



# Az EGYSÉG kétsége

A személyiség lehetetlensége Agota Kristof Trilógiájában

**A** magyar irodalomban nem szokás nyelvet váltani. Az a német anyanyelvű családból származó Márai Sándor sem tette meg, aki pályája kezdetén a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* munkatársa volt, s azért tért haza Magyarországra, hogy magyarul lehessen írni. S húsz év elteltével, negyvenes éveinek második felében emigrálva is megmaradt a magyar nyelvénél, s könyvei fordításokban elért világsikerét már nem érthette meg.

Ezért is szokatlan a francia nyelvű íróként világhírűvé vált Agota Kristof pályája. Az író 1956-ban 18 évesen, fiatal házasként, egy gyerekkel hagyta el Magyarországot. Svájc francia részében letelepedve, órágyári munkásként műszak után tanulva franciául az új nyelv irodalmi nyelvként való választása nem a kis nyelv – nagy nyelv amúgy nehezen védhető különbségének szólt, és semmiképpen nem jelentette a francia irodalmi hagyományba való betagozódást.

Jóllehet egy beszélgetésben Agota Kristof úgy nyilatkozott, „ha magyarul írtam, senki nem olvasta el”, illetve azt is hozzátette később, hogy: „Ha nem változtattam volna nyelvet, akkor is abbahagytam volna ezeket a szentimentális verseket, és írtam volna egy rendes regényt, amelyik olyan lenne, mint *A nagy füzet*.” (ÉS, LIII. évfolyam 43. szám, 2009. október 22.) A nyelvcseré azoktól a romantikában gyökerező kliséktől szabadította meg az írónt, amelyek a magyar irodalomban megszabják a háború, az elnyomás, az egyén szenvedésének elmondhatóságát. „El kell felejtenünk ezeket a szavakat, mert most már senki se mond nekünk ilyeneket, és mert az emlékek elvisel-

hetetlen teher számunkra. (...) A sok ismételtétéstől a szavak lassanként elvesztik jelentésüket, és csökken a miattuk érzett fájdalom.” (24. – Az idézetek az alábbi fordításból és kiadásból származnak: Agota Kristof: *Trilógia* (*A nagy füzet*. Ford. Bognár Róbert. *A bizonyíték*. *A harmadik hazugság*. Ford. Takács M. József) Budapest, Magvető, é. n.)

S bár az íróra érvényes Beckett mondata, miszerint „franciául írok, hogy elszegényítsem magam”, a franciául létrehozott saját regény nyelv inkább *Az írás nulla fokát* idézi fel előttünk, melyben Barthes a stílust a nyelv elé helyezi. „A stílus fogalma olyan öntörvényű nyelvezet kialakulását jelöli, amely csak a szerző személyes és titkos mitológiájából, a beszéd hipofíziséből merít, ahol a szavak és a dolgok első ízben kapcsolódnak párba, ahol az író létezésének nagy nyelvi témái egyszer s mindenkorra kiformalódnak. (...) Referenciáját a biológikum vagy egy múlt, nem pedig a Történelem szintjén találja meg: a stílus az író saját »dolga«, tündöklése, börtöne és magánya.”

Sőt, Barthes a nyelv „fasizmusát” úgy definiálja, hogy a „fasizmus nem azt jelenti, hogy valamit nem mondhatunk ki, hanem azt, hogy valamit kötelező kimondanunk”. Ez a „kötelező kimondás” annak az irodalmi tradíciónak az elfogadása, amit a nyelvváltás lehetetlenné tesz. Aki nem az anyanyelvén ír, az az új nyelvben kevésbé ismeri az asszociációs bázist, nem tekinti magától értetődőnek a szavak stiláris különbségeit. Agota Kristof nem csupán „elszegényíti magát”, hanem ellenséges nyelvnek tekinti a franciát: „Ezért hívom a francia nyelvet is ellenséges nyelv-

nek. És van még egy oka, amiért így hívom, és ez az utóbbi súlyosabb. Ez a nyelv az, amelyik folyamatosan gyilkolja az anyanyelvemet.”

