehet allegorikus megnyilatkozássá, amelynek viszont a modell szerveződésében lesz szerepe. A Márai-életmű szintén szolgáltat példát arra, miként olvasható egymásra napló és regény, az emigrációban írt, (az első ízben németül) megjelent *San Gennaro vére* (Das Wunder des San Gennaro, 1957) a naplójegyzetek alapján érzékelteti a név jeltelenedését, azaz a mellékjeleitől megfosztott tulajdonnév példázatával élve az emigrációs individuum nem-individuummá változását, az emigrációs lét(forma) XX. századi sorsként (stílszerűen szólva: sorstalanságként) megélését.

Még egy, fontosnak tetsző, látszólag külső formai megoldás mutat Márai naplóiban Kertész Imre naplóváltozatának irányába. Az egységes történet (az életrajz?) széttöredezése immár nemigen teszi lehetővé az eseményesség elbeszélését, ennek megfelelően az eseményesség a háttérbe szorul, és a „belső” történet kivetülése lesz a naplóföljegyzések tárgya. A töredékesre komponált följegyzésfüzér különféle műfaji alakzatokban jelenhet meg, az 1947-es *Európa elrablása* című útirajz, amely megfeleltethető az 1946-os naplóföljegyzésekkel, az 1945–1948-as évek történéseit elbeszélő önéletrajz, *Föld, föld!*... címmel jelent meg az emigrációban, az *Egy polgár vallomásai* folytatásának szándékával és igényével készült, de míg a kihagyásos szerkesztés ellenére a nevelődési regényt szimuláló korábbi mű a polgár–művész dichotómiát „regényesíti”, addig az utóbbi részint kortörténeti epizódokból, részint visszaemlékezésekből, részint a hanyatlástörténet problematizálásából tevődik össze, miközben „tárgyi” anyagát a naplóföljegyzésekből meríti, helyenként a naplóírást imitálja.

Kertész Imre *Gályanaplója* a Hebbel-naplók néhány mondatát idézi, ám hangsúlyosabbá lesz nála a Thomas Mann-életműre reagálás. Ugyanakkor Thomas Mann és Márai naplófelfogása, naplóírói módszere ugyancsak eltér egymástól. Thomas Mann régimódián, szó szerint véve a naplóírást (mint az megjelentetett naplóiból kitetszik) szinte minden, számára lényeges mozzanatot följegyez, kezdve egészségi állapotának még oly jelentéktelen (már-mint az életmű szempontjából jelentéktelennek vélhető) részleteitől művei megalkotásának problémájáig. Életében egyetlen alkalommal szánta rá magát, hogy megőrzött naplóföljegyzéseiből a nyilvánosságra hozza egy regénye és „kontextusa” eseménytörténetét, a *Doktor Faustus* megszületésének históriáját (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, 1949). Ez a válogatott, össze rendezett, gondosan kidolgozott „napló” élet–mű–jelenkori történet összefüggéseit tárja föl, azt az olvasói réteget megcélozva, amely Mann regényal-

kotásának „műhelytitkai” iránt érdeklődik. Annyiban rokonítható ez Márai módszerével, hogy a magyar író szintén följegyzéseit dolgozta át naplószerűvé, majd a kiadás számára erősen válogatott, elhagyván a személyes vonatkozásokat, a közvetlenebb-indulatosabb megnyilatkozásokat (főleg a kortárs magyar szerzőkre vonatkozókat), előtérbe helyezvén azt a szempontot, hogy az egymás után következő rövidebb, valamivel hosszabb, de sosem terjedelmes részletekből úgy álljon össze egyetlen esztendő historikuma, hogy a Máraitól „személyes világtörténelem”-nek nevezett külső-belső történés az otthonra lelés lehetetlensége és az anyanyelvi haza lehetőségessége (?) között oszcilláljanak.

