



**INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,  
IDÉHISTORIA OCH RELIGION**

## **Totalitarismens existensform**

**Textualitet och politik i tre verk av Imre Kertész**

## **Totalitarianism's Form of Existence**

**Textuality and Politics in Three Works by Imre Kertész**

William Csergö

Termin: VT 2023

Kurs: LV2321, Uppsatskurs, 30 hp

Nivå: Master

Handledare: Håkan Möller

## Abstract

Master Thesis in Comparative Literature

**Title:** *Totalitarismens existensform. Textualitet och politik i tre verk av Imre Kertész*

**English title:** *Totalitarianism's Form of Existence. Textuality and Politics in Three Works by Imre Kertész*

**Author:** William Csergö

**Year:** Spring 2023

**Department:** Department of Literature, History of Ideas, and Religion at University of Gothenburg

**Supervisor:** Håkan Möller

**Examiner:** Rikard Wingård

**Keywords:** Imre Kertész, literature and politics, textuality, deconstruction, performativity, totalitarianism, Holocaust

This thesis explores the theoretical and political dimensions of textuality and self-reflexivity in the literature of Imre Kertész (1929–2016). Specifically, it investigates the relationship between textuality and reflexivity, and totalitarian experiences of the Holocaust and the communist dictatorship in post-war Hungary. The thesis argues that these experiences, particularly those centered around the post-war totalitarian situation, condition the narratives, and that the literary discourses, by way of self-reflexive and deconstructivist processes, manifest a general anti-essentialism and aversion to absolutist tendencies. Therefore, the study sheds light on the depictions of totalitarian realities in the texts, but the primary aim is to examine how the literary reflections on the level of discourse and expression hold theoretical and political implications that surpass the empirical references of the texts. To expose how the selected texts demonstrate and reflect upon their linguistic conditions and hence problematizes totalitarian and essentialist tendencies, the thesis draws on concepts of literary performativity and deconstruction. The study examines three literary works: *Kaddis a meg nem született gyermekért* (*Kaddish for an Unborn Child*) from 1990, *Az angol lobogó* (*The Union Jack*) from 1991, and *A kudarc* (*Fiasco*) from 1988. The analysis thus consists of three sections, and it lays out how the narrative structures and rhetorical and grammatical features of the texts work together to illustrate the concrete totalitarian situation and undermine absolutist and essentialist tendencies. In relation to the particular form of existence that shapes the fictional realities in Kertész's works, the thesis examines how the texts highlight issues related to, for example, materiality (bodily and linguistic), language, aesthetics, and ideology. Thus, the study emphasizes the theoretical and political significance of literary discourse and self-reflexivity.

## Innehållsförteckning

<b>Inledning</b> .....	<b>4</b>
<i>Syfte, frågeställningar och urval</i> .....	6
<i>Tillvägagångssätt</i> .....	7
<i>Totalitarism</i> .....	8
<i>Litteratur och performativitet</i> .....	12
<i>Textualitet och politik</i> .....	15
<i>Forskningsöversikt</i> .....	21
<b>Språk och materialitet i <i>Kaddis a meg nem született gyermekért (Kaddish för ett ofött barn)</i></b> .....	<b>25</b>
<i>Materialitet och ideologi</i> .....	26
<i>Konstruktivism och textualitet</i> .....	29
<i>Skrivande och intertextualitet</i> .....	37
<b>Litteraritet och representation i <i>Az angol lobogó (Den engelska flaggan)</i></b> .....	<b>42</b>
<i>Det diskursiva ursprunget</i> .....	42
<i>Litteraritet och retoricitet</i> .....	44
<i>Totalitarismens två erfarenheter</i> .....	49
<b>Centrum och icke-individualitet i <i>A Kudarc (Fiasko)</i></b> .....	<b>53</b>
<i>Det stenlika livet</i> .....	53
<i>Berättaren och det absoluta</i> .....	55
<i>Den gamles "Fiasko"</i> .....	60
<b>Diskussion</b> .....	<b>63</b>
<b>Litteraturförteckning</b> .....	<b>68</b>

## Inledning

Imre Kertész (1929–2016) litteratur står i Auschwitz förlängda nu – i Förintelsens ”nutid” – och är en effekt av denna existentiella position. I Kertész texter bildar Förintelsen en särskild existensform – Auschwitz konstituerar tillvaron – och denna existensform intensifieras av den totalitära diktaturen i Ungern. Eller som jaget i *Gályanapló (Galärdagbok)* från 1992 formulerar det: ”’juden’ som situation i totalitarismen”.<sup>1</sup> Kertész verk är en reaktion mot Förintelsens och totalitarismens våld, men det får teoretiska och politiska implikationer som överskrider dessa erfarenheter – texterna manifesterar en antiessentialism som underminerar absoluta och totala anspråk.

I Kertész verk aktualiseras frågor om språk och litteratur, vilket innebär att texterna reflekterar över sina egna förutsättningar som språkkonst. I mina läsningar ställer jag texternas självreflexiva moment i relation till de två skilda erfarenheter – Förintelsen och kommunistdiktaturen – som utgör berättelsernas förutsättning, och som framhäver reflektionsmomentets ideologikritiska potential. Texternas reflexivitet innebär en problematisering av totaliserande tendenser i allmänhet, och den ställer läsaren inför kunskapsteoretiska problem rörande vetandets språkliga struktur.

Kertész-forskningen har i huvudsak undersökt texternas hantering av Förintelsen – och de problem som litteraturen därmed ställs inför – utan att tillskriva den totalitära kommunistdiktaturen någon större betydelse. Förintelsen fungerar visserligen som en historiskt sett unik och intensiv kulmination av en fascistisk-totalitär ordning och praktik, men hos Kertész avlöses denna erfarenhet av den ungersk-sovjetiska diktaturen. Hans verk beskriver en pendling mellan dessa erfarenheter, och den ständiga närvaron av två absolutistiska system som reducerar och undertrycker individen och hennes inre liv utgör fundamentet i Kertész litteratur. Den särskilda existensformen – ”juden” som situation i totalitarismen – fungerar inte bara som en historisk och utomlitterär förutsättning utan också som en tematisk orientering i texterna. Eftersom detta förhållande tenderar att hamna i skymundan uppmärksammar jag särskilt den socialistiska totalitarismen som den fond mot vilken texternas språkkritiska reflektioner äger rum. Man kan därför säga att Kertész verk även har en kontrahegemonisk funktion, eftersom det omformulerar dominerande diskurser och erbjuder motbilder av den diktatoriska

---

<sup>1</sup> I original: ”a ’zsidó’ mint helyzet a totalitarizmusban”. Imre Kertész, *Gályanapló*, Budapest: Holnap Kiadó, 1992, s. 19. För den svenska översättningen, se: Imre Kertész, *Galärdagbok*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2002, s. 20. Titeln anspelar på galärfartyg (som ofta drevs av fångar eller slavar).

verkligheten. I mina läsningar berör jag sådana motbilder eftersom de understryker att texternas självreflexivitet har en ofrånkomlig politisk potential.

I och med att texterna reflekterar över språkliga och litterära problem manifesterar de en litterär performativitet, och i min undersökning av texternas självreflexiva meningsstrukturer och deras politiska potential utgår jag från ett dekonstruktivistiskt influerat performativitetsbegrepp. Den problematik som dekonstruktionen aktualiserar är central i Kertész författarskap, och i mina läsningar spårar jag texternas självreflexiva moment och argumenterar för att det bör läsas som en antitotalitär handling med teoretiska implikationer. Jag tar således avstamp i ett dekonstruktivistiskt performativitetsbegrepp för att öppna den språkkritiska dimensionen i texterna och för att genomlysa dess politiska innebörder.

Auschwitz är ständigt närvarande i Kertész litteratur, och frågan är därför vad Förintelsens erfarenhet kan innebära. ”Varför ’trauma’?” frågar sig jaget i *Gályanapló* och besvarar frågan med att det *har varit möjligt (lehetett)* att mörda sex miljoner människor.<sup>2</sup> Den aforistiska uttalsen hävdar en existentiell dimension som vida överskrider Förintelsens offer: den systematiska utrotningen av ”markerade” människor har blivit en allmänmänsklig möjlighet – Auschwitz ligger som en latent eventualitet i det mänskliga. Det kollektiva ”traumat” – traumat kantas av anföringstecken – ger fundamentala insikter om människans moraliska bestämelse och hennes benägenhet att omsätta den i förintande avsikter: Förintelsen är en manifestation av människans frihet. För dagboks jaget har allt – moralen, människan, världen – gått under i Auschwitz.

”Världen är borta, jag måste bära dig.” – lyder en rad i Paul Celans (1920–1970) dikt ”Stora, glödande välvning” från 1967.<sup>3</sup> Förintelsen har satt världen ur spel och tilliten till det mänskliga är bruten. Men det etiska imperativet är intakt: ich *muß* dich tragen – jag *måste* bära dig. I jagets tilltal finns en förhoppning om världen – den etiska relation som utsagan performativt upprättar markerar en längtan efter en annan människa, efter livet och världen. Verbet *tragen* – ’att bära’ – konnoterar den ursprungliga betydelsen av metafor: *übertragen* – ’att bära över’. Dikten kan därför läsas som ett uttryck för metaforens – och därmed språkets – giltighet. Den inbjuder också till metaforiska läsningar, eftersom diktradens andra sats förutsätter att ”världen” inte är borta i någon bokstavlig mening.

---

<sup>2</sup> I original: ”Miért ’trauma’?” Kertész, *Gályanapló*, s. 141. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Galärdagbok*, s. 153.

<sup>3</sup> I original: ”Die Welt ist fort, ich muß dich tragen.” För dikten i originalspråk och svensk tolkning av Anders Olsson, se: Paul Celan, ”Andningsvändning”, i: *Det sena verket*, övers. Anders Olsson, Stockholm: Albert Bonniers, 2020, s. 180f.

I förhållande till ”katastrofen” – den radikala existentiella omkastningen – konstaterar Gabriel Itkes-Sznap att Celans poesi fungerar som ett ”motord” och en närvarons ”andningsvändning”: ”Det är dikten som i den avgrundslika himlen pekar ut en möjlig väg, en väg för dagen.”<sup>4</sup> Kertész verk beskriver en liknande rörelse mellan förtvivlan och tillförsikt – den metonymiska glidningen mellan Förintelsens allomfattande utplåning och den socialistiska statstotalitarismens absoluta reducering av frihetsbegreppet rymmer en kierkagaardsk tro på hopplösheten. I ofriheten går det att finna ett motord, en väg och en flyktlinje: en subjektiv frihet som ytterst manifesteras av litteraturen och skrivandet.

### *Syfte, frågeställningar och urval*

På ett övergripande plan syftar studien till att fördjupa kunskaperna om Kertész verk i förhållande till överlevandet under en totalitär regim. Studiens primära syfte är att undersöka hur de valda texterna reflekterar över och problematiserar sina språkliga och litterära förutsättningar, och vilka konsekvenser detta får för essentialistiska tendenser eller totalitära anspråk. I analysen uppmärksammar jag texternas politiska potential genom att relatera det reflektionsrum som texterna etablerar till de erfarenheter av totalitarism som villkorar berättelserna.

Mot bakgrund av de erfarenheter av Förintelsen och kommunistdiktaturen som texterna skildrar manifesterar de litterära former av performativitet: texternas metapoetiska reflektioner fungerar som en reaktion mot totalitära och absolutistiska tendenser. I den här studien frågar jag mig därför hur Kertész litteratur verkar i relation till den särskilda politiska och existentiella positionen: På vilka sätt reflekterar texterna över språk och litteratur i förhållande till den överlevande existensformen i en totalitär situation? Hur kan texterna läsas som reaktioner mot totalitära tendenser och anspråk?

En stor del av Kertész verk består av dagbokslitteratur och essäer, men det är romanernas och novellernas poetiska diskurser som i störst utsträckning manifesterar litteraturens förutsättningar. Till grund för den här studien ligger tre verk som på olika sätt aktualiserar den problematik som undersökningen behandlar: *Kaddis a meg nem született gyermekért* (*Kaddish för ett ofött barn*) från 1990, *Az angol lobogó* (*Den engelska flaggan*) från 1991 och *A kudarc* (*Fiasko*) från 1988. Andra verk av Kertész fungerar ibland som intertextuell fond. I kortromanen *Kaddis* får behandlingen av språk och materialitet ideologikritiska implikationer, och i novellen *Az angol lobogó* problematiseras verklighetens ”textuella” struktur – den totalitära texten. Den diktatoriska verkligheten i *A kudarc* träder fram i en sammansatt struktur av

---

<sup>4</sup> Gabriel Itkes-Sznap, ”Celan, idag”, i: *Det sena verket*, Stockholm: Albert Bonniers, 2020, s. 7.

skiftande berättarperspektiv och metaberättelser: romanen fungerar som en exponering av totalitära system och mekanismer. I dessa verk relateras det semiotiska systemet till fysiskt våld, vilket innebär att texterna uppmärksammar de konkreta effekter som det diskursiva ger upphov till. Texternas uttryck ställer också frågor om språkets referentialitet, litteraritet och materialitet.

I *Kaddis* utgör Celans diktning en viktig intertextuell referens, men hans författarskap hör också till de intellektuella och litterära traditioner som har format Kertész verk, till exempel existentialfilosofin, modernismen och det som ibland kallas "förintelselitteratur", och i det här inledande avsnittet låter jag därför Celan fungera som en kontextualisering. Kertész – som också var översättare av tysk litteratur och filosofi – har skrivit att Celan hör till det fåtal författare som har skapat verkligt stor och för världen angelägen litteratur av Förintelsens erfarenhet.<sup>5</sup> Deras motiviska och intellektuella släktskap gör Celan till en produktiv referens, som av Kertész-kommentatorer har fått stå tillbaka för exempelvis Franz Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Sartre och Friedrich Nietzsche.