A *Trilógia* első regényének nemcsak a nyelve, de a története is a minimalizmus „irodalom utáni állapotát” idézi: egy fiatal nő a közeledő front elől menekülve egy határ menti kisvárosban, saját anyjánál helyezi el gyermekeit. A nő hajdan elszőkött hazulról, mert a kisvárosban boszorkánynak tartott öregasszony ugyanolyan kegyetlenül fogta lányát, ahogyan most az ikerpárt: dolgozniuk kell, hogy enni kapjanak, ruháikat elveszi, gyakorlatilag állati szinten tartja őket. Ám a két fiú számára ez az élet negatív paradicsommá válik: megtanulják elviselni az éhséget, a fájdalmat, a hideget. Az élet biológiai létezés lesz a számukra, sőt a társadalmi létezés is a biológia mintájára sajátítják el: a megtanult koldulás a gyűjtögetés, a vadászat szociálisan transzponált változata. A többi emberrel való kapcsolattartás elsajátítása szintén a mindent a túlélésnek alávető tanulási folyamat része, ahogyan a hideg vagy a szomjúság elviselése is. A két testvér létezni tanul. A tanulás közben kísérleteznek magukon és egymáson, s a kísérlet fázisait, eredményeit lejegyzik. Az alkotás nyelve és a nyelv megalkotása is megjelenik abban a nagy füzetben, amely maga a regény. A *Tanulás* című fejezet utolsó mondata akár az egész mű ars poeticája is lehetne: „Azok a szavak, melyek érzéseket jelölnek, igen homályosak, jobb, ha ke-

rüljük a használatukat, és ragaszkodunk a tárgyak, az emberek és önmagunk leírásához, vagyis a tények hű leírásához.” (30.)

A *nagy füzet* grammatikai alanya a többes szám első személy. Kettős alanya van: az ikrek mindent együtt csinálnak, sem cselekedeteik, sem személyiségük nem választható külön. A *nagy füzet* ikrei nem megkülönböztethetőek, csak egymáshoz képest van identitásuk. A külvilág szemében felcserélhetőek, s egészen A *nagy füzet* utolsó mondatáig nem lenne adekvát az egymástól független, önálló személyiségre irányuló kérdés. Itt ugyanis az ikrek elválnak egymástól. Disszidálni kívánó apjukat feláldozzák: maguk elé küldik az aknamezőn, majd egyikük átmegy a határon. Azt viszont nem tudhatja az olvasó, hogy melyikük ment el, s melyikük maradt itthon: „Egyikünk a vászonzacskóval a kezében, Apánk nyomaiba és holttestére lépve átmegy a másik országba. Másikunk marad, visszamegy Nagyanya házába.” (153.)

A *Trilógia* második részében, a *Bizonyítékban* már egyes szám első személyű a narráció. Az ottmaradt hőst névvel ruhazza fel a szöveg, s egyes szám első személyben megszólalva elindul a személyiséggé válás útján. A név egyéníti viselőjét, a narrációban használt egyes szám első személy pedig túljutva a többes szám első személy kollektivitásán az én tudatosulását mutatja. Ugyanakkor az anya és az apa halála, illetve az ikertestvér, a párhuzamos én távozása után ez az én csakis



a hiányra épülő, negatív identitást mutathat. Ráadásul a második regény befejezése a grammatika szintjére visszahelyezve megint ennek az önazonosságnak a problematikusságát mutatja fel: a szöveg én-elbeszélője kilép a történetből, miközben az első részben el távozott testvér visszatér gyerekkora színhelyére, hogy felkutassa testvérét. S a hazaérkezésnek és a kutatásnak az elbeszélése szintén egyes szám első személyben történik, s a kívülről feloldhatatlan és megfajthetetlen grammatikai forma a személyiségek szétválaszthatatlanságát mutatja. Ráadásul a két testvér neve anagramma: az egyiket Lucasnak, a másikat Clausnak hívják. Nemcsak ők maguk, de nevük betűi is felcserélhetőek.

A *Trilógia* utolsó része, a *Harmadik hazugság* már címével is kétely tárgyává teszi az első két regény értelmezését. Elhangzik a szövegben a három hazugság, mely a határon átjutott testvér identitására vonatkozik: a nevére, az életkorára és az apjára.

Ám joggal feltételezhetjük, hogy a harmadik hazugság maga a regény. S ebben az esetben az első két regény is hazugság volt. Találhatunk is erre utalást: a napló beszédhelyzetéből megszólaló regényen kívül semmi nem támasztja alá az ikrek létét: senki nem emlékszik rájuk a kisvárosban, illetve a kézirásos napló bejegyzései egyetlen kéztől származnak. Ám a hazugságban sem lehetünk bizonyosak: mivel az ikrek kézirása a megtévesztésig egyforma lehet, nem derül ki az igazság. Jól mutatja ezt az alábbi kettősség is:

„Az írás azonban elejétől a végéig ugyanattól a kéztől származik, és a lapokon az öregedés egyetlen jele sem fedezhető fel. A szöveg egésze egyhuzamban íródott, ugyanazon személy által, hat hónappal nem régebben, tehát csakis Claus T. írhatta itt-tartózkodása alatt.