Márainak és Thomas Mann-nak az emigrációs létformát jellegzetes és akár „tipikus”-nak is minősíthető sorsként (megint: sorstalanságként?) felfogása lényegében Kertész Imre *Gályanaplója* előzményeiül értelmezhető, annak tudatában, hogy a *Gályanapló* hivatkozásai, Márai-idézetei, Mann-értelmezései, illetőleg a Márai–Mann egybevetés nem pusztán egy írói érdeklődés, pretextus-keresés dokumentumai, még kevésbé a „hipertextus”-fölmutatásai, hanem kijelölik azt a szövegvilágot, amelyet a Máraitól és főleg a Mannétól eltérő helyzetben létezni kényszerülő alkotó továbbgondolni, újra-, azaz átírni kísérel meg. Amit úgy értek, hogy a Kertész-napló értelmezésében részint Márai távolabb helyezkedik el, mint Thomas Mann, részint művekre „lebontva”: Thomas Mann regényének, az 1901-ben megjelent *Buddenbrooks*jainak polgársága (amely egy Hansa-város több évszázados történelmü kereskedő-polgárságának tudati-magatartásbeli történetében mutatja föl a hanyatlást: „Verfall einer Familie”, emígy az alcím) nemigen vethető egybe az *Egy polgár vallomásai* polgári világával; Mann Lübecket később „szellemi életforma”-ként (geistige Lebensform-ként) gondolta el, Márai viszont önmagát mint egy családtörténet végső aktánsát, aki szintén ott „végezte”, ahol Hanno Buddenbrook, tudniillik a művészetben, de a Mann értelmezte Verfall lényegében eltér a Márai-típusú felfogástól. Hiszen míg Mann szerint az életre való alkalmatlanság (Lebensuntauglichkeit) a szellemmel van összekapcsolva, és az életet fokozza magasabbra (welche das Leben steigert, denn sie ist dem Geist verbunden), addig a naplószöveg Máraitól és művéről éppen azt az önminősítést hangsúlyozza, miszerint az *utániség* a karikatúrisztikus megjelenítést hívja elő, s így Márai ideálpolgára nem egy sosem létezett „valódi” polgárság tragédiájának részese, legföljebb egy „polgári színjátéké”, amely valahol a komédia és a tragédia között helyezkedik el. Ennek aztán az lehet a regénytörténeti következménye, hogy a *Doktor Faustus* Magyarországon megírhatatlan volt; ami megörökíthető, az az önéletrajzot szimuláló kortörténet, Márai *Föld, föld!*...-je. A személyes konzekvenciák pedig a *Gályanapló* fejtegetéseiben így hangzanak: a magyar polgárság funkciótlanágát nem egyszerűen szükségszerűen követte az emigráció, hanem az az egyszerű „tény”, Márai emigrálása elsősorban vagy szinte kizárólag az

individuális szubjektum függetlenségének jegyében írható le, azaz Márai személyes egzisztenciájának autentikusságát mentette át, nem pedig a nemzeti emlékezetét. Míg Thomas Mann – a Kertész-napló szerint – akként emigrált, hogy vele Németországra „árnyék” vetődött. A *Doktor Faustus* „apokaliptikus” összeomlása mellé tehetők a Márai-önéletrajz és naplók, amelyek révén a szubjektum önvédelme tetszhet át a történeten az individuum alkonyának periódusában (akkor, amikor Adorno szavaival élve, az individuum megkísérelte túlélni önmagát). Itt jegyzem meg, hogy a német filozófus-zeneesztéta Kertésznek is olvasmánya, az 1970. december 26-i bejegyzés szerint az Adorno-olvasás nyomán döbben rá, hogy regényének (a *Sorstalanságnak*) szerkesztési módja a dodekafónia, a szeriális zene módszerét követi. Ez viszont előretal Thomas Mann művére, a *Doktor Faustusra*, amelynek „záradéka” Schönberget idézi meg, akinek „eljárása”-val viszont Adorno ismertette meg Mannt. S még egy megjegyzés: a *Doktor Faustus* megnevezetlenül másutt is felbukkan a *Gályanaplóban*; mintha a naplóíró a *Doktor Faustus* szövegére reagálna: a Mann-mű főszereplője zenetanárának, Kretschmarnak egyik Beethoven-előadását idézi az op. 111. C-moll zongoraszonátáról, részint annak művészi megismételhetetlenségéről, szembeállítva a kor hiány-„esztétiká”-jával, részint a Kretschmar-előadás egy „anagrammá”-jára emlékeztetve. A regényíró a második tételt ritmizáló Kretschmar szájába adja a „Wiesen-Grund” szinkópáját, a megnevezés Adorno nevére utal, az hommage és köszönet jele a modern zene filozófiáját az íróhoz közvetítő tudósak.