### *Tillvägagångssätt*

Studiens metodologiska utgångspunkter bestäms i första hand av texternas inneboende förutsättningar i relation till min problemformulering, och i andra hand av mina teoretiska utgångspunkter. Jag beskriver därför mer ingående sättet som texterna kommer att läsas på i teoriavsnittet, men jag vill understryka att teorierna inte är bestämmande utan fungerar som stöd för mina utläggningar. I det här avsnittet gör jag några allmänna anmärkningar om redovisningstekniska överväganden, studiens genomförande och disposition.

Kertész prosa uppvisar stor variation och aktualiserar studiens centrala tematik på vitt skilda sätt – i praktiken konkretiseras problemställningarna av de enskilda verken. Min studie vägleds av performativitetsteoretiska perspektiv på litteratur, bland annat med utgångspunkt i en dekonstruktivistisk språkuppfattning och diskussioner om förhållandet mellan litteratur och politik. Mitt fokus ligger på texternas narrativa strukturer och retoriska och grammatiska egenskaper. Jag spårar texternas självreflexivitet i relation till den totalitära verkligheten i texterna, vilket innebär att jag också intresserar mig för vilken bild av det totalitära som framträder i de valda verken: det politiska uttrycks också i form av motbilder och skildringar av det

---

<sup>5</sup> Imre Kertész, "Kié Auschwitz?", i: *A száműzött nyelv*, 4 uppl., Budapest: Magvető, 2001, s. 243. I den svenska översättningen har textstället koncentrerats något: användningen av *világ* ('värld') – *világra szóló* – saknas. Se: Imre Kertész, "Vem tillhör Auschwitz?", i: *Det landsförvisade språket. Essäer och tal*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2007, s. 148.

lilla livets betingelser. I fokus för mina analyser står de ungerska originaltexterna, men för läsvänlighetens skull väljer jag att citera kortare citat insprängda i den löpande texten på svenska med originaltexten i en fotnot. I analysavsnittet citeras primärlitteraturen i form av blockcitat i svensk tolkning och på originalspråk. För tolkningarna står Ervin Rosenberg. Översättningsproblem behandlas enbart indirekt.

I de närmast följande avsnitten redogör jag för mina teoretiska utgångspunkter. Jag inleder med en kort diskussion om totalitarismbegreppet med fokus på den socialistiska diktaturen och den historiska kontexten – avsnittet fungerar som en bakgrund och kontextualisering. Därefter beskriver jag min användning av performativbegreppet med särskild hänsyn till förhållandet mellan det litterära och det politiska, det vill säga hur litterära texter kan läsas med uppmärksamheten riktad mot deras egna förutsättningar och hur detta kan få politiska implikationer. Sedan följer en översiktlig genomgång av forskningsläget, i vilken jag också berör Förintelsens erfarenhet. Min analys är indelad i tre delar – i tur och ordning avhandlas *Kaddis (Kaddish)*, *Az angol lobogó (Den engelska flaggan)* och *A kudarc (Fiasko)* – och jag avslutar med en diskussion om mina problemställningar och de valda verken.

### *Totalitarism*

När jag talar om ”totalitarism” rör det sig om en abstraktion som betecknar dels materiella, dels diskursiva fenomen. Den ungerska kommunistdiktaturen fungerar som en konkret manifestation av totalitarism, men det totalitära handlar också om den symboliska ordning som staten är förknippad med och ansvarar för. Det är också viktigt att påpeka att Kertész verk hänvisar till reella regimer och diskursiva situationer som är olika varandra, till exempel den tyska nazistregimen eller de central- och östeuropeiska sovjetdiktaturerna. I Kertész verk aktualiseras två totalitära ordningar, och det kan därför vara svårt att dra en skarp gräns mellan dem. Jag menar att en sådan gränsdragning inte heller är önskvärd, utan att närvaron av dessa skilda totalitära ordningar och erfarenheter ofta är samtidig, och att texterna beskriver en glidning mellan dessa. I den här studien framhäver jag den glidningen, men tonvikten ligger på den totalitära situationen i texternas diegetiska nutid, det vill säga den ungerska kommunistdiktaturen, som i Kertész-forskningen ofta intar en sekundär ställning i relation till erfarenheten av Förintelsen. I det följande avsnittet för jag en övergripande diskussion om totalitarismbegreppet, och syftet med det är inte att erbjuda en uttömmande beskrivning av totalitarism, utan att problematisera begreppet och skriva fram en kontext och bakgrund till mina läsningar, eftersom jag läser texternas reflexivitet och språkkritik som en reaktion mot totalitära



erfarenheter. Texterna svarar på dessa erfarenheter genom att hävda en antiessentialism som överskrider deras empiriska referenser: Förintelsen och kommunistdiktaturen.

I Hannah Arendts inflytelserika *Totalitarismens ursprung* (1951) fungerar det totalitära som en unik och ny politisk ordning. Arendt menar att framväxten av nittonhundratjugo- och trettioalets bolsjevikiska och nazistiska maktordningar omkullkastade värden som bildat en väsentlig del av den västerländska intellektuella traditionen. Totalitarismens förmodade inkommensurabilitet med tidigare samhällsordningar ställer därför den politiska filosofin inför flera problem. Den totalitära ordningen verkar genom godtyckligt fysiskt och psykiskt våld i syfte att ombilda och alienera det mänskliga, och den destabilisering av samhället och individen som följer av detta statligt sanktionerade våld underlättar alla former av kontroll: instabiliteten innebär att man när som helst kan bli tilltalad som en ”skyldig”, vilket skapar en ”situation där gränsen mellan fiktion och verklighet suddas ut av anklagelsens orimlighet”.<sup>6</sup> Enligt Arendt fungerar totalitarismens fiktion som odiskutabel verklighet, och hon menar att bara en totalitär regim fullständigt kan organisera ”livets hela sammanhang i enlighet med en ideologi”.<sup>7</sup> Jag tar intryck av Arendts uppmärksammande av det fiktiva och ideologiska i totalitära sammanhang, eftersom det aktualiserar diskursens centrala funktion. Hon visar också att vedertagna begrepp och kategorier (sant och falskt, skuld och oskuld) i en totalitär situation upplöses och töms på mening, vilket ger upphov till det som litteraturforskaren Tora Lane beskriver som en totalitär kultur vilken ”i sin dynamik underminerar och närmast omöjliggör olik-tänkande eller kritik, eftersom människor i de totalitära regimerna hade slutat tro vad de såg, slutat tro det verkliga i sina egna erfarenheter”.<sup>8</sup>

Det är svårt att erbjuda en entydig definition av totalitarism, och alla försök att abstrahera totalitära ordningar kommer att släta över de historiska händelsernas unicitet. Man kan invända mot att Arendt i sin undersökning av totalitarism låter två vitt skilda tankeströmningar och ordningar koncentreras i ett och samma begrepp. Hon läser två totalitära fenomen – den antisemitiska fascismen och den sovjetisk-kommunistiska imperialismen – som en sorts enhetsideologi med siktet inställt på deras gemensamma egenskaper, och även om det har gett upphov till ett viktigt verk om det totalitära blir bilden något förenklad.<sup>9</sup> Gilles Deleuze och

---

<sup>6</sup> Hannah Arendt, *Totalitarismens ursprung*, 3 uppl., övers. Jim Jakobsson, Göteborg: Daidalos, 2020, s. 444. Se också s. 454f. Översättningen baseras på Arendts slutliga engelska version från 1973.

<sup>7</sup> Arendt, s. 455. Se också s. 476.

<sup>8</sup> Tora Lane, ”Totalitarism, realism och historisk ängslighet”, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (49:2–3), 2019, s. 9.

<sup>9</sup> Jfr Lane, s. 8; Ylva Perera, ”Om bödeln kunde uttrycka sig’. Skrivandet som motstånd och antifascistiskt arbete i Mirjam Tuominens *Besk brygd*”, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (49:2–3), 2019, s. 43.

Félix Guattari – som delar Arendts uppfattning att totalitära statsskick enbart kan manifesteras sig under vissa givna omständigheter – beskriver i stället totalitarism som en produkt av fascism: ”Doubtless, fascism invented the concept of the totalitarian State, but there is no reason to define fascism by a concept of its own devising: there are totalitarian States, of the Stalinist or military dictatorship type, that are not fascist.”<sup>10</sup> Deleuze och Guattari tycks avgränsa diskussionen till nittonhundratalets totalitarismer, eftersom totalitära maktordningar inte nödvändigtvis behöver förstås som en modern företeelse. De menar att det finns mångfaldiga och pluralistiska former av det totalitära och fascistiska, och en viktig skillnad är att fascism kan fungera som ett individuellt och närmast allmänmänskligt – och i den meningen även naturligt – begär (”mikrofascism”), medan det totalitära förutsätter en totalitär styrelseform.<sup>11</sup> Mot den här bakgrunden kan man förstå en av Terry Eagletons konceptualiseringar av litteraturens politiska dimension: ”The political function of literary works is not to lead an enraged theatre audience on the local town hall, but to protect us from the fascist within.”<sup>12</sup>

Till skillnad från svårdefinierbara och ofta rent formella ”fascistiska” ideologier har bolsjevismen eller stalinismen ett klarare idéinnehåll. Av den anledningen bör man tala om det fascistiska som en uppsättning praktiker, eller i förhållande till reella politiska ordningar som grundar sig på våldsbejakande och kollektivistisk etnonationalism.<sup>13</sup> Sådana här konceptioner av det fascistiska minner om Kertész rader i *Valaki más (En annan)* från 1997 – ”kommunismen är en utopi, fascismen är en praxis”<sup>14</sup> – som genom att hänvisa till fascismen som en praxis (*gyakorlat*) hävdar att den är kompatibel med kommunistiska ordningar: den socialistiska diktaturen använder sig av fascistiska metoder.

I de totalitära sovjetsystemen skapades en narrativ form som trädde i tänkandets ställe: formen fungerade som en ideologisk socialisering och syftade till att beröva individen hennes självständighet. Enligt Lane hade detta narrativ en ”episk eskatologisk” karaktär, eftersom det

---

<sup>10</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, 11 uppl., övers. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, s. 214. För en diskussion om Deleuze, Guattari och Arendt, se också Perera, s. 41ff.

<sup>11</sup> Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 165, 214f, 228, 230, 462f. Till detta kan också läggas att den unitet som Arendt framhåller implicerar en absolut gräns mot det demokratiska som inte är oproblematiskt. Individens ”mikrofascistiska” (för att tala med Deleuze och Guattari) tendenser är latenta också i det demokratiska, och kan under vissa givna omständigheter använda demokratiska institutioner för fascismens sak.

<sup>12</sup> Terry Eagleton, *The Event of Literature*, New Haven & London: Yale University Press, 2012, s. 104.

<sup>13</sup> Jfr Lane, s. 12; Sven Anders Johansson, ”Vad gör en fascist? Individens, mikropolitiken och aktivismens logik”, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (49:2–3), 2019, s. 48; Anders E. Johansson, ”Avslöjande? Om Karl Vennberg, Paul de Man, litteraturen och fascismen”, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (49:2–3), 2019, s. 21, 24.

<sup>14</sup> I original: ”a kommunizmus utópia, a fasizmus gyakorlat”. Imre Kertész, *Valaki más. A változás krónikája*, 4 uppl., Budapest: Magvető, 1997, s. 116. För den svenska översättningen, se: Imre Kertész, *En annan. Krönika över en förvandling*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2003, s. 97.

i enlighet med ideologins logik förmedlade en historiematerialistiskt influerad utvecklingshistoria (nationalsocialismens eskatologiska narrativ hade däremot en mer mytisk struktur). Den bolsjevikiska marxismen och den sovjetiska totalitarismens teleologi beskriver en rörelse mot en fulländad socialism, och i realiteten – eftersom maktens föreställningar om samhället var så viktiga att våldet var naturligt – fungerade maktpartiet som en symbol för staten vilken monopoliserade förnuftet och framtvingade konformism och likriktning, bland annat genom omfattande censur och nedmontering av skillnaden mellan privat och offentligt. I en totalitär diktatur fungerar individen som statens instrument, och livet tilldrar sig i den arbiträra terrorns tecken – ingen kan ställa sig utanför den totalitära ordningens spel med privilegier, repressioner och avrättningar.<sup>15</sup>

Det betyder att subjektet måste söka statens och det dominerande normsystemets erkännande. Judith Butler konstaterar att det erkännande som inte kommer eller går förlorat hotar möjligheten att leva och fortleva, eftersom en avsaknad av erkännande ytterst leder till frihetsberövande: det gäller att vända sig till något som vi inte har valt – till det som ”kommer till oss och som omsluter oss med sin strukturerande och besjälade kulturella makt”.<sup>16</sup> I Kertész fall handlar det dels om att vara jude (nazisterna markerade honom som jude), dels om att vara förtryckt av en totalitär diktatur. Jaget i *Gályanapló (Galärdagbok)* skriver inifrån dessa erfarenheter:

Ja, förutsatt att människan klänger sig fast vid sitt liv även under totalitarismens betingelser, så bidrar hon med dessa drag i sitt väsen till att vidmakthålla totalitarismen: detta är organiserings enkla knep. Den känsla av främlingskap med vilken människan förhåller sig till totalitarismen kan upphävas uteslutande med hjälp av denna insikt. Denna insikt och accepterandet av den är en akt av frihet; men denna frihetsakt och denna insikt – och därmed accepterandet av att man själv är delaktig – möts alltid av de överlevandes förbud. Så uppstår ödeslöshetens tillstånd, så går människan från ett främlingskap till ett annat, så har ingenting någonsin ett slut: till och med de döda hotar man med uppståndelsen.<sup>17</sup>

Igen, föltéve, hogy az ember a totalitarizmus körülményei közt is ragaszkodik életéhez, ennek lényegével a totalitarizmus fenntartásához járul hozzá: ez a szervezés egyszerű trükkje. Az elidegenedett érzés, amivel mindamellett az ember a totalitarizmushoz viszonyul,

---

<sup>15</sup> Se t. ex. Lane, s. 8–14; Ylva Perera, s. 41.