Ami a szöveg tartalmát illeti, az egész csak fikció lehet, mivel sem a leírt események, sem a lapokon szereplő személyek nem hozhatóak kapcsolatba K. várossal, kivéve mindazonáltal egy személyt, Claus T. állítólagos nagyanyját, akinek sikerült a nyomára bukkanunk. (...) Lehetséges, hogy a háború alatt valóban a gondjaira bízta egy vagy több gyereket.” (316–317.)

A regénytrilógiának ebben a fázisában az olvasó éppen a variációk sokaságától bizonytalanodik el: az egyikben az ikrek a háború előtt szétváltak, a másikban egyikük meghal, s az életben maradt testvér skizofrén módon hordozza őt saját személyiségében tovább. Mintha a regény szándékosan – és ironikusan – regényessé válna: minden megtörténhet, de minden fikció. Jól példázza ezt, hogy a regény egyik mellékalakjának, egy örült, gyilkossá váló írónak, Victorinak a regényrészletében felbukkannak *A nagy füzet* motívumai. Az apának az első regény végén olvasható megérkezését és sikertelen szökési kísérletét a többes szám első számú elbeszélés helyett egyes számban, s az apa helyett egy idegen férfival olvashatjuk:

„A férfival, aki át akart menni a határon, a pályaudvaron találkoztam. (...) A férfi elől megy, nincs szerencséje. A második drótakadály közelében egy akna felrobban alatta. Én a nyomaiba lépkedve nem kockáztatok semmit.” (359–361.)

A *Harmadik hazugság* különös reflexiót mutat a regényesség lehetőségére, sőt, mintha a regénycselekmény tartományából szándékosan a thrillerek rémálmai felé csúszna át a szöveg, Főhőse a hazatért fiú, aki maga is ír, de otthon maradt testvére az ország legjelesebb költője lett. S az átértelmeződő gyerekkoron, az ebben a verzióban életben maradó anyán túl megint csak lehetetlen lesz az ikrek azonosságát kibogozni:

„– Valóban a maga fivére volt?

Azt mondom:

– Nem. De annyira hitt ebben, hogy nem utasíthattam vissza.” (451.)

S néhány bekezdéssel később a monológ így folytatódik:

„Mindennap visszajövök a temetőbe. Nézem a keresztet, melyre »Claus« van írva, és arra gondolok, hogy ki kellene cseréltetnem egy olyanra, amelyen »Lucas« áll.” (452.)

A regénytrilógia végére egymástól szétválaszthatatlan ikerpárként összeírta és értelmezés, a cselekmények szintje és az azokat hordozó metaforák. S befejezése a halálban újra saját magukká váló ikrek, sőt az eggyé váló család képe:

„Aztán arra gondolok, hogy hamarosan újra együtt leszünk mind a négyen. Ha Anya meghal, semmi okom nem lesz arra, hogy folytassam.” (452.)

A halálban megvalósítható önazonosság azonban nem a rilkei saját halál, s nem is az azt előlegező hőlderlini példa. Agota Kristof ikrei még a szintén romantikus alapokra épülő doppelgänger-toposzon is túllépnek. Nem párhuzamos éneji egymásnak, hanem „Ők ketten egy és ugyanazon ember” (25.).

Az ikrek szerepeltetése egyrészt a huszadik század és az egyéniség problematikáját értelmezi át, másrészt a nevelődés fogalmát teszi kérdésessé. A kérdés nála az, hogy van-e személyiség a történelemben? Van-e olyan Én, ami nem pusztán elszenvedi, hanem végigéli a történelmet, sőt, akinek a szemszögéből elmesélhető a történelem, a 20. század történelme?

Arisztotelész szerint „nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján. (...) a költészet inkább az általánosot, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el”. Agota Kristof egyik mondta mintha ennek a parafrázisa lenne: „Kitalált dolgok. Történetek, melyek nem igazak, de azok is lehetnének.” (385.)

Mi az általános ebben az ikertörténetben? Háború, ellenséges hadsereg, elhurcoltak és idegen nyelveken osztogatott parancsok, majd lassan rutinná váló megszállás, a lezárt határok elfogadása, a diktatúra igazából unalmas hétköznapjai. Vannak-e hiteles szavak arra, hogy az irodalom elmondja a történelem lényegi eseményeit? Nem kell-e azzal szembenéznünk, hogy „A koncentrációs tábor csak irodalmi szövegként képzelhető el, valóságként nem” (Kertész Imre)?