S most ismét vissza a Thomas Mann–Márai együtt szemléléshez. Az emigráns-lét emlegetése módot kínál arra, hogy a XX. századi egzisztencia labirintusos lényegét megfogalmazza, az emigráns-sorsban nemcsak kivételes vagy rendhagyó helyzetet érzékelve/érezkeltetve, hanem azonosságjelet téve a külső és a belső emigráció között, lényegit, alapvetőt, majdnem törvényszerűt. Jóllehet a *Gályanapló* szabad teret kínál az értelmezés számára, mit nevezzünk belső emigrációnak, éppen Kertész Márai-olvasmányai segíthetnek a fogalmi eligazodásban. A *Gályanaplóból* tudható, hogy Márai 1944-es naplójegyzeteiből az olvasó naplóíró egy virtuális találkozást rekonstruál, a megsemmisítő táborba szánt gyermekifjú (a *Sorstalanság* fiú-főszereplője?) abban a téglagyárban várja élete további fordulatát, amelyre rádöbbenve Márai Sándor látja a haláltáborba indulókat. Amikor Márai e sorokat papírra vetette, belső emigrációba vonult, 1944. március 19-én beszüntette minden nyilvános szereplését. Vidéki rejtőzködéssel kísérelte meg túlélni a világháború utolsó esztendejét. Azaz nem vett részt a Budapesten időnként még létező irodalomban, nem adott közre újságcikket a napilapokban (azokat az újságokat betiltották, ahová publikált), társas érintkezéseit a minimálisra csökkentette. Úgy élt a Budapesttől nem túlságosan távoli faluban, mintha emigráns lett volna. Az 1945–1948 közötti esztendőkből viszont a

bal- és a szélsőbaloldali (nem irodalmi célzatú) támadások hatására vonult vissza az úgynevezett irodalmi és közélettől Márai, bár könyvei meg-megjelentek, néhány rövidebb írása is napvilágot látott, elmagánosodása az irodalmi mechanizmusból kiszorított, de abban részt venni sem akaró író kényszerű reakciója lett. Ismét úgy alakult a helyzet az 1948-as esztendőre, hogy Márai ezúttal az irodalmi élet peremén találta magát, az elítélendő polgári irodalom reprezentánsaként céltáblája lett régi és neofita marxista esztétákkritikusok az író megsemmisítésére törő akcióinak. Ha a Márai-helyzethez hasonlítjuk Kertészét, főleg ami a naplóban leírt első két évtizedet illeti, a hasonlóságok és a különbségek gyorsan kitetszenek. Máraival szemben Kertész nem volt ünnepezt író, írónak sem igen számított, a *Sorstalanság* 1975-ös megjelenése a közel 10 recenzió ellenére nem keltett feltűnést, „helyzete” az irodalmi mechanizmusban viszonylag egyszerűen kijelölhető; ehhez azonban talán távolabbról szükséges „indítani”. Kafka naplói mellett regényei is igen fontosak Kertész számára az „euro-szubjektum” megalkothatósága problémakörében. A két K. (*A per* és *A kastély* főszereplői) olyan értelemben archetípus(ok), hogy részint az ulyssesi lét szomorú paródiájával szolgálnak, részint a XX. századi labirintusi egzisztencia hányattatásait példázzák. Akképpen, hogy az úton-lét életforma lesz, már csak azáltal is, hogy nem jutnak el oda, ahová szeretnének. Egyrészt azért nem, mert a „világ” sokértelműségével kibújik a meghatározási törekvések alól, másfelől a világ szintén a személyiség meghatározására tesz kísérletet, a család, a társadalom „szocializáló” szándékai – miként arról a *Gályanapló*ban olvashatunk – a személyiség bekerítését célozzák.