<sup>16</sup> Judith Butler, *På väg mot en performativ teori om offentliga församlingar*, övers. Oskar Söderlind, Stockholm: Tankekraft, 2018, s. 42.

<sup>17</sup> Kertész, *Galärdagbok*, s. 26.

kizárólag ezzel a megismeréssel szüntethető meg. Ez a megismerés és ennek vállalása a szabadság aktusa; a szabadságnak ez az aktusa, ez a megvilágosodás azonban – és ezzel a részesség vállalása – mindig a túlélők tilalmába ütközik. Így jön létre a sorstalan sors, így lép át az ember egyik elidegenedetségből a másikba, így nincs vége soha semminek: még a halottakat is a feltámadással fenyegetik.<sup>18</sup>

Jagets ödeslösa situation ("ödeslöshetens tillstånd") är enligt originaltexten mer än så: ödeslösheten är ett *öde* ("a sorstalan sors", min kurs.), det vill säga underkastad en determinerande kraft. Insikten om totalitarismens mekanismer omvandlar jaget till en deltagare, eftersom mekanismerna behöver "accepteras". Den politiska ordning som jaget har att vända sig till för att bli erkänd rätten att leva sitt ödeslösa liv är den ungerska kommunistdiktaturen, som Mátyás Rákosi (generalsekreterare och premiärminister 1945–1956) strävade efter att göra till en återspeglning av sovjetsystemet. Att vara ödeslös (*sorstalan*) är att överleva, men som Butler påpekar behöver alla former av överlevnad vara något mer för att vara levbart liv.<sup>19</sup> En strävan efter ett levbart liv kan spåras i texternas reflekterande och kritiska tendenser, men den ligger också på en annan nivå: i det konstnärliga skapandet kan individen vila i sin individualitet och inneboende frihet.

Ungernrevolten mellan oktober och november 1956 – den händelse som utgör fonden i *Az angol lobogó* (*Den engelska flaggan*) – slogs ned av sovjetisk militär, men avstaliniseringens effekter på den ungerska satellitstaten kom sedan att resultera i en tilltagande liberalisering inom ramen för den totalitära ordningen. Denna "upptining" av den ungerska lydstaten gav upphov till den så kallade "kádárismen" – efter János Kádár (generalsekreterare 1956–1988) – eller "gulaschkommunismen". Folkrepublikens mer än fyrtio år långa historia avslutades den 23 oktober 1989. Kertész debuterade med *Sorstalanság* (*Mannen utan öde*) 1975.<sup>20</sup>

### *Litteratur och performativitet*

I den här studien uppmärksammar jag texternas diskursiva hantering av det totalitära, som också är det ideologiska, det opersonliga och det omänskliga, eftersom det totalitära betecknar överbyggnader och samhällsordningar som samtidigt står över och griper in i den enskilda människans existens. Det totalitära vill att människan underkastar sig eller uppgår i det

---

<sup>18</sup> Kertész, *Gályanapló*, s. 24f.

<sup>19</sup> Butler, s. 185.

<sup>20</sup> *Sorstalanság* har på svenska utkommit med titlarna *Steg för steg* och *Mannen utan öde*. Titeln på den engelska utgåvan från 2004 (*Fatelessness*) ligger närmare den ungerska originaltiteln – *sorstalanság* ('ödeslöshet') – som saknar subjekt och antyder en mer allmän och delad erfarenhet.

opersonliga, i rörelsen och i ideologin. I Kertész verk behandlas däremot det enskilda livet under en totalitär regim, och genom att skriva fram motbilder visar texterna en annan realitet, det överlevande livets villkor i ett totalitärt samhälle. Texterna vittnar om en verklighet som i grunden skiljer sig från den bild som regimen förmedlar och vill erkänna. Dessutom ställer texterna det materiella, personliga och icke-ideologiska mot det immateriella, opersonliga och ideologiska. I texterna får dessa spänningar och hanteringen av dem teoretiska och politiska implikationer.

För att kunna göra reda för dessa förhållanden utgår jag från ett dekonstruktivistiskt orienterat performativetsbegrepp. Det finns emellertid ingen enskild teoretisk eller metodologisk utgångspunkt inom det breda performativitetsteoretiska spektrumet, och jag diskuterar därför inledningsvis förhållandet mellan litteratur och performativitet på en mer generell nivå för att sedan skriva fram några teoretiska utgångspunkter för mina läsningar. Termen performativitet stammar från J. L. Austins språkfilosofi och har vidareutvecklats av ett flertal teoretiker inom olika områden.<sup>21</sup> För viktiga performativitetsteoretiska insatser inom litteraturområdet står bland andra Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Jacques Derrida, Paul de Man, J. Hillis Miller, Terry Eagleton och Jonathan Culler.<sup>22</sup>

I antologin *Performativity in Literature* (2016) framhåller Eva Haettner Aurelius, He Chengzhou och Jon Helgason distinktionen mellan performativitet som en ontologisk kategori, till exempel performativa ”artefakter” (ofta konstnärliga uppföranden), och ett analytiskt verktyg. En performativitetsteoretisk analys kan tillämpas på mångahanda studieobjekt (till exempel språkliga utsagor eller kroppsliga gester) – i allmänhet fokuseras deras temporal

---

<sup>21</sup> Austin gör i *How to Do Things with Words* (1962) en distinktion mellan konstativa (*constative*) och performativa (*performative*) yttranden. Konstativa yttranden är enligt Austin sådana som gör anspråk på att konstatera, beskriva och representera: utsagor som är sanna eller falska. Performativa utsagor åstadkommer någonting, t. ex. avger ett löfte. Performativa yttranden kan vara lokutionära (man utsäger något), illokutionära (man gör genom att utsäga) och perlokutionära (man utsäger något som får *effekt*). Distinktionen mellan konstativa och performativa yttranden fungerar för Austin som en utgångspunkt, och den leder honom till en problematisering av distinktionens giltighet: alla yttranden *kan* vara performativa. Austin använder ordet *perform* för att det ”indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something”. Se t. ex. J. L. Austin, *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered in Harvard University in 1955*, 2 uppl., red. J. O. Urmson & Marina Sbisa, Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press, 1975, s. 6f.

<sup>22</sup> För en övergripande diskussion om performativetsbegreppets historia och användning inom olika vetenskapsområden, se t. ex. Eva Haettner Aurelius, He Chengzhou & Jon Helgason, ”Performativity in Literature. The Lund-Nanjing Seminars”, i: *Performativity in Literature. The Lund-Nanjing Seminars*, red. Eva Haettner Aurelius, He Chengzhou & Jon Helgason, Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2016, s. 9–26; Jonathan Culler, ”Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performative”, i: *Poetics Today* (21:3), 2000, s. 503–519. För vidare diskussioner om performativitet och litteratur, se t. ex. Eagleton, *The Event of Literature*, s. 131–138, 143–155.

och spatiala organisering i förhållande till sociala konventioner. Ett sådant analytiskt perspektiv gör det möjligt att tala om den litterära texten som en litterär handling, och författarna understryker att litteraturforskningens naturliga intresse för textualitet och mening (exempelvis hermeneutiska och dekonstruktivistiska problem) kan och bör kombineras med en sensibilitet för den litterära textens förmåga att göra och handla. Denna förmåga manifesterar sig alltid som en tidsbunden och rumslig händelse, och innebär att litteraturen fungerar som en – fiktional – symbolisk och kulturell praktik som mer åstadkommer något i yttervärlden än beskriver den. Litteraturen är *handling* (texten fungerar som funktionselement och symbolisk handling i en kulturell kontext), *händelse* (textens relation till ett bestämt sammanhang får den att verka som interaktiv konsthändelse) och *text* (litteraturens utomtextuella effekter är en produkt av diskursiva strukturer).<sup>23</sup>

En performativitetsteoretisk utgångspunkt medför en förståelse av texten som en tidsbunden och historisk artefakt, eftersom förståelsen för litteraturens *performans* (verkan) går förlopad om man föreställer sig texten som ett autonomt konstverk. Helgason föreslår därför en ”awareness of literature as action and event, framed by cultural, social, and political settings, and therefore highlighting questions of ideology, hegemony, and authority”.<sup>24</sup> Litteraturens performans är inte desto mindre en produkt av textens verbala strukturer, och i den här studien står denna strukturella performativitet i relation till en särskild existentiell och politisk situation i centrum. Den litterära textens meningsstrukturer inbegriper såväl uttryck som mening, men också en performativ självreflexivitet som innebär att litteraturen inte bara formar och bearbetar utan också har kritiska egenskaper: den är performativ i det att den lyfter fram språkets och performativitetens mekanismer.<sup>25</sup>

I mina utläggningar försöker jag visa att Kertész texter manifesterar en sådan självreflexivitet, och att det får konsekvenser för språk, litteratur och politik. I synnerhet den litterära texten förmår blottlägga språkets sprickor, intertextualitet, materialitet och upprepbarhet (iterativitet) – litteraturen är, med Cullers ord, ”more likely than philosophy to be alert to the undecidable relation between performative and constative that undermines philosophical

---

<sup>23</sup> Eva Haettner Aurelius, He Chengzhou & Jon Helgason, s. 10f, 17, 19f. Se också Wolfgang Behschnitt, ”Text, teater, handling. Om performativitet som litteraturvetenskapligt forskningsperspektiv”, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (37:4), 2007, s. 36, 40.

<sup>24</sup> Jon Helgason, ”Practical Aspects of Performance Theory in Literary Studies”, i: *Performativity in Literature. The Lund-Nanjing Seminars*, red. Eva Haettner Aurelius, He Chengzhou & Jon Helgason, Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2016, s. 257.

<sup>25</sup> Behschnitt, s. 39f.

statement”.<sup>26</sup> Den litterära utsagan kan i själva verket betraktas som det performativa yttrandet *par excellence*, eftersom den litterära diskursen närmast kännetecknas av att den inte återspeglar eller representerar utan snarare gör och skapar: karaktärer, gärningar, rum, koncept. Den återkommande huvudpersonen i Kertész texter – Köves – är visserligen placerad i situationer som har utomlitterära händelser som förutsättningar, exempelvis förintelseläger och diktaturer, men det blir därmed inte mindre viktigt att förstå honom som en retorisk och diskursiv produkt: fiktionens ”sanning” ligger enbart i den diskursiva utsagan.

### *Textualitet och politik*

Särskilt litteraturens poetologiska och ideologikritiska tendenser vittnar om fixpunktens illusion, eftersom poetiska diskurser oundvikligen sätter ironin i spel: litteraturen vill ofta komma så nära det verkliga som möjligt, och tenderar därför att i större utsträckning exponera det avstånd som är nedlagt i språket. För Jacques Derrida fungerar det självreflexiva momentet som en dekonstruktion, vilket aktualiserar litteraturens filosofiska implikationer och omöjligheten att hävda en ontologisk skillnad mellan det litterära och det filosofiska:

Filosofin finner sig, återfinner sig, i trakten av det poetiska, det vill säga i trakten av litteraturen. Den återfinner sig där, ty obestämdheten hos denna gräns är kanske det som mer än något annat provocerar filosofin till att tänka. Den återfinner sig där, men förlorar sig inte nödvändigtvis, vilket de tror som [...] håller sig till denna gräns i avsaknad av vad man måste kalla den *filosofiska erfarenheten*: ett visst frågesättande av gränser, en osäkerhet vad gäller gränsen för filosofins fält – och framför allt *erfarenheten av språket*, det som alltid är lika poetiskt, eller litterärt, som filosofiskt.<sup>27</sup>

Derrida auskulterar Celans dikter och illustrerar *erfarenheten* av filosofin och språket med ”datumet” – dateringen skriver fram och kallar på det som inte låter sig upprepas och *utplånar* därmed den verklighet som man kallar på genom att göra den *läsbar*. Texten bryter med verklighetens datum för att kunna vända sig till läsaren med skriftens datum, det vill säga ett datum som uppgår i språkets allmänhet. I och med nedskrivandet förloras det utomtextuella datumet i en förintande läslighet:

---

<sup>26</sup> Culler, s. 512. Culler bygger vidare på Derridas, de Mans och Butlers diskussioner som med utgångspunkt i Austins språkfilosofi problematiserar och utvecklar performativitetsbegreppet.

<sup>27</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, övers. Aris Fioretos & Hans Ruin, Stockholm: Faethon, 2022, s. 94. För en insiktsfull och problematiserande diskussion om dekonstruktion, se: Anders Olsson, *Den okända texten. En essä om tolkningsteori från kyrkofäderna till Derrida*, Stockholm: Bonniers, 1987, s. 61–122.