E tipikus közép-európai történet mögött az iker-narrációk variációiból kibontakozva ott áll a történet elmondhatatlanságára vonatkozó bizonytalanság. A két testvér felcserélhető, a világ nem különbözteti meg őket egymástól. S mivel vagy teljes szimbiózisban, vagy felcserélhetőségükben jelennek meg, az egymáshoz képest meglévő identitásuk inadekvát tényezőnek számít. A második rész elején olvasható homoszexuális betét pedig a nemi identitást is elbizonytalanítja.

„Peter Lucas mellé lép, és odaadja neki az igazolványát. A másik kezével finoman megsimogatja a fiú arcát. Lucas behunyja a szemét. Peter szájon csókolja, hosszan, Lucas fejét kezei közé fogva. Aztán egy pillanatig Lucas arcát vizsgálgatja, majd visszaül az íróasztala mögé. – Bocsásson meg Lucas, a szépsége túlságosan felkavart.” (176.)

Az elbizonytalanító effektusok az ikrek magukra vonatkoztatott narrációjával párhuzamosak. *A nagy füzet* saját közös identitásuk dokumentuma, azt nem mutatják meg senkinek, külön írt naplójuk, feljegyzéseik címzettje egyszerre saját és másik énjük. Leírják, s ezzel a leírással létre is hozzák a világot; majd amikor a szöveg szerint költővé válnak, nem pusztán rekonstruálni, hanem megteremtteni is akarják a két testben lakozó egy személyiség állapotát.

S ez a két testben lakó egy személyiség szakad szét: az egyik itt marad, a másik elmegy, az egyik talán meghal, a másik biztosan életben marad, az egyik költő lesz, a másik álmodik magának egy másik életet. S az ugyanazokból a betűkből álló két név csak egy sírfeliraton, illetve a költő felvett nevében egyesül: Claus Lucas.

S ez a halálban való egység nemcsak azért érdekes, mert a sírfelirat pusztán névként ugyan, de mégis életeti tovább a név viselőjét. A sírfelirat általi és a költészet általi megszólítotttság hasonlóképpen működik. Agota Kristof regénytrilógiájában nem egyértelmű, melyik testvér élő, és melyik halott. Ám az élő naplóbejegyzéseivel, verseivel, írói munkásságával további életet ad a másiknak is.

Az egyik testvér tehát halandó, a másik örökéletű – de nem tudjuk, melyik, melyik, sőt ők maguk sem tudják biztosan. Nem önmagukkal, hanem felcserélhető másik énükkel azonosak. Nem az egyéniség, az egyedüli és megismételhetetlen én az adekvát kategó-

ria, hanem pontosan ennek az ellentéte, az időben és térben párhuzamos én: az iker.

Agota Kristof *Trilógiájában* az ikerproblematikája arra kérdez rá, kialakulhat-e autonóm és felelős személyiség. A személyiség kialakulását, majd bukását tematizáló műfaj szempontjából különösen érdekes a megkettőződött személyiség problematikája. A műfaj egyik legfontosabb alfajának, a nevelődési regénynek a szempontjából a világgal harmóniára törekvő egyéniség kialakulása az ikrek esetében eleve problematikus. A regény műfaja által elmondott bukástörténet és a nevelődés világszemlélete között fennálló feszültséget az ikeridentitás tovább mélyíti. *A Trilógia* vége felé a testvérek felcserélhetőségére, egyikük esetleges fiktív voltára vonatkozó gyanú nem csupán az egyéniség felépülésének lehetőségét teszi kérdésessé, hanem a megkétszerezettség miatt az egyéniség adekvát voltát vonja vissza.

A nevelődési regényt Bahtyin az időbeli kettősségre alapozza. A nevelődési regény hőse „nem egy korszakban él, hanem kettő határán, az egyikből a másikba átforduló ponton. Ez a fordulat benne és általa történik. Arra van kényszerítve, hogy új, előzmények nélküli emberi lény legyen.” Az időbeli kettősséget beszorozva az ikerszemélyiségek számával, megsokszorozódik a lehetséges személyiségek száma. De szempontunkból talán még érdekesebb a bahtyini definíció második fele: Az ikerpár egyik fele sohasem lehet új, előzmények nélküli emberi lény. Testvére jelenléte folyamatosan az előzményekre figyelmezteti.