Mármost a *Gályanapló* annak a története, miként szegül szembe egy individuális szubjektummá lenni törekvő személyiség részint azzal, hogy számos külső körülmény meghatározza az ő sorsát, részint azzal, hogy a „világ” (amelynek totalitárius állami változatait közelről megismerhette) meghatározza őt. Másképpen szólva: a *Gályanapló* szerzője számára végképpen korszerűtlen magatartási forma a modernségé, a kivonulása, hiszen még (már) nincsen honnan kivonulnia; ez egyben azt is jelentheti, hogy *A kastély* földmérőjének igyekezete nem a Sziszifoszé (esetleg az Ulyssesé). A *Gályanapló* beszélője ugyan több ízben újakezd, ugyan akképpen író, amiképpen K. földmérő, ezért a kívül-léttel lehet helyzetét megjelölni, ugyanakkor önön elfogadtatása (a napló egyes szám első személyének író-, K. földmérő-voltának), elismertetése éppen ebben a pozícionáltságban problematikus. Még mindig ennél a kérdésnél maradva: míg Thomas Mann is, Márai is számottévő sikerek, a nemzeti irodalomban elfoglalt előkelő kanonikus helyet követőleg, jórészt politikai események következtében kényszerült külső, illetőleg Márai előbb belső, majd külső emigrációra, Kertész Imre a totális államokban lejátszódó történeteket „belülről” megélve eleve az oda-nem-tartozás szituáltságát tudhatta a magáénak. Minek következtében (a *Sorsta-*

lanság című regényen munkálkodva) az tűnik föl a naplóírónak, miféle zsákutcába vezet a konformizmus, mily nehéz az egyes/egyedi szubjektum (Einzelsubjekt) számára, hogy saját életét élje. Ennek a naplóíró számára szükséges előfeltételnek az akarása teszi/teheti hitelessé és elfogadhatóvá a kívüllétet, a belső emigrációt, amely egyben a leginkább élhető létformának bizonyul(t) a XX. század kisajátító törekvései ellenében. Ezt egyszerre könnyíti és nehezíti meg, hogy a *Gályanapló* harminc esztendejének tétje (nem az irodalomba érkezés, hanem) három regény létrehozása, amely egy írói személyiség (s nem feltétlenül az „empirikus” szerző) létrehozása. A *Gályanapló* fikcionalitása a „konkrét” (ön)életrajzi eseménytörténettől való szüntelen elszakadás révén mutatkozik meg. Egyfelől akképpen, hogy a „mű”-nek nem pusztán „háttéranyagát” szolgáltatják az igen sűrűn felbukkanó idézetek különféle szerzőktől (más kérdés, ismétlem, hogy Márainak és Thomas Mann-nak a szerepe kitüntetett, hozzájuk, ez is ismétlés, Kafka számítható), nem kevésbé jelentős az utalások, allúziók meglehetősen nagy száma (perdöntően fontos helyen Camus esszéjére lehet ráismerni, de erről majd később), így Goethével és másokkal összhangban az írói személyiség összetettségéről lehetne hosszabban értekezni. Másfelől akképpen, hogy valójában a regényalkotás technikai, szubjektumelméleti és nyelvi problémái szinte megszakítják az idézetekből, rövid elmélkedő megjegyzésekből, személyes benyomásokból (sétákból, kurta szóváltásokból) összetevődő eseménysorozatot, amelynek cselekménytelenségével áll szemben a regényalakulás cselekményessége. Ez a fikcionalitás ott fogalmazódik meg szinte tételesen, ahol az eredetiségnek a romantikával szemben kialakított modern és posztmodern álláspontjának rögzítésére kerül sor. Hans Robert Jauss a mexikói regényíró, Carlos Fuentes *Áttetsző tartomány* című regényének író-főhőse mondatait idézi, miszerint az eredetiség alkotás, sem nem készen adott, sem nem önelvű történet során kialakult viszony(rendszer), hanem – miként a naplóíró már 1980-ban megjegyzi – semmiképpen „nem kezdet”, oda el kell jutni, az eredetiség, és itt akár Thomas Mann „montázstechnikájára” is lehetne gondolni, nemcsak Fuentesre vagy éppen Umberto Ecóra, esetleg Milorad Pavićra, annál inkább „kifejlett”, minél változatosabb, gazdagabb, minél több helyről származtatható. Még határozottabban állítva: „minél [...] idege-nebb tájakon keresztül vezet az út, annál biztosabban juttat el végül a saját eredetiségünkhöz”. Lett légyen szó akár a műfaji emlékezetéről (ezzel igazolódhat a *Gályanapló* ráolvasása a Márai- és a Mann-naplókra), akár az előszövegekké alakított világirodalmi és magyar irodalmi előzményekről.