Det är nödvändigt att det oupprepbara i datumet upprepar sig, att det stryker ut den oreducerbara enskildhet som det betecknar. Det oupprepbara måste på ett särskilt sätt dela sig genom att upprepa sig, och med ens chiffreras eller krypteras. [...] Det måste uttradera sig för att bli läsbart, göra sig oläsligt i själva sin läslighet.<sup>28</sup>

Eagleton beskriver detta som en "double inscription", det vill säga ett samtidigt närmande till och avlägsnande från det singulära: "Literary texts typically exploit the doubled nature of discourse by portraying irreducibly specific situations which are at the same time, by the very nature of language, of more general import."<sup>29</sup> Den dubbla inskriptionens problem handlar alltså om att det som tecknet gör läsbart i första hand blir läsbart som tecken, det vill säga som något "allmänt", och inte som singulär verklighet.

Språket kan inte, enligt Derridas uppfattning, sättas i förbindelse med ett "när-varande". Med andra ord saknar språket ett centrum, en instans som kan garantera språket enhetlighet och entydighet. Talar vi ändå om ett "centrum" är det ett som saknar fixpunkt och i stället har en "funktion som icke-plats där ett oändligt antal teckensubstitutioner sätts i spel". Centrum eller närvaro kan bara manifesteras sig som "spel", och i det ögonblicket träder språket in i det universella och blir diskurs – en icke-centrerad struktur eller ett system av åtskillnader vars betydelsespel utvidgas i all oändlighet.<sup>30</sup> Konsekvensen av denna insikt är att alla anspråk på "centrum" eller transcendentala begrepp är av totalitär karaktär: det är anspråk som hävdar att det finns en absolut fixpunkt eller källa – en absolut sanning. I Kertész verk aktualiseras den här problematiken i förhållande till ideologins icke-litterära anspråk: texterna upplöser gränsen mellan det ideologiska och det litterära.

Derrida visar att språkets performativitet, till skillnad från vad Austin gör gällande, är beroende av språkets upprepbarhet och citerbarhet, det vill säga att språkets generella iterativitet är performativitetens grundläggande förutsättning.<sup>31</sup> Det beror på att tecknets upprepbarhet ger det mening (en fullständigt unik utsaga skulle enbart manifesteras sig som meningslösa ljud/tecken), men eftersom upprepbarheten också möjliggör en omplantering av det i nya sammanhang med nya innebörder går det inte att göra en absolut distinktion mellan det

---

<sup>28</sup> Derrida, *Schibboleth*, s. 36. För liknande resonemang, se också s. 11, 17, 34, 38, 42, 46, 101.

<sup>29</sup> Eagleton, *The Event of Literature*, s. 83.

<sup>30</sup> Jacques Derrida, "Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs", övers. Mikael van Reis, i: *Res publica* (8), 1987, s. 117, 126.

<sup>31</sup> Jfr Culler, s. 509.



seriösa och det oseriösa på det sätt som Austin hävdar. Upprepbarheten visar att tecknet aldrig är ouplösligt förbundet med sin referent, det vill säga det som tecknet vill beteckna.

Med utgångspunkt i Derridas dekonstruktion har Paul de Man problematiserat det ”litterära” – i likhet med Derrida förstår han all språkanvändning som mer eller mindre litterär, det vill säga retorisk och figurativ. de Man uppmärksammar att litteraturen är fiktiv i den meningen att det inte går att – a priori – fastställa om språkets principer över huvud taget är (eller är som) fenomenvärldens: tecknets materialitet är inte referentens materialitet.<sup>32</sup> Dessa problem aktualiseras och hanteras av Kertész på olika sätt – många gånger handlar det om att texterna pekar på poetologiska problem och laddar dem med politiska innebörder. Enligt Helgasons resonemang får litteraturens reflexivitet konsekvenser för ideologi, hegemoni och auktoritet, men de Man uppmärksammar det ideologiska som sådant: ideologin hävdar en *identitet* mellan tecknet – det betecknande – och referenten. I detta förhållande ligger en stor del av litteraturens politiska och ideologikritiska potential:

What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenalism. It follows that [...] the linguistics of literariness is a powerful and indispensable tool in the unmasking of ideological aberrations, as well as a determining factor in accounting for their occurrence.<sup>33</sup>

Frode Helland framhåller i samma anda att litteraturen – eftersom den producerar *mening* – fungerar som ett uttryck för sin hemmahörighet i ett bestämt socialt sammanhang och att den förmår problematisera relationen mellan ideologi och verklighet. Det verkliga, som Helland skriver, kommer alltid att vara mer ofullständigt, motsägelsefullt och öppet, och det innebär att begäret efter ”totala sammanhang och koherent mening” är ett ideologiskt begär; det ideologiska tillsluter signifikantkedjor och konstruerar uttömmande narrativ. ”Det formmässiga brottet med den linjära berättelsen, med den estetiska förståelse som går jämnt upp”, skriver Helland, ”är djupast sett ett brott med en framställning av världen såsom genomskinlig och logiskt ordnad.”<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Se t. ex. Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, s. 11. För en diskussion om de Mans filosofiska utgångspunkter i relation till minnesdiskurser efter Förintelsen, se t. ex. Richard Crownshaw, *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*, Basingstoke & Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010, s. 177–181.

<sup>33</sup> de Man, s. 11.

<sup>34</sup> Frode Helland, ”Ideologi & hegemoni. Politisk litteratur i dag”, övers. Kristina Hermansson, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (38:3–4), 2008, s. 34. Se också s. 31, 36.

En dekonstruktivistisk läsart kan fungera som en ”immanent” kritik, eller som Terry Eagleton formulerar det: ”Deconstruction occupies the logic of a regime (whether textual or political) from the inside in order to reveal how that system of sense is never entirely at one with itself, and how it is at its points of slippage and selfcontradiction that it might begin to unravel.”<sup>35</sup> Litteraturens sätt att formalisera eller objektivera det ideologiska är ett sätt att ”make speak’ its gaps, silences and elisions, all of which result from its exclusion of certain social realities” – och i det avstånd som den litterära texten genom sina ”deconstructive operations” upprättar till det ideologiska finns en emancipatorisk potential, i vilken Eagleton ser ett möjligt om än inte okomplicerat möte mellan formalistiska och marxistiska perspektiv. För Eagleton är det naturligt att litteraturens struktur och textualitet fungerar som *svar* på historiska och ideologiska kontexter, och att det som *föregår* texten (kontexten, ideologin) står att finna inskrivet – i bearbetad form – i den litterära textens ”materialitet”.<sup>36</sup>

I likhet med dekonstruktionen beskriver Deleuzes filosofi en liknande aversion mot det generella, universella och essentiella, eller vad Eagleton kallar det totaliserande politiska programmet.<sup>37</sup> I Deleuzes och Guattaris efterföljd går det att konceptualisera den kertészka litteraturen som ”mindre” – en litteratur som från en marginaliserad position strävar efter deterritorialisering, det vill säga destabilisering eller ”avvärdering” av diskurser och sociala institutioner. Deleuze och Guattari hämtar termen *mindre litteratur* från Kafka (”Pragjude”) och utvecklar den till ett märkligt och sammansatt begrepp: den mindre litteraturens individuella (marginaliserade) angelägenheter är alltid kopplade till – eller genomsyrade av – det politiska; den skrivs utifrån en politiskt laddad situation, och den skapar ett ”revolutionärt” uttryck som strävar mot språkets ytterligheter och gränser.<sup>38</sup>

Vad dessa diskussioner om relationen mellan litteratur och filosofi vittnar om är en sensibilitet för språkets performativa och kritiska egenskaper, men det performativa ligger också i att skriften/talet lovar och förebådar språkets tillräcklighet – det innebär att all språkanvändning är performativ eftersom det avger ett sådant löfte.<sup>39</sup> I den meningen rör det sig om en *dekonstruktion*, eftersom en sådan diakritisk förändring framhåller det performativa också i den analytiska ansatsen. Anders Olsson använder ordet ”bejakelse” – inte minst fordrar

---

<sup>35</sup> Eagleton, *The Event of Literature*, s. 103.

<sup>36</sup> Eagleton, *The Event of Literature*, s. 95f, 105, 170, 220, 223.

<sup>37</sup> Jfr Eagleton, *The Event of Literature*, s. 15.

<sup>38</sup> Se t. ex. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. För en mindre litteratur*, övers. Vladimir Cipciansky & Daniel Pedersen, Göteborg: Daidalos, 2012, s. 34–39, 41, 49.

<sup>39</sup> Jfr Jacques Derrida, *Den andres enspråkighet eller den ursprungliga protesen*, övers. Lars Fyhr, Göteborg: Daidalos, 1999, s. 99. Jfr Behschnitt, s. 39.

dekonstruktionens avtäckande av förutsättningar (som är något helt annat än ”destruktion”) i första hand en särskild sorts uppmärksamhet.<sup>40</sup>

Det litterära berättandet möter störst svårigheter i mötet med det extrema, till exempel när det gör anspråk på att ”skildra” Auschwitz, Buchenwald eller Treblinka. I Kertész och Celans verk hanteras representationens omöjlighet genom att *reflektera* över representationens förutsättningar (eller genom att *inte* representera ”katastrofen”). Kertész skriver i det som Derrida i en utläggning om Celans litteratur har formulerat som ”den andres och holokausts språk”.<sup>41</sup> Den andres språk fungerar som Förintelsens språk, det vill säga som ett ” eget ” eller ” mindre ” språk inom ramen för ett större. Men konjunktionen ” och ” vittnar också om att språket alltid är någon annans, och i den meningen beskriver utsagan språket som ett socialt betingat system av teckenrelationer som måste tillägnas och imiteras: ditt språk *är* mitt språk. Derrida menar därför att språket inte kan skiljas från den andre och att det är ” den *andres* en-språk ” – och vidare att genitivet betecknar härkomsten: ” språket hör till den andre, är kommet från den andre, är den andres *tillkommelse* ”.<sup>42</sup> Av den här anledningen kan jaget i *Gályanapló* (*Galärdagbok*) hävda att man skriver i andras ton (*mások hangján ír*) – det individuella märke som rösten bär på utplånas av skriftens allmänhet.<sup>43</sup> Skriftens upprepbarhet möjliggör kommunikation men innebär också att det enskilda fenomenets eller objektets singularitet koncentreras och uppgår i det allmänna, vilket i förlängningen betyder att tecknet inte är konstant och att dess mening inte går att säkra.

Språkets citationalitet och upprepbarhet vittnar således om att den som kommer till världen träder in i ett språk – i en struktur som föregår och bestämmer individen. Det innebär att individen är tilltalad och bearbetad redan innan hon har tillägnat sig en talförmåga – tilltalet och bearbetningen fungerar som förutsättningen för utvecklandet av denna förmåga. Språket kommer från någon annanstans, det kommer utifrån och tränger in i individen: det sociala, skriver Butler, genomsyrar det individuella.<sup>44</sup> Vi träder in i bestämmande normer och diskurser som föregår livet och viljan, exponeras för ett språk som redan tilltalar och formar, det vill säga utövar ett slags diskursivt våld. Den enskilda talakten är alltid redan invävd i en citatkedja som, med Butlers formulering, ” föregår och överskrider det specifika tillfället för dess utsägan ”

---

<sup>40</sup> Olsson, *Den okända texten*, s. 62f, 89f.

<sup>41</sup> Derrida, *Den andres enspråkighet*, s. 102.

<sup>42</sup> Derrida, *Den andres enspråkighet*, s. 100. Celans relation till språket bestäms av Förintelsen, eftersom det tyska språket (Kertész har samma relation till sitt modersmål) minner om ” traditionen ” som det tillhör, det vill säga den europeiska kultur som bar fram Förintelsen. Jfr Paul Celan, ” Svar på en rundfråga från Librairie Flincker, Paris (1958) ”, i: *Meridian. Samlad prosa*, övers. Lars-Inge Nilsson, Lund: Ellerströms, 2014, s. 21.

<sup>43</sup> Kertész, *Gályanapló*, s. 103. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Galärdagbok*, s. 112f.

<sup>44</sup> Butler, s. 189.

– i förlängningen innebär detta att när vi talar och tror oss agera – då ”agerar språket gentemot oss”.<sup>45</sup> Vad som intresserar mig i det här sammanhanget är att språkets strukturella våld i Kertész litteratur både hanteras och – om man så vill – utnyttjas: i *Kaddis (Kaddish)* vänder sig jaget till en ofödd. Texterna skriver fram diskurser som med Butlers formulering öppnar nya ”epistemiska fält” – en antitotalitär kunskapsform.<sup>46</sup>

Varken upphovspersonen eller någon annan instans kan garantera utsagens ”mening”. I stället tillskrivs utsagan mening i ett givet kulturellt sammanhang, det vill säga att meningen är en effekt av mottagarens aktiva deltagande i konstruktionen av den.<sup>47</sup> Kertész ämne relaterar likväl till författarens biografiska omständigheter och historiska realiteter på ett sätt som komplicerar förhållandet mellan fiktion och icke-fiktion, vilket fordrar läsarter som är känsliga för litteraturens icke-referentiella och referentiella funktioner. Den dekonstruktivistiska språkfilosofin har kritiserats av bland andra Toril Moi, som menar att en språkuppfattning som är övertygad om att ”språket aldrig fångar verkligheten” eller att ”det ’litterära språket’ i synnerhet enbart refererar till sig själv” förlorar sig i en osund och farlig skepticism.<sup>48</sup> Moisons resonemang om språkets förmåga att referera till och öppna världen är viktigt – språket för oss i kontakt med verkligheten genom att göra oss uppmärksamma på och generera insikter om den. Men distinktionen mellan det Moi kallar ”uppmärksamhetens språk” och dess mer språkskeptiska motsvarighet behöver inte formuleras i så absoluta termer, eftersom det skapar en motsättning som inte nödvändigtvis föreligger.<sup>49</sup> Det faktum att språket är ett ”slutet system” eller ett system av skillnader behöver inte innebära att det är ”helt avskuret från verkligheten”.<sup>50</sup> Som Helen Andersson antyder i sin diskussion om Viktor Sklovskijs och Bertolt

---

<sup>45</sup> Butler, s. 60, 157. Se också s. 61f, 178.