Agota Kristof hősei úgy egyéni életükben, mint történelmi idejükben két korszak határán állnak. Ám éppen iker voltuk miatt nem nőhetnek fel, nem lehetnek előzmény-nélküli lények. A kettészakítotttság az életkorok egymásutánosságára is vonatkozik: a gyerekkort a felnőttkor csak biológiailag, de nem ontológiailag követi. Idevág Kertész Imre gondolata arról, hogy minden diktatúra infantilizálja alattvalóit, nem adja meg nekik a felelős felnőtttség szabadságát. Az ikreket a már említett nevelődési folyamat a háború alatt gyerekként arra készíti fel, hogy a háború utáni diktatúrát felnőttként is elviseljék; ám ebből csak az következik, hogy a gyerekként megtanult háborús szabályok a totalitárius rendszerekben a háború utáni békében is érvényesek. Háború és béke között nincsen nagy különbség. Ám az első regény végén az egyik testvér a háttáron átszökve a világ boldogabbik felébe jut. Amikor a harmadik regényben visszatér, az ő élete sem tűnik boldognak, s a szabad világról nyilatkozva azt mondja: „Az ott egy pénzre alapozott társadalom. Ott nincs helyük az életre vonatkozó kérdéseknek. Harminc éven át halálos magányban éltem.” (313.)

*A nagy füzetben* leírt nevelődés nem egy történelmileg-politikailag meghatározható régió életére készítenek fel, hanem a létezés egészére. Európa mindkét

felén hasonló tulajdonságokra van szükség az életben maradáshoz. A *Trilógia*, jóllehet Svájcban írták, mégis tipikus közép-európai regény. Az ikerlét ezen a szinten újabb értelmezést kap: a szétszakítottság, az egygyé válás lehetetlensége a szabadság/rabság és a szegénység/jólét bináris oppozíciójára is vonatkozik.

Az egyik testvér életét a szabadság hiánya, a másikat a pénz uralma határozza meg. S ez a világkép nem csupán a romantikából eredeztethető elvágyódást támasztja alá, hanem szabadság és a jólét ikerlétének, a Földön megvalósuló boldogságnak a lehetetlenségét is mutatja.

Agota Kristof *Trilógiájának* több szinten is az ikerlét köztességéből értelmezhető ikertoposza az európai irodalomban Ovidius *Metamorfózisára* megy vissza. Kasztór és Pollux nevét nemcsak a hőstettek sora, hanem az egymás iránt érzett testvéri szeretet miatt is szárnyára vette a hír. Pollux halhatatlan volt, míg Kasztórnak a holtak birodalmába, az alvilágba kellett mennie. Pollux megkísérelte, hogy ikertestvérét rendszeresen meglátogassa az alvilágban. Pollux csak akkor volt hajlandó elfogadni a halhatatlanságot, ha Kasztór is részesülhet benne. Testvéri szeretetük jutalmául a csillagok közé emeltettek, így keletkezett az Iker-csillagkép.

Egymás nélkül tehát ugyanúgy elképzelhetetlenek, mint Agota Kristof regényeinek testvérei. Sőt, ha az

egyik testvér a halhatatlanságba, a másik a holtak birodalmába kerül, ez is analóg a trilógiája ikermotívumával. A csillagkép két összetevője csak gyerekkorokban állhat össze egységgé, az első rész vége után nem tudjuk már, ki Pollux, és kicsoda Kasztór.

Az irodalmi posztmodern egyik alapvetésének számító *Száz év magány* összekevert ikerpárjainál a nemzedékek során is összekeveredik, kicsoda Aureliano, és kit jelöl a José Arcadio név. Az összecerélt iker motívuma az egyre kiismerhetetlenebb és bizonytalanabb Macondóval halad párhuzamosan, s ettől az önazonosság-hiánytól lesz egyre nyomasztóbb a García Márquez-regény címének magánya. Ám az Agota Kristof-regénytrilógia az önazonosság-hiányt nem csupán szerencsétlen véletlennek, hanem a létezés feltételének tekinti.

Agota Kristof ikreinek csillagképe nem az égi csillagokat köti össze. Sokkal inkább az alvilágot az éggel, az örület beszűkülő perspektíváját a költészet tágasságával. S így az ehhez megteremtett nyelv szűk prizmáján keresztül mégis a létezés tágasságára nyílik kilátás.



**Horváth Csaba** (1967): irodalomtörténész, kritikus. Fő kutatási területe a modern és kortárs regény, illetve regényelmélet. A KRE BTK oktatója.