Mindezek alapján állítható, hogy a *Gályanapló* olyképpen „ismétlése” a Márai- és Mann-naplóknak, hogy az ismétlés során nem annyira a hasonlóságok, hanem a különbségek, az eltérések lesznek szembetűnőek. Ezeknek oka nem terjedelmi jellegű, bár a *Gályanapló* harminc esztendejének vékony könyve aligha „megfelelése” az előszövegek több kötetének, még csak nem

is a gondolatmenet középpontjába helyezett, részben „rejtett”, részben a körülírással elfedett alkotói folyamat megjelenítése (amely Márainál és a német írónál is a külső események miatt látszik olykor a háttérbe szorulni) nevezhető meg a különbség legfőbb okául, hanem mindaz, ami az 1961–1991 közötti időszakban és azóta is Kertész Imrének, valamint regényei, esszéi „beszélő”-jének, gondolkodójának nem szűnő témája, problémája, amely az Auschwitz kifejezésben összpontosul. Igaz, a *Gályanapló* egy helyén a metaforával kapcsolatos, Nietzsche-közeli megjegyzés olvasható (az *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* című 1873-as írásáról van szó), miszerint minden mondás, pontosabban kifejezve: minden, ami mondható, „ami a nyelv által mondható”: metafora (1991-es bejegyzés), s így ez az Auschwitz-metafora lényegében nem egyszerűen az írói munka lényege, hanem „mítosz” is; amikor a regények, esszék, naplóföljegyzések „beszélője” megszólal, Auschwitzot mondja, olyan metaforát tehát, amely a megszólalással azonos. Ugyanakkor, amikor az euro-szubjektum századfordulós válságáról, a menthetetlen Én-ről („das unrettbare Ich”-ről) értekezik a kutatás, a naplóíró átfordítja ezt európai eseménytörténeté, olyan szenvedéstörténeté, amelynek ki-ki a maga módján és helyén részese. Egy 1973-as bejegyzés azt hangsúlyozza, hogy a „kereszt óta” nem történt megrázóbb, mélyre hatóbb trauma Európában, mint Auschwitz. De évszázadokra van szükség ahhoz, hogy ennek tudata általánossá váljék. Ez viszont fölveti annak kérdését, érdemes-e regénybe foglalni ennek „tudatát”. Bahtyinnal összefüggésben vetődik papírra: lehetséges-e a nyelvbe menekülni, lehetséges-e a nyelv a száműzetés helye. Ezen a ponton lehet megint visszautalni Márai Sándorra, aki emigrációs naplóiban több ízben, de (1944/45-ös keltezésű) verseskönyvében úgyszintén leírja: az anyanyelv az igazi haza: „Otthon vagy? Hol vagy »otthon«? Csak a nyelvben...” (Talán W. Humboldt állítása is idegondolható lenne: Die wahre Heimat ist die Sprache.) Jóllehet Márainál ekkor még több versében, majd naplójában hangoztatott kijelentése vitatkozik egy korábbi versmondatával: „Megismertél egy igazibb hazát / A hazák fölött. Neve Európa”, Kertész Imre éppen a nyelv eleve metaforikus jellegén töprengve, nem kételkedik ugyan Márai gondolatában, mindössze reagál rá. Igaz, Márai idézett mondatában a másodszer leírt „otthon” idézőjelek közé tétele némileg elbizonytalaníthat a nyelvi bizonyosság tárgyában, a *Gályanapló* tartózkodik bármi néven nevezhető igazi haza vagy otthon megnevezésétől, és következetesen hiszi az emigrációs létforma „univerzalitás”-át, 1975-ös bejegyzés: „Az én országom a száműzetés.” Az önmagában álló mondatot néhány lappal később követi *A kastély*ből származó idézet, K., a földmérő nem azért érkezett „erre a sivár vidékre”, hogy kivándoroljon. Itt kell maradnia, tehetjük hozzá, itt kell földmérőségét elismertetnie (önmaga, a kastély urai és a falu lakói előtt), itt kell bebocsáttatást nyernie, s azt már csak nagyon óvatosan mondanám: itt kellene hazára lennie. Ám itt válik szét időlegesen a