<sup>46</sup> Jfr Butler, s. 39.

<sup>47</sup> Jfr Jon Helgason, s. 253–257. Läsakten kan beskrivas som en performativ handling – tolkningen ”gör” texten – och som sådan är den tidsbunden och individuell. Det innebär också att textens estetiska element, som Paul de Man konstaterar, är en *effekt* av textens struktur, det vill säga att det estetiska träder fram som en *verkan* i en läsande akt – en akt som alltid kommer att vara öppen och oberäknelig. Jfr de Man, s. 7f.

<sup>48</sup> Toril Moi, *Språk och uppmärksamhet*, övers. Alva Dahl, Stockholm: Faethon, 2017, s. 23. Jfr s. 15.

<sup>49</sup> Moi skriver exempelvis att uppmärksamhetens språk ”bygger på en annan språksyn, en språksyn som erbjuder en mycket bättre förståelse av språkets relation till verkligheten än traditionen efter Saussure”, och hon vänder sig därför till vardagsspråkfilosofin, som ”uppfattar språket som utsagor, alltså som handlingar, ingrepp i världen”. Se: Moi, s. 23f. Ferdinand de Saussures verk utgör en viktig förutsättning för den dekonstruktivistiska språkfilosofin. I Saussures system fungerar tecknet som en kombination av det betecknande (*signifiant*) och det betecknade (*signifié*). Det betecknande bildar en ljudföreställning, och det betecknade är det mentala konceptet eller den bild som ljudföreställningen associeras med (inte referenten i den yttre verkligheten). Språket konstitueras enligt Saussure av relationen mellan det betecknande uttrycket och det betecknade innehållet, och centralt är att denna relation är godtycklig och därmed föränderlig. Se: Ferdinand de Saussure, *Kurs i allmän lingvistik*, övers. Anders Löfqvist, Staffanstorps: Bo Cavefors, 1970, s. 93–102.

<sup>50</sup> Jfr Moi, s. 23.

Brechts estetik behöver inte litteraturens förmåga att främmandegöra eller avautomatisera den mänskliga perceptionen av yttervärlden – vilket är ett sätt att såväl uppmärksamma som avideologisera den – stå i strid med litteraturens tendens att avtäcka ”det främlingskap som är inbyggt i själva språket”.<sup>51</sup> Medan vardagsspråket – och ideologins hermeneutiska auktoritet – döljer detta ”främlingskap” och ger sken av en ”omedelbar” mening tenderar litteraturen att odla avståndet, det förmedlade och främmande, inte minst genom att peka på sin form och aktualisera olika tolkningsproblem, och därmed, som Andersson formulerar det, framhäva att ”vi alla lever i en språklig diaspora”, det vill säga i ett rum som organiseras av arbiträra lingvistiska tecken.<sup>52</sup> En dekonstruktivistisk utgångspunkt medför en känslighet för språkets referentiella och meningsskapande funktioner, och öppnar, till skillnad från vad Moi verkar förmoda, för samhällskritiska läsningar. Den ”skeptiska” språkuppfattningen står inte i motsättning till hennes språkfilosofiska övertygelse: att begreppen fungerar som svar på människans existensvillkor och livsform.

### *Forskningsöversikt*

Kertész-forskningen är ur ett internationellt perspektiv omfattande, men i en skandinavisk kontext har hans litteratur inte varit föremål för ett lika stort intresse. Studierna låter sig i regel samlas under beteckningar som kulturminnesstudier eller Förintelseforskning – interdisciplinära forskningsområden inom samhälls- och humanvetenskaperna. Kertész litteratur kan inte isoleras från Auschwitz, och jag tar därför intryck av forskning som behandlar national-socialismens utrotningspolitik i relation till språkliga och estetiska problem. Litteraturvetenskapliga Kertész-studier aktualiserar i första hand områden som vittneslitteratur och autofiktio. I det följande avsnittet gör jag några nedslag i dessa vetenskapsområden med fokus på problemställningar som är av relevans för min undersökning. Jag lyfter sedan fram en handfull skandinaviska, anglosaxiska och ungerska Kertész-studier. Forskning av särskild relevans för mina utläggningar diskuteras mer utförligt i analysavsnitten.

Richard Crownshaw undersöker i *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture* (2010) minnandets problem i relation till Förintelsen. Crownshaw intresserar sig för ”minnestexter” – exempelvis litteratur, museiföremål och monument – och diskuterar dessa i dialog med teoretiska minnesdiskurser för att utröna bland annat minnandets etiska och politiska implikationer, vad det innebär att minnas i andra hand samt identitets- och

---

<sup>51</sup> Helen Andersson, ”Människa, främmande, förhatlig. Om främlingar och konsten att främmandegöra”, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (38:3–4), 2008, s. 111.

<sup>52</sup> Andersson, s. 111, 113, 116.

representationsproblem. Mina teoretiska utgångspunkter – och i viss mån även intresseområdet – sammanfaller således med Crownshaws i flera avseenden. Han spårar dessutom minnets rörelse från det privata (*familial*) till det offentliga (*affiliative*) och problematiserar därmed minnets eller traumats ”universalisering”, vilken ofta manifesterar sig som en ”totaliserande representation”. Crownshaw understryker också minnandets performativa och diskursiva karaktär och dess dialektiska relation till bestämda historiska kontexter.<sup>53</sup>

I *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction* (1997) studerar Sara R. Horowitz hur tystnad (*muteness*) fungerar i egenskap av trop eller stilfigur i förintelslitteratur. Horowitz utgår från litteraturens förmåga att ”reflektera” över händelser och problem, och argumenterar för att fiktionslitteraturen är viktig i diskussioner om Förintelsen. En grundtanke är att texternas återkommande bruk av tystnadens stilfigur eller ”[the] trope of the lost language” också fungerar som litterära reflektioner över minnandets, vittnandets och berättandets förutsättningar – tystnadens *betecknande* av exempelvis lakuner och ellipser har därför meningsbärande och kritiska funktioner.<sup>54</sup>

I ett skandinaviskt sammanhang har Anders Ohlsson undersökt litterära hanteringar av berättandets och vittnandets villkor. I ”*Men ändå måste jag berätta*”. *Studier i skandinavisk förintelslitteratur* (2002) behandlar Ohlsson en mängd olika litterära uttrycksformer som en kunskapskälla med en särskild närhet till ”det mänskliga”.<sup>55</sup> Ohlsson uppmärksammar exempelvis hur bilden av folkmordet konstrueras och hanteras tematiskt, berättartekniskt och stilistiskt, och i likhet med Horowitz möter han i litteraturens ”historieskrivning” stumhetens och frånvarons problematik: brottytor, lakuner, ellipser. I synnerhet Ohlssons avslutande men något sekundära reflektioner om textualitetens problem tilldrar sig mitt intresse. Han understryker att insikten om verklighetens textualitet riskerar att föra i en revisionistisk riktning, och jag delar hans insisterande på vad han kallar en kunskapsrealistisk hållning: texten som en väg till och kunskap om världen omkring oss. ”Den som hävdar att Förintelsen är omöjlig att i

---

<sup>53</sup> Se t. ex. Crownshaw, s. vi–x, 11, 63, 240–243. Liknande utgångspunkter finner vi i Dominick LaCapras undersökning av minnandets problem efter Förintelsen. LaCapras fokus ligger på relationen mellan estetik (t. ex. litteratur, film och bildberättande) och politik i förhållande till minne och trauma, och på vad medieringen av så kallade ”förstahandsminnen” (*primary memory*) kan innebära. Se t. ex. Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1998, s. 1–42.

<sup>54</sup> Sara R. Horowitz, *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, Albany: State University of New York Press, 1997, s. 173. Se också s. 1–45.

<sup>55</sup> Anders Ohlsson, ”*Men ändå måste jag berätta*”. *Studier i skandinavisk förintelslitteratur*, Nora: Nya Doxa, 2002, s. 7ff.

någon mån förstå”, skriver Ohlsson, ”riskerar att hamna på samma linje som förövarna, vilka i likhet med alla totalitära regimers företrädare strävade efter att undertrycka sanningen.”<sup>56</sup>

Konst och vetenskap som relaterar till Förintelsen omtalar ofta händelsen eller erfarenheten av den som ”osägar”. Det beror på att den är traumatisk och unik: erfarenheter som Auschwitz gör oss omedelbart uppmärksamma på språket som ett material med en annan struktur än verkligheten den refererar till. Giorgio Agamben är naturligtvis medveten om dessa förhållanden när han problematiserar ”osägarhetens” trop: ”Why confer on extermination the prestige of the mystical? [...] To say that Auschwitz is ’unsayable’ or ’incomprehensible’ is equivalent to *euphemein*, to adoring in silence, as one does with a god.”<sup>57</sup> Det går inte att bortse från dessa problem i mötet med Kertész texter: Auschwitz är alltid närvarande. Jag har berört den här problematiken i samband med redogörelsen för mina teoretiska utgångspunkter, och i mina analyser ställer jag den i relation till texternas totalitära förutsättningar. Tills vidare nöjer jag mig med att konstatera att det som är ”unsayable” inte nödvändigtvis behöver vara ”incomprehensible”.

Kertész-kommentatorer behandlar ofta hans texter som självbiografiska framställningar eller vittneslitteratur, och förklaringen till detta finner vi hos texterna: Förintelsen och överlevandet, biografiska och empiriska referenser, fiktionsteoretiska reflektioner, och så vidare. Det gäller särskilt för skildringen av Auschwitz i det verk som har ägnats störst uppmärksamhet: *Sorstalansåg (Mannen utan öde)*.<sup>58</sup> J. Hillis Miller läser *Sorstalansåg* som vittnande

---

<sup>56</sup> Ohlsson, s. 13. Se också s. 12, 15, 19ff, 253ff.

<sup>57</sup> Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, övers. Daniel Heller-Roazen, New York: Zone Books, 1999, s. 32f. Jfr J. Hillis Millers diskussion om att Auschwitz uppfattat som ”unthinkable” eller ”unspeakable” riskerar att uppgå i en sorts negativ teologi. Sådana termer ”imply that just as God is unthinkable and unsayable, so is Auschwitz. [...] saying Auschwitz is unthinkable and unsayable falls into the hands of the Nazis and into the hands of the deniers, the revisionists”. Se: J. Hillis Miller, ”Imre Kertész’s *Fatelessness*. Fiction as Testimony”, i: *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, red. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman & James Phelan, Columbus: The Ohio State University Press, 2012, s. 25.

<sup>58</sup> Jag vill i det här sammanhanget särskilt lyfta fram Michael Bachmanns ”Life, Writing, and Problems of Genre in Elie Wiesel and Imre Kertész” (*Rocky Mountain Review*, 63:1, 2009, s. 79–88); Veronika Zangls ”Narratives of Destruction. Autobiographies and Autobiographical Writing after the Shoah” (*Jewish Studies Quarterly*, 9:2, 2002, s. 121–142); Peter Cassirers ”Förintelsen såsom i en skrattspegel – om Imre Kertész *Mannen utan öde*” (*Samlaren*, 125, 2004, s. 172–203); Karl Katschthalers ”Imre Kertész: *Sorstalansåg* (1975) [Fateless/Fatelessness]” (*Handbook of Autobiography/Autofiction*, red. Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 2019, s. 1892–1905). Magdalena Zolkos läsning av *Sorstalansåg* placerar sig i skärningspunkten mellan litteratur, filosofi och psykologi, och hon tar sikte på begrepp som trauma, vittnesmål, etik, intersubjektivitet och tillhörighet. För Zolkos innebär romanens vittnande ett försök att möjliggöra samlevnad och gemenskap efter katastrofen. Se: Magdalena Zolkos, ”Apocalyptic Writing, Trauma and Community in Imre Kertész’s *Fateless*”, i: *Angelaki. Journal of Theoretical Humanities* (15:3), 2010, s. 87–98. För mer övergripande genomgångar av Kertész liv och verk, se också Gary Adelmans ”Getting Started with Imre Kertész” (*New England Review*, 25:1–

fiktionslitteratur, och han undersöker i ”Imre Kertész’s *Fatelessness*. Fiction as Testimony” – publicerad i antologin *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future* (2012) – relationen mellan fiktion och vittnande i romanen. Miller menar att vittnesmål i allmänhet är fiktiva och konstitueras av en ”performative force”, och han gör således en narratologisk och retorisk läsning av verket.<sup>59</sup> Millers insikter om fiktion och performativitet är centrala i min undersökning, och jag hoppas kunna föra diskussionen vidare genom att ställa den i relation till texternas politiska potential.