külső és a belső emigráció, a(z anya)nyelvi közösségből való kiszakadás, messzire távolodás metaforikus és valóságos eseménye. Ám ezen az önéletrajziségen túl: a Kertész-napló át- vagy felülírja Márai szövegét, részben Márai személyes és szövegtapasztalatát megismerve, részben a regények alkotásának folyamatában. Hogy a felül- vagy átírásnak milyen változatai lehetségesek, arra nézve igen tanulságos Márai és Kertész szövegeinek Goethe-értelmezéséhez fordulni. Újra Márai *Verseskönyvének* egy sorát idézem: „A mulandó ma sem más, csak *hasonlat*...” Figyelemre méltó, hogy a kurziválással a verssorban közvetlen kapcsolat, egymásraultaltság jön létre a humán és az elvonatkoztatott szféra között, méghozzá úgy, hogy a verssor utal az előzményekre, valójában egy szövegtörténetnek egyelőre végpontján történik meg a létező fikcióvá válása. Márai ekképpen a *Faust* II. része *Chorus mysticus*ának (a nagy mű zárókórusának) sorait ülteti át a magyar nyelvbe: „Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis...” Talán nem érdemes bővebben fejtegetni, hogy Goethe összetett Gleichnis-fogalma miként egyszerűsödik le Márainál, az 1944/45-ös, „apokaliptikus” évek, ha úgy tetszik, a *Doktor Faust*-t megidézhető eseménytörténetében, a Márai-verssor az emberi esendőséget és a szó szerint vett mulandóságot azonosítja a stilisztikai eszközként funkcionáló „hasonlat”-tal, amely azonban ezen a helyen a jelen-nem-lét, a hasonlatként-megjelenés (a csupán hasonlatban létező lét) jelentésségét is sugallhatja. Pusztán azért, hogy a *Gályanapló*nak immár Goethére és Máraira történő utalását jobban értelmezni lehessen, írom ide Wilhelm Emrich (*Die Symbolik von Faust II.* Wiesbaden, 1978, 420.) idevonatkozatható értelmezését: „erstens in der Bergung des »Unsterblichen«, d.h. der Erhaltung des Einzigartigen, worin letztlich das Problem der geschichtlichen Individualität in voller Schärfe und Komplikation aufgerollt ist [...], und zweitens in der Verwandlung »alles Vergänglichen« ins »Gleichnis«, wodurch der poetische Symbolcharakter des Zeitlichen eine neue und besondere Wendung erfährt.” Valójában a *Faust* második része Goethéjének, beszélőjének végkövetkeztetéséről van szó, az élő (világ) metamorfózisáról, másrésről arról, hogy ez a beszélő (és Goethe) makacsul ragaszkodik a költőiség titkokkal teli hatásához és létéhez, s ez a ragaszkodás „történik meg” a följebb idézett kettős folyamat során (Vorgang). Az 1990. márciusi bejegyzésben kórházlátogatások tapasztalata összegződik, a kérdés: „Minek a jelképe az ember?” Új bekezdésben, feltehetőleg a következő napok egyikén emígy a válasz: „Goethe ezt a nevet találta rá: Gleichnis”. Igen hálás föladat volna Emrich szimbólumértelmezését (vö. der poetische Symbolcharakter des Zeitlichen) és a naplórészlet tömörségében is hasonló útra távlatot nyitó megjegyzését egybevetni. Az ember(i létezés) Gleichnisként fölfogása megteremthetné a közös szempontot, s a szó szerint „fordító”, az időiségbe (Zeitliche) integráló Márai-gondolattal szemben a Márain túl Goethével közvetlenebbül érintkező naplónak tulajdonítani a Márai–Goethe-előszöveg egyik lehetséges ma-