Zsuzsa Selyem och Lilian Munk Rösing är två kommentatorer som orienterar sig mot det politiska i Kertész litteratur. Selyem understryker i ”Being an Object, Being a Person” (2016) att Kertész verk problematiserar vad det innebär att leva under särskilda villkor, såväl diktatoriska som post-diktatoriska, och att den totalitära diktatur som Kertész litteratur konstitueras av undergräver personlighetens och den mellanmännsliga solidaritetens möjlighet. Selyem erbjuder en insiktsfull diskussion om det totalitära i relation till Kertész författarskap men fördjupar sig inte i enskilda verk. Enligt Selyem exponerar texterna totalitarismens livsvillkor, och hon menar därför att Kertész verk inte är att förstå som en ”chronicle of past times” – även Auschwitz symboliserar i Kertész litteratur ”the ultimate truth about human degradation in modern existence”.<sup>60</sup>

Rösing läser i ”När är en gatsten gudomligt våld? Om vredens politik och vredens litterära röster” (2008) bland annat *Kaddis* (*Kaddish*). Hon intresserar sig för vredens ton och röst i litterära uttryck, och i förhållande till Kertész roman lyfter hon fram en känsla av ”universell negativitet” och icke-identitet – ett främlingskap inför yttre kategorier som ”ungrare”, ”jude” och ”man”. Berättarens röst uttrycker förnekandets och negationens vrede, och den bär enligt Rösing på en förändringens potential: det är en politisk röst.<sup>61</sup> Rösings resonemang utgör

---

2, 1990, s. 261–278); Anna Porters ”Writing the Impossible Novel” (*Queen’s Quarterly*, 118:3, 2011, s. 360–371).

<sup>59</sup> Miller, s. 23–49. I samma antologi skriver Beatrice Sandberg om *Sorstalanság* att det är en roman som reflekterar sin konstruerade karaktär och att huvudpersonens sätt att förhålla sig till det som händer strider mot den allmänna uppfattningen om hur offer förväntas reagera i liknande situationer. Se: Beatrice Sandberg, ”Challenges for the Successor Generations of German-Jewish Authors in Germany”, i: *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, red. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman & James Phelan, Columbus: The Ohio State University Press, 2012, s. 55f.

<sup>60</sup> Zsuzsa Selyem, ”Being an Object, Being a Person. Indirect Interpersonality in Imre Kertész’s Oeuvre”, i: *Philobiblon* (21:1), 2016, s. 96. Se också s. 95–100.

<sup>61</sup> Lilian Munk Rösing, ”När är en gatsten gudomligt våld? Om vredens politik och vredens litterära röster”, övers. Christian Nilsson, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (38:3–4), 2008, s. 46, 50, 56ff. För en diskussion om reproduktionens och det ofödda barnets roll i *Kaddis* mot bakgrund av såväl Auschwitz som berättarens historiska situation, se: Caitríona Ní Dhúill, ”Refusing the Child: Weininger, Edelman, Kertész”, *Poetics Today* (37:3), 2016, s. 370–384. Nóra Pintér Judit läser den ”universella negativiteten” (Rösing) i Kertész litteratur som



därför ett viktigt bidrag till min utläggning om *Kaddis* form och politik. Jag vill lyfta fram ytterligare en *Kaddis*-studie som bör omnämnas i kraft av sin originalitet och sitt perspektivskifte. Sára Tóth behandlar i ”’De szép zsidólány!’ . Nő és férfi Kertész Imre ’Kaddis a meg nem született gyermekért’ című kisregényében” (2011) romanen med en genusteoretisk bas. Tóth fokuserar relationen mellan manligt och kvinnligt och visar hur *Kaddis* såväl reproducerar som dekonstruerar traditionella könsroller.<sup>62</sup>

I ”Mit számít, ki motyog? A szituáció és az autorizáció kérdései Kertész Imre prozájában” (2017) uppmärksammar Anna Gács att Kertész verk manar till systemkritik, och att denna dimension i texterna är en effekt av författarens erfarenhet av två på varandra följande totalitära system. Den illegitima totalitära situationen liksom skapar berättandet, och detta, skriver Gács, är särskilt framträdande i *A kudarc (Fiasko)* och *Az angol lobogó (Den engelska flaggan)*.<sup>63</sup> Den stora förtjänsten med Gács arbete – som i likhet med Selyems har en bred tematisk ansats och enbart gör några nedslag i enskilda verk – är insikten om att Kertész litteratur problematiserar och exponerar den mänskliga erfarenheten av nittonhundratalets extrema samhällsordningar. Flera studier ställer alltså Kertész litteratur i relation till politiska problem, men forskningen fokuserar sällan den politiska potential som är en effekt av texternas självreflexivitet, det vill säga textualitetens politik.

### **Språk och materialitet i *Kaddis a meg nem született gyermekért (Kaddish för ett ofött barn)***

Titeln – *Kaddis a meg nem született gyermekért (Kaddish för ett ofött barn)* – positionerar läsaren i en judisk tradition. Kaddish är en bön med flera liturgiska funktioner som reciteras i olika versioner under olika delar av en gudstjänst. Bönen fungerar som en hyllning till Gud och hör till sörjandets ritualer: den reciteras av anhöriga som har förlorat en närstående. Som

---

ett uttryck för en nostalgisk relation till traumatiska erfarenheter. Texternas sätt att reflektera över trauma i vid mening, menar Pintér Judit, genererar kunskap om dess förhållande till nostalgi, identitet, minne och överlevnad. Se: Nóra Pintér Judit, *A nem múltó jelen. Trauma és Nostalgia*, Budapest: L’Harmattan, 2014, s. 109f, 114, 116, 123f.

<sup>62</sup> Sára Tóth, ”’De szép zsidólány!’ . Nő és férfi Kertész Imre ’Kaddis a meg nem született gyermekért’ című kisregényében”, i: *Holmi* (10), 2011, s. 1308–1315.

<sup>63</sup> Anna Gács, ”Mit számít, ki motyog? A szituáció és az autorizáció kérdései Kertész Imre prozájában”, i: *Megformált beszéd, elfojtott hang. A reprezentáció politikai, művészeti és etikai kérdései*, red. András Müllner, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2017, s. 37, 39–45, 57. Jfr Tamás Barcsi diskussion om representationen av kontrollerande och övervakande ordningar i bland annat Kertész litteratur. Barcsi intresserar sig för erfarenheten av det civilas omvandling till ordningar som grundar sig på rädsla och auktoritära eller kontrollerande (*felügyeleti*) strukturer. Se: Tamás Barcsi, ”A felügyeleti rend irodalmi reprezentációi Ottlik Géza és Kertész Imre regényeiben”, i: *Hungarológiai Közlemények* (20:3), 2019, s. 57–78.

Ní Dhúill påpekar omkastas den traditionella ordningen i romanen, det vill säga att den yngre generationen ber för dem som har gått före – i kortromanen *Kaddis* är det i stället ”the nonfather” som ber för ett ofött barn.<sup>64</sup> Romanens kaddish aktualiserar ändå tillvarons yttersta gränser genom att innefatta det barn som enbart finns som en förberedande tanke (embryo eller foster) eller en abstrakt möjlighet (potentiellt liv).

### *Materialitet och ideologi*

I inledningen slår *Kaddis* an en negationens grundton: texten organiserar sig kring jagets återkommande ”Nej!”. Berättaren håller en förbittrad och utdragen monolog om sitt liv, sitt skrivande, sin judiskhet, sin tidigare fru och om det barn han aldrig skulle kunna sätta till världen. Den interna fokaliseringen utesluter perspektiv som överskrider berättarens – hans egennamn är B., och han har överlevt Auschwitz. I tid äger berättandet rum någon gång efter händelserna i Ungern 1956 – den blodiga revolten mot kommunistdiktaturen som slogs ned av sovjetisk militär. Jaget vittnar om totalitarismens närvaro genom ett antal historiska referenser och anmärkningar: den ungerska författarens tillvaro är skamlig; våningsanskaffningsprocessen i Ungern är en absurditet och ett fängelse; den statliga ägandesituationen bestämmer individens handlande; människans tänkande är fastlagt i förväg, och så vidare.

*Kaddis* öppnar med ett motto hämtat ur Paul Celans dikt ”Todesfuge” (”Dödsfuga”) från 1944/1945:

...streichet dunkler die Geigen dann steigt ihr  
als Rauch in die Luft  
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt  
man nicht eng<sup>65</sup>

Och romanen inleds med följande mening:

”Nej!” – sade jag genast och på en gång, utan att tveka och nästan instinktivt, ty det är numera fullt naturligt att våra instinkter arbetar mot våra instinkter, att våra motinstinkter arbetar i våra instinkters ställe, ja, nästan som om de vore våra instinkter – jag gjorde mig lustig, om nu detta kunde betraktas som lustigt, det vill säga ifall den nakna, hjärtslitande sanningen

---

<sup>64</sup> Ní Dhúill, s. 373.

<sup>65</sup> I svensk översättning av Lars-Inge Nilsson: ”...stryk mörkare fiolerna då stiger ni som rök i luften/då har ni en grav i molnen där ligger man inte trångt.” Paul Celan, *Paul Celan. Dikter II*, övers. Lars-Inge Nilsson, Lund: Ellerströms, 1999, s. 16.

kunde tas för lustighet – jag berättade alltså för filosofen, som kom från det motsatta hållet, när både han och jag hade stannat till i den glesnande och av sjukdom, kanske av lungshot, nästan hörbart flämtande bokskogen, boklunden eller hur jag nu skall kalla den: jag erkänner att jag är brottsligt okunnig om träd, det är bara granen jag genast känner igen på grund av barren, ja och så platanen, den tycker jag nämligen om, och det jag tycker om känner jag igen än idag, även med mina motinstinkter, om också inte med det språngberedda, elektrifierande, närapå inspirerade igenkännande som griper mig om strupen och får min mage att knyta sig som en näve och med vilket jag känner igen det jag hatar.<sup>66</sup>

”Nem!” – mondtam rögtön és azonnal, habozás nélkül és úgyszólván ösztönösen, mert egészen természetes immár, hogy ösztöneink ellen működnek, hogy úgyszólván ellenöztöneink működnek ösztöneink helyett, sőt gyanánt – szellemeskedem, ha ugyan szellemességnek tekinthető ez, vagyis ha a csupasz, siralmas igazság szellemességnek tekinthető –, mesélem tehát a velem szemközt haladó bölcselőnek, miután ő is, én is megtorpantunk a fogyatkozó és a betegségtől, talán tüdővérsztől, szinte hallhatóan ziháló bükkerdőben, bükkösben, vagy minek is nevezzem: bevallom, esendően tudatlan vagyok a fákat illetően, egyedül a fenyőt ismerem fel rögtön, a túlevelei okán, no meg a platánt, mivel azt szeretem, és amit szeretek, még ma is, még ellenöztöneimmel is felismerem, ha nem is az a mellbevágó, a gyomrot ökölbe szorító, ugrásra kész, felvillanyozó, úgyszólván ihletett ráismeréssel, ahogyan arra ismerek rá, amit gyűlölök.<sup>67</sup>

Jagets negerande utrop står sida vid sida med en innehållslig parallellism – ”genast och på en gång” (*rögtön és azonnal*). Det är inte negationen som upprepas, utan enbart det faktum att den är utropad utan fördröjning – omedelbart, ögonblickligen, instinktivt. Denna negering tycks höra till instinkter som arbetar *mot* instinkterna (instinkterna kan inte vara identiska, om det inte är så att de arbetar mot sig själva). Det visar sig att det rör sig om ”våra motinstinkter” (*ellenöztöneink*) – men dessa arbetar inte bara mot, utan har också ersatt instinkterna och intagit deras position – ”ja, nästan som om de vore våra instinkter”. I den ungerska satsens konjunktion och postposition (*sőt gyanánt*) behöver vi inte läsa in översättningens ”nästan” – motinstinkterna arbetar snarare *till och med som* instinkterna. Det är alltså fråga om en mer eftertrycklig liknelse. Av de två olika instinkterna återstår enbart motinstinkterna – instinkterna har omvandlats till liknelseobjekt – som därför inte längre har något att arbeta mot, utan

---

<sup>66</sup> Imre Kertész, *Kaddish för ett ofött barn*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 1996, s. 7.

<sup>67</sup> Imre Kertész, *Kaddis a meg nem született gyermekért*, 2 uppl., Budapest: Magvető, 1990, s. 7f.

enbart något att arbeta *i stället för* och *som*. Vi står inför negationens och motinstinktens primat.

Detta primat är förbundet med det instinktiva, alltså med det som människan har gemensamt med alla levande varelser, och det uppmärksammar oss på textens dualistiska tendens. Förnekandet är tankestyrt och diskursivt, medan motinstinkterna hör till inandömets biologiska processer. Ett axplock från passagen understryker ytterligare denna dualism: dels möter vi sanningen och filosofen, dels sjukdom, smärta och hat. Samtidigt närmar sig texten det instinktiva på den diskursiva nivån, instinkterna och motinstinkterna letar sig in i textens uttryck, och därmed förenas det kroppsliga och det språkliga, det biologiska och det medvetna. Sett till yttrandets brist på följdriktighet, den egenartade syntaxen, jagets benägenhet att förlora sig i ovidkommande associationer, manifesterar sig instinkten – eller motinstinkten – som form: framställningen styrs som av en inre, omedveten drift.

Det ”inspirerade igenkännande” (*ihletett ráismerés*) som jaget drabbas av aktualiserar människans sätt att sortera sina intryck och erfarenheter och därigenom skapa sig en kontinuitet i tillvaron. Ackumulationen är nödvändig för att erfarenheterna ska bli något annat än tillfälliga, obegripliga sensationer. För textens jag är det inte i första hand förståndskapaciteterna som står för en sådan ackumulation – B.:s förmåga att känna igen hör samman antingen med den *sinnliga* vällusten eller – om igenkännandet är ”inspirerande” (*ihletett*) – med den *smärta* som aktualiserar jagets hat. Jaget är oförmöget att kontrollera den smärta och inspiration som en viss typ av igenkännande utlöser. Här finns en oförlöst spänning mellan inspiration och igenkännande, eftersom igenkännandet i regel står i förbindelse med det automatiserade och stabiliserade: det bekanta förblir ”otolkat” eftersom det till synes inte ställer oss inför hermeneutiska problem. Att igenkännandet är *inspirerat* implicerar däremot en underliggande främmandegörande process, men denna process är i sådana fall inte språkligt betingad, utan en effekt av smärta och våld.