gyarázatának problematizálását. Olyan értelemben beszélhetnénk problematizálásról, hogy a Vergängliche, az ember és a létezés mulandósága a maga konkrétságában (kórházi látogatás tapasztalata) jelenik meg, hogy ebből a konkrétból nyíljék rálatás a szimbolizációra, amely aztán egy Goethe-idézzel kaphatja meg azt az alakját, amiképpen a *Gályanapló*ban rögzül. A Gleichnis a magyar szövegben németül van leírva, és így a goethei fogalom/szimbólum nyelvi eredetiségében, nem a fordítás értelmeztségében olvasható, másrésről azonban a mondatot megelőző kérdés némileg behatárolja az értelmezést, hiszen „jelkép”-re kérdez a naplót vezető, így a Gleichnis és a szimbólum egybe- vagy egymás mellé, netán egymásra lenne gondolható. Igaz, nem ezzel záródik a Goethe-utalást tartalmazó bekezdés. „Sem ő, sem más nem tudott többet mondani” – állítja, így az értelmezés révén történő azonosuláson belül marad. Mondhatni ezt azért, mert még ebben a bekezdésben Schönbergtől idéz a szöveg, méghozzá Mahler tervezett, de el nem készült X. szimfóniájára vonatkozólag. S hogy Mahler nem merő véletlenségből került elő, azt az e helyt nem említett nyolcadik szimfónia tanúsíthatja, amelyben a *Faust* II. részének (zenei) feldolgozása jelentékeny helyet foglal el. A Schönberg-idézet a kimondhatatlanra, Goethehez ragaszkodva a leírhatatlanra vonatkozik (Das Unbeschreibliche), így a naplórészlet idézet-„montázsá”-val együtt, illetőleg azon keresztül a napló ember- és nyelvfelfogását példázhatja.