Vad denna vändning mot det sinnliga, privata och irrationella beskriver är – för att låna Lanes formulering om en dikt av Osip Mandelstam – ”ett sinnlighetens motstånd” mot den hegemoniska verklighetsbeskrivningen.<sup>68</sup> I *Kaddis* fungerar dessa och andra liknande textställen som exempel på hur litteraturen undkommer den totalitära objektifieringen av individen – textens rörelse mot det prediskursiva och icke-ideologiska fungerar som en medveten missanpassning till diktaturens bild av den socialistiska övermänniskan som en rationell, skapande och medveten individ som underkastar sig den asexuella och transcendenta kommuniststaten,

---

<sup>68</sup> Lane, s. 15.

det vill säga den kollektiva och opersonliga kroppen.<sup>69</sup> Det gäller också den bolsjevikiska dik- taturens förhållande glorifieringar av ”klasskampens” hjältar, vilka kan tjäna som exempel på totala förklaringar av verkligheten, det vill säga förklaringar som bygger på ett slags *ägande* av världen.<sup>70</sup> Jaget vänder sig från sådana representationer och söker sig till det ideo- login inte vill kännas vid: berättaren bejakar negationen, motviljan, materien. Jaget ger ut- tryck för en livshållning som beskriver en rörelse bakåt och nedåt, inte framåt och uppåt i rikt- ning mot den kommunistiska fadersfiguren – ledaren och guden. På stilnivå manifesterar be- rättandet ett radikalt brott med såväl den sovjetiska estetiken, det vill säga den av makten fö- reskrivna ”socialrealismen”, som den realistiska traditionen över huvud taget.<sup>71</sup>

### *Konstruktivism och textualitet*

Jaget är inte ett revolutionärt subjekt i en revolutionär historia: B. menar sig vara en halvdöd (*félhalott*)<sup>72</sup> – och som en jude i ett närmast icke-levande tillstånd kan man tycka om honom enbart som ett ”övergivet djur” (*kivert állatot*).<sup>73</sup> I *Kaddis* framställs människan som natur: genomsläpplig, oformlig, instinktiv. Jaget ställer indirekt det personliga och materiella mot det opersonliga och ideologiska – B. värjer sig också följdriktigt mot stora narrativ. Genom att han *gör sig* eller *transformerar sig* till något som människan tar sig rätten att disciplinera och

---

<sup>69</sup> Jfr Katie Jones om DDR som en kollektiv kropp: en sublim och asexuellt konceptualiserad ”kommunistkropp” som vill resa sig från det materiella och sexuella (det fascistiska). Se: Katie Jones, ”Ganz gewöhnlicher Ekel”? Disgust and Body Motifs in Jenny Erpenbeck’s *Geschichte vom alten Kind*”, i: *Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck*, Amsterdam: Rodopi, 2006, s. 121.

<sup>70</sup> Jfr Lane, s. 9.

<sup>71</sup> I *Kaddis* möter ett uttryck som bildar motpolen till den realistiska estetiken som förordades av exempelvis den ungerske marxisten György Lukács. I ”Det gäller realismen” (1938) hävdar Lukács att en uttryckligen ”antirealistisk” eller ”pseudorealistisk” litteratur är apologetisk eftersom den försvarar det kapitalistiska systemet. Han menar att expressionistiska formspråk manifesterar en omedvetenhet om kapitalismens objektiva helhetssammanhang och det faktum att den ekonomiska ordningen bildar en totalitet. Den litteratur som enbart reflekterar systemets osammanhängande yta och förvanskade sken, till exempel genom att gestalta ”subjektiva upplevelser” utan att relatera dessa till den objektiva sociala verkligheten som betingar dem, reproducerar ett falskt och omedelbart-abstrakt medvetande: ”Om litteraturen faktiskt är en särskild form av spegling av den objektiva verkligheten, blir det desto viktigare att den uppfattar denna verklighet så som den objektivt är *beskaffad* och inte nöjer sig med att återge den som den omedelbart *ter sig*.” Se: Georg Lukács, ”Det gäller realismen”, i: *Det gäller realismen. En 30-talsdebatt rekonstruerad av Lars Bjurman*, övers. Lars Bjurman, Staffanstorps: Bo Cavefors, 1975, s. 110, 114f. Realismen som estetiskt ideal var intakt i efterkrigstidens kommunistdiktaturer. På den sovjetiska författarkongressen 1934 antogs doktrinen om ”socialistisk realism”, enligt vilken författaren blev förpliktad att realistiskt och konkret skildra vad som beskrevs som verklighetens revolutionära utveckling. Med Eagletons ord: ”Litteraturen måste vara tendentiös, en ’partilitteratur’, optimistisk och heroisk; den ska vara genomträngd av en ’revolutionär romantik’, gestalta sovjetiska hjältar och förebåda framtiden.” Se: Terry Eagleton, *Marxism och litteratur*, övers. Anders Olsson & Svante Weyler, Stockholm: Prisma, 1978, s. 42.

<sup>72</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 22. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 17.

<sup>73</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 118. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 81f.

straffa – natur/djur – exponeras också den diskursiva process som etablerar maktstrukturer och bestämmer vad som är att betrakta som mänskligt: det finns ingen prediskursiv essens eller stabilitet.<sup>74</sup>

Framställningen av det egna jaget som mer eller mindre nedbrutet till det icke-mänskliga fungerar som ett konstaterande av yttre, okontrollerbara processer och identiteter, vilket är ett sätt för jaget att överta beteckningar som det har blivit utsatt för och samtidigt språkliggöra sin egen realitet. Jagets alienering markeras också av egennamnets reducering till en bokstav – samtidigt öppnar denna namnstympning mot det universella i två bemärkelser. För det första understryker bokstaven att Förintelsens och totalitarismens existensform är en delad erfarenhet. För det andra framhäver den att en verbaliserad individuell erfarenhet med nödvändighet uppgår i språkets allmänhet. Det reducerade egennamnet låter sig också läsas i relation till individens sekundära ställning i det kommunistiska kollektivet, och i förhållande till erfarenheten av namnets numrering i utrotningsindustrierna: "[...] min servett med den påtryckta romerska ettan i min med en romersk etta graverade servettring: romersk etta var mitt nummer här, under andra tider, på andra platser fick jag andra siffror [...]."<sup>75</sup>

Inspirationen står nära hatet, men hatets objekt ("det jag hatar") förblir outtalat – utsagan- det liksom "avbryts" och ändrar riktning. Även jagets "Nej!" och "jag berättade" (*mondtam*) bildar oförklarade fragment, eftersom berättarens framställning här inte blir mer än en ansats som liksom sprider sig i olika riktningar utan att landa i ett meningsfullt sammanhang. Jaget vänder sig uttryckligen mot människans benägenhet att förklara och rättfärdiga sig själv och livet, och ser i förklaringen – utsagan – en förintande tendens:

[...] detta oförklarliga komplex av fenomen och känslor avkräver oss förklaringar [...], tills vi lyckas förinta allt omkring oss liksom även oss själva, det vill säga förklara ihjäl – förklarade jag för filosofen med det för mig så kväljande men samtidigt obetvingliga prattvång som alltid griper mig när jag inget har att säga [...]. Jag har helt enkelt gått ut på promenad i skogen [...], låt oss uttrycka det så, därför att det låter bra om man låter bli att se till ordens innebörd, ty gör vi det, då saknar dessa ord, inte sant, varje innebörd [...].<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Jfr Ann-Sofie Lönngrens diskussion om transformationsmotivets politiska innebörder. Se: Ann-Sofie Lönngrén, "Förvandlingar. Politiska implikationer av litterära transformationer människa-djur", i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (38:3-4), 2008, s. 88f.

<sup>75</sup> I original: "[...] római egyessel stigmatizált szalvétagyűrűmben a római egyessel stigmatizált szalvétám: ez volt a számom itt, ahogyan más időkben, más helyeken más számokat nyertem [...]." Kertész, *Kaddis*, s. 152. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddis*, s. 105.

<sup>76</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 7f.

[...] magyarázatot követel tőlünk maga az élet is, ez a megmagyarázhatatlan jelenség- és érzetkomplexum [...], míg végül sikerül magunk körül mindent, és önmagunkat is megsemmisítenünk, vagyis agyonmagyaráznunk – magyarázom a böleselőnek, azzal a számomra oly undorító, de leküzdhetetlen beszédkényszerrel, amely mindig elfog, amikor nincsen semmi mondanivalóm [...]. Egyszerűen csak sétálni indultam az erdőben [...], hogy kiszellőztessem a fejemet, mondjuk így, mert éz jól hangzik, ha nem nézzük a szavak értelmét, mert ha megnézzük, akkor, ugyebár, e szavaknak semmi értelmük sincs [...].<sup>77</sup>

Prattvånget härrör från samma rot som jagets ”intill självutplåning [*önfeladásig*] överdrivna artighet”, och inte bara saknar pratet substantiell mening (”när jag inget har att säga”), orden har till och med förlorat sina innebörder – i alla fall för den som *reflekterar* över dessa. Jaget manar till en sådan reflektion genom sitt bruk av verbet ”förklara” (*magyaráz*) – förklaringens förintande tendens kan bara språkliggöras i form av en förklaring. Man kan läsa detta som en hyllning till tystnaden, eftersom den språkliga utsagan i första hand uppenbarar sig själv. I *Gályanapló (Galärdagbok)* säger jaget om tystnadens ”intet” (*semmi*): ”Tystnaden är sanning.”<sup>78</sup> Den grammatiska parallellismen (*-ság* och *-ság*) markerar tystnadens identitet med sanningen. Talet är att betrakta som en sorts lögn, men det är också det enda som kan ge någon *rätt* – ”rätt kommer de att få som talar” – eftersom den i världen verksamma ”sanningen” är en diskursiv produkt, det vill säga en effekt av tal som med nödvändighet är lögnaktigt.<sup>79</sup>

Med Derridas terminologi fungerar Förintelsen – i likhet med alla ”händelser” – som ett ”datum”, och i praktiken innebär det att erfarenheten enbart finns som något nedtecknat, det vill säga som tecken/text. Han talar således om en ”oundviklig förlust av ursprunget”: ”Man må förlåta mig om jag här nämner *holocaust* [...] bara för att peka på följande: det finns i dag förvisso ett datum för den förintelse vi alla känner till, vårt minnes inferno, men det finns också en förintelse som drabbar vart datum och någonstans i världen i var stund.”<sup>80</sup> Det handlar alltså om att det verkliga uppgår i tecknets abstraktioner: verkligheten omvandlas till skrift, och den omvandlingen beskriver verklighetens utplåning eller förintelse. Tecknet är våldsamt dels för att det förintar i kraft av sin förmodade referentialitet, dels för att det kan skicka människan i gaskammare eller reducera hennes subjektivitet. Att tala är därför, enligt

---

<sup>77</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 8f.

<sup>78</sup> I original: ”A némaság az igazság.” Kertész, *Gályanapló*, s. 29. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Galärdagbok*, s. 31.

<sup>79</sup> I original: ”azoknak lesz igazuk, akik beszélnek”. Kertész, *Gályanapló*, s. 29. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Galärdagbok*, s. 31.

<sup>80</sup> Derrida, *Schibboleth*, s. 112, 97.

B., att vända sig bort från det verkliga och sanna: "[...] mitt prattvång vid dessa tillfällen är inget annat än ett högt tigande, ett artikulerat tigande [...]"<sup>81</sup>

Tilltalet har likväl en central betydelse i *Kaddis*, eftersom ordflödet är riktat till ett ständigt närvarande men icke-existerande – eller enbart diskursivt existerande – du: ”*mitt liv betraktat som möjlighet för din existens*, det vill säga jag som mördare [...]”<sup>82</sup> Att sätta ett barn till en mördande värld innebär ett slags våld som föräldern behöver ansvara för, men den våldsamma tendensen är redan verksam i jagets tilltal: våldet är ofrånkomligt och liksom inbyggt i språket. Denna ofrånkomlighet är generell i den meningen att den gäller för alla språkanvändningar: ”representationen” insisterar på sin legitimitet och tvingar sig på världen. I det här fallet har representationen också antisemitiska och totalitära undertoner, den konstitueras av exkluderingens mekanismer. Även läsaren tilltalas – ”låt oss uttrycka det så” (*mondjuk így*), ”ty gör vi det” (*mert ha megnézzük*)”, och så vidare – men detta är i första hand ett sätt för B. att exponera den berättande situationen och skapa ett avstånd till det som berättas. B. visar därmed att berättelsen liksom konstrueras i utsägandet av den, och att den hade kunnat förmedlas i en annan form. Det finns ingen historia utanför en berättande eller förmedlande instans, och eftersom denna instans är mänsklig måste den vara begränsad, det vill säga villkorad av människans förutsättningar. Detta gäller också för det ideologiska narrativ som B. verkar i: den socialistiska teleologin. Berättelsens karaktär av konstruktion och antydning om att den hade kunnat se ut på ett annat sätt implicerar att förändring är möjlig.