A *Gályanapló* zárásával visszatérhetünk ahhoz a korábban kijelentett, ám nem dokumentált állításhoz, hogy Kertész Imrének ezt a művét Camus felől is lehet olvasni, és megfordítva: a *Sziszifosz mítosza* egzisztencialista „átköltés”-ét a *Gályanapló* továbbrétegezi, újabb változatot fűz hozzá. A *L'étranger*-val „hitelesített” Camus-esszé az ismétlődésnek Kafka által föltárt csapásán halad, az abszurd étosznak három „hősét” különböztetve meg, Don Juant, a színészt meg a hódítót. Az antik mítosz istenek ellen vétő szereplőjét azonban a regény a hétköznapok egymásra torlódo eseményei közé helyezi, ugyanakkor az első rész a mítoszi alapotottságú olvasást is megengedi, hiszen az őselemektől meghatározott történetnek – emígy egy értelmezés – egy rituális napgyilkosság vet véget, míg a második rész a *Karamazov-testvérek* bírósági jelenetét játszatja el újra. A sziszifoszi hős boldogsága szinte a végső (vagy a végsőnek vélt) pillanatban következik el, anti-Faustként nem a pillanat teljes birtokba vételére, hanem a lét átlátására törekedve. A *Gályanapló* újabb, névtelen, kis túlzással: bizonytalan egzisztenciájú hőse (hiszen a hangszeren való játék csak hasonlatképpen értelmezhető) újrajátssza Camus Sziszifoszának történetét, látszólag megfosztva mindenféle mitikus attribútumtól vagy vonatkozástól. A kötet hangsúlyos helyére, pontosabban: utolsó, kötetzáró följegyzésébe tett leírás kiegészíti az abszurd hősök „galériáját”, méghozzá azzal a „kortalan”, „idősödő” férfival, akit a naplóíró „képzelt el” magának. Ez a hétköznapokban élő (regény?)alak „évtize-

deken keresztül játssza ugyanegy téma immár számtalanadik variációját”, illetőleg: „amint újabb szabadideje adódik, ismét ott látjuk őt a hangszernél, mintha az élete csak amolyan két játék közötti, kényszerű közbevetés lenne”. Magyar értekező a további szövegolvasáskor óhatatlanul a XIX. századi emberiségköltemény, Madách Imre, *Az ember tragédiája* sorára emlékezik: „Az élet célja a küzdés maga”; a mind inkább megközelített, s e megközelítéskor folyton távolodó sziszifoszi cél lenne a létezés tétje? A kötet utolsó mondata rájátszás a Camus-esszé zárására: „s játékost természetesen boldognak kell elképzelnünk”.

A *Gályanapló* egy újabb, lehetséges naplóváltozat, amely a napló-műfaj újabb meghatározását igényli, és amely nem kísérőszövege a közben elkészült, megjelentetett három regénynek, hanem amely „szöveg” a regényekről, a regényírásról, a létformáról, a nyelvről, az Auschwitz-metaforáról, amely a regényekből és magából, a *Gályanapló*ból is olvashatóvá vált. Ugyanakkor segíti a Márai-, a Mann-, a Kafka- és a Camus-értelmezést, olyan XX. századi, modernség utáni alkotás, amely az euro-szubjektum kor- és sorsfordulóinak megértéséhez is hozzájárul. Azt a századfordulós modernséget gondolja újra, amelyre a késő-modern gondolkodás, költészet is joggal hivatkozik, és amelynek költészeti (poétikai) előfeltevései még ma is számos megfontolás elő-/mintaszövegéül szolgálnak. Éppen a Márai-önéletrajz és naplók gondolkodástörténeti tapasztalatának mérlegelése előtt töpreng el a *Gályanapló* beszélője *A kudarc* című regény fölvetette „technikai” problémákon. Ami segíti (nem meglepő), Rilke *Requiemjének* sokat idézett, különböző korokban különbözőképpen értett kérdése: Wer spricht von Siegen? S bár a rilkei válaszájantat nem hangzik el, mind a hivatkozott „passzus”, mind a kötetegész sugallja, hogy Rilkével egyetértőleg lehet továbbmondani: Überstehn ist alles...

A személyiség létesíthetősége (az 1992-es magyar kiadás hátlapja sugallta szerint) végül is nem reménytelen. A *Gályanapló* azonban nem kínál ily egyértelmű és derűs választ. Inkább az ideiglenesség az, ami az életre jellemző, amiben az élet eltelik. Ennek talán a Mű lehetne az ellensúly, amely jobb esetben azzal az eséllyel bír, hogy tartósabban megmarad.