Berättarens ”barn” minner om vad Derrida har beskrivit som ”det ankommande men ännu onämnbare” vars nedkomst beskriver en ”födelse av arten ickearter, en födelse av det formlösa, stumma, infantila och fruktansvärda hos en monstrositet”.<sup>83</sup> Det är en sådan levande död – sin egen och det icke-ankommande barnets – som berättaren exponerar och relaterar till symboliska representationer: benämningens effekter på kroppen fungerar som ett diskursivt domslut. Barnet finns enbart i tilltalet, det vill säga som en diskursiv konstruktion – men tilltalet beskriver också ett dialogiskt element, en rörelse mot ett du som ytterst bär på en annan sorts reflexivitet. Jaget kan bara bli ett jag med en egen individualitet i mötet med den andre, kan bara komma till insikt om sig själv i och genom andra människor. Men eftersom jaget orienterar sig mot ett du som enbart är diskursivt kan relationen bara sökas eller föreställas: ”den

---

<sup>81</sup> I original: ”[...] beszédkényszerem ilyenkor nem is egyéb, mint hangos hallgatás, artikulált hallgatás [...]” Kertész, *Kaddis*, s. 52. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 38.

<sup>82</sup> I original: ”*az én létezésem a te léted lehetőségeként szemlélve*, vagyis én mint gyilkos [...]” Kertész, *Kaddis*, s. 12. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 10.

<sup>83</sup> Derrida, ”Struktur, tecken och spel”, s. 134. Jfr Butler, s. 60.



Andre”, som Derrida talar om i relation till Celans poetiska rörelse mot ett du, manifesterar i *Kaddis* en förhoppning om individualitetens och etikens möjlighet.<sup>84</sup> Det är ytterst en strävan efter det som är förbjudet.

Enligt Ní Dhúill behöver reproduktionsproblemet i *Kaddis* förstås med hänsyn till berättarens bild av framtiden: ”As the child is the bearer of the future, the future may in turn be figured as a child.”<sup>85</sup> Berättarens ”vägran” blir desto starkare om vi beaktar att B.:s ”Nej!” också är ett svar till den icke-mor som längtar efter ett barn – hans barn. Jag delar Ní Dhúills uppfattning om att den historiska situationen och framtidssynen är avgörande, men jag menar att Ní Dhúill i framhävandet av Auschwitz och överlevandet – som naturligtvis också villkorar berättarens nutid och framtid – bortser från att berättarens vägran också är ett svar på den diktatoriska regimens våld, eftersom berättandet äger rum i den ungerska diktaturen. Det handlar inte enbart om en ”negation of reproductive desire through and by the catastrophe of the Shoah”.<sup>86</sup> Formuleringen blir riktigare om den underförstår att Auschwitz lever kvar i diktaturens strukturer: den socialistiska totalitarismen menar sig vara Förintelsens motståndare och motsats men manifesterar sig som dödens instrument.

Duet är avskärmat från talarens tid, rum och semiotiska system. Det du som talet riktar sig till är ett föreställt du, och berättarens kaddish kan därför läsas som en inre dialog vilken rör sig mellan två instanser – det egna jaget och det föreställda duet: ”Och denna fråga – min existens betraktad som möjlighet för din tillvaro – visar sig vara en duglig vägvisare, ja, som om du förde mig hållande min hand i din lilla, gracila hand, som om du släpade mig efter dig på den väg som i sista hand inte leder någonstans [...]”<sup>87</sup> Berättaren antyder då och då sin spatiala förutsättning, men bilden av rummet blir aldrig mer än elliptisk, medan jaget försvinner in i ständigt framströmmande ordflöden av associationer. I *Kaddis* är det ordens flöde i *tiden* som dominerar: tankar, associationer, reflektioner, och så vidare. Det innebär att texten i modernistisk anda vänder sig inåt och undersöker sina egna villkor och formmässiga förutsättningar. Litteratur är en i huvudsak temporal konstform, eftersom det verbala artikuleras i tiden och därmed, i likhet med den läsande akten, beskriver en tidslig sekvens. Vad gäller berättarens spatiala position eller förhållande till rummet råder en viss osäkerhet. Det rumsliga framträder framför allt i korta, fragmentariska tillbakablickar, och det ger intrycket att jagets

---

<sup>84</sup> Jfr t. ex. Derrida, *Schibboleth*, s. 72.

<sup>85</sup> Ní Dhúill, s. 384. Se också s. 370f.

<sup>86</sup> Ní Dhúill, s. 382.

<sup>87</sup> I original: ”És ez a kérdés – az én életem a te létezésed lehetőségeként szemlélve – jó vezetőnek bizonyul, igen, mintha kis, törékeny kezettel kézen fogva vinnél, vonszolnál magad után ezen az úton, amely vegsó soron sehova [...] vezethet [...]” Kertész, *Kaddis*, s. 27. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 20.

erfarenhet av förvrängande hegemoniska system har destabiliserat jagets – eller det semiotiska systemets – relation till den yttre verkligheten.

I romanen finns ingen sammanhållen intrig eller berättelse av aristoteliskt snitt, och frånvaron av en narrativ struktur med tydliga delar och förbindelser framhäver ett avstånd mellan *berättelsen* – eller det semiotiska systemet – och den materiella verkligheten: en brist på tillit i förhållande till språket, eller helt enkelt den diskursiva representationens sammanbrott. Denna störning på den betecknande nivån försvårar läsarens tillägnelse av jagberättarens framställning och erfarenheter, men uppmärksammar samtidigt intrigen som en hermeneutisk stödfunktion: förståelsen – i likhet med det ideologiska – vill generera sammanhang, och därför söker den sig till det enkla och systematiska. I texten möter i stället överlevarens nakna och osammanhängande existens, och därmed hävdas existensens komplexitet, inkonsekvens och öppenhet, det vill säga att livet och världen inte går att ideologisera. Berättaren vill ut ur det systematiska och in i det existentiella och subjektiva.

B. verkar i tecknens värld – i förintelsens värld – och språkets materialitet är någonting som jaget vill skydda duet – det ofödda barnet – ifrån. Jaget har del i den verklighet som markerar människor som icke-önskvärda och reducerar deras subjektivitet. B. är medveten om att individen träder in i diskursiva strukturer som *föregår* henne, barnet kommer att vara märkt och bestämt på förhand, det vill säga träda in i en tillvaro som förflyter i Auschwitz och dikta-  
turens tecken: ”Att inte kunna se annat än den före detta eller blivande mördaren i varje människa.”<sup>88</sup>

Språket fungerar som ett *skrivande* av upprepbara tecken, och att tala om skrivande eller skrift framhäver det materiella, det redan inskrivna, det allmänna och okontrollerbara. Det finns inget sammanhållande centrum och ingen enhetlighet i den bemärkelse som totalitära ideologier behöver förutsätta, och att språket är någonting redan skrivet innebär att människan träder in i strukturer och sammanhang som *föregår* och bestämmer henne. Det betyder att erfarenheten också är diskursivt konstituerad, vilket B. genomlyser när han ger uttryck för ett tvivel på erfarenheternas och världens realitet, eftersom det ”reella” ofrånkomligen är förmedlat: ”[...] ja, jag grips av total misstro mot mina högst tvivelaktiga men av mina sinnen som verklighet presenterade erfarenheter, överhuvudtaget mot min egen och min omgivnings

---

<sup>88</sup> I original: ”Mindenkiben csak a volt vagy a jövővébeli gyilkost látni.” Kertész, *Kaddis*, s. 124. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 85.

*verkliga* existens [...].”<sup>89</sup> I en totalitär situation kan man säga att detta förhållande liksom stegas, eftersom det diskursiva fältet reduceras/kontrolleras av ett politiskt centrum: människan kan enbart tänka ”i förväg fastlagda tankar”, hävdar berättaren senare.<sup>90</sup>

Derrida talar av den här anledningen om *markeringar*: genom att undvika teckenbegreppet understryker han den illusoriska och metafysiska omedelbarhet som talet ofta förknippas med, och att det vi har att förhålla oss till tvärt om är arbiträra relationer *mellan* markeringar (betydelsen är en effekt av dessa relationer) och att tecknet aldrig har någon *ursprunglig* – essentiell eller gudomlig – innebörd.<sup>91</sup> I *Kaddis* pekar texten på sin egen materialitet genom återkommande typografiska modifikationer, till exempel genom att bruka lutande och fet stil: ”*man kan frukta att det inte finns kärlek i mig*”; ”*Att du inte var i Auschwitz*”; ”*endast och uteslutande från denna enda synpunkt är jag villig att vara jude*”.<sup>92</sup>

På ett textställe återger B. hur han iakttagit en familj på en spårvagn och ser negationen liksom skriven i yttervärlden, en skildring som också beskriver hur det inre projiceras på det yttre:

De var fula, utpinade, eländiga och lycksaliga. Motstridiga känslor rasade i mig, motvilja och sympati, fasaväckande minnen och sorgmod, och jag såg då, liksom skrivet på deras panna och på spårvagnens väggar med brinnande bokstäver:

”Nej!”, aldrig skulle jag kunna bli fader, öde, gud för en annan människa.<sup>93</sup>

Csúnyák voltak, elgyötörtek, nyomorúságosak és megdicsőültek, vegyes érzések viaskodtak bennem, viszolygás, vonzalom, borzadó emlékek és mélabú, és úgyszólván a homlokukra írva láttam, és szinte a villamos falaira is, lángbetűkkel:

”Nem!” – sosem tudnék egy másik ember apja, sorsa, istene lenni.<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> I original: ”[...] igen, teljes bizalmatlanság fog el érzéseim valóságnak feltüntetett, de szerfölött kétes tapasztalatai, egyáltalán, a magam és a környezetem *valóságos* létezése [...]”. Kertész, *Kaddis*, s. 98. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 68.

<sup>90</sup> I original: ”eleve meghatározott gondolatokat”. Kertész, *Kaddis*, s. 105f. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 73.

<sup>91</sup> Jfr Olsson, *Den okända texten*, s. 73f.

<sup>92</sup> I original: ”*félő, hogy bennem nincs szeretet*”; ”*Az, hogy nem voltál Auschwitzban*”; ”*csakis és kizárólag ebből az egyetlen szemszögből [sic] vagyok hajlandó zsidó lenni*”. Kertész, *Kaddis*, s. 16, 128, 183. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 13, 88, 125.

<sup>93</sup> Kertész, *Kaddish*, s. 97.

<sup>94</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 141.

Negationen har i texten som helhet en organiserande funktion. Textens rörelse kring detta ”Nej!” får negationen att framstå som ett slags nav, och det återkommer vid flera tillfällen, alltid med citattecken och utropstecken. I den ovan citerade passagen alluderar bilden av brinnande bokstäver till nazisternas förbränningsugnar, och jagets nej är naturligtvis en effekt av Auschwitz. Men det är lika mycket ett förnekande riktat mot den totalitära situationen, eftersom det att sätta ett förintelsebarn till världen under en totalitär regim är att skicka ett liv in i ofrihet. Barnet fungerar som en reproducerande cell i statens organism:

Ty, sade jag, totalitarismen är en förnuftsvidrig situation och därför är alla situationer som uppstår i den idel förnuftsvidriga situationer, fastän, sade jag, och det är kanske det mest absurda i den, redan genom blotta bevarandet av vårt liv, med vårt livs väsen, är det totalitarismens bevarande som vi bidrar till, försåvitt vi håller fast vid att bevara vårt liv; och det är bara en organiseringens nästan av sig själv uppkomna, man kan säga primitiva, list, sade jag. Totalitarismens hypoteser grundar sig nästan på ett naturligt sätt på Intet, sade jag. Selektion, utstötning, och andra begrepp som får sitt namn med utgångspunkt från de nämnda, är samtliga icke-existerande och intiga begrepp, sade jag, och de äger ingen annan realitet än sin råa naturalism – till exempel att man slänger in människor i gaskammaren, sade jag.<sup>95</sup>

Mert, mondtam, a totalitarizmus esztelen helyzet, és így az abban adódó valamennyi helyzet is mind csupa esztelen helyzet, habár, mondtam, és talán ez benne a legesztelenebb, életünk lényegével, már annak pusztá fenntartásával is a totalitarizmus fenntartásához járulunk hozzá, amennyiben persze, mondtam, ragaszkodunk az életünk fenntartásához; és ez csupán a szervezés úgyszólván önmagától adódó, mondhatni, primitív furfangja, mondtam. A totalitarizmus hipotézisei úgyszólván természetesen alapulnak a Semmin, mondtam. A kiválasztás, a kirekesztés, és az ezek alapjául megnevezett fogalmak is mind nem létező és semmis fogalmak, mondtam, és nincs más valóságuk, mint merő naturalizmusuk – hogy például az embert belökik a gázkamrába, mondtam.<sup>96</sup>

Människan-instrumentet är en grundläggande förutsättning för statstotalitarismen liksom fången för fängelseinstitutionen. Den totalitära situationens närvaro i texten har fram till denna relativt sena passage skymtat i form av detaljer och korta kommentarer. Nu intensifieras den totalitära situationen på ett sätt som kastar ljus över texten som helhet, men den gör det också i form av en reflektion eller insikt. Enligt Lilian Munk Rösings tolkning

---

<sup>95</sup> Kertész, *Kaddish*, s. 77f.

<sup>96</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 112.

manifesterar jaget en vredens röst – en negationens politiska vrede. Berättaren, menar hon, söker identifikation med sin ”icke-identitet”: B. vägrar en ”total” assimilation till det bestående, och han vägrar att ge avkall på sina traumatiska erfarenheter. Vredens syntaktiska, retoriska och typografiska uttryck förmedlar att det strukturella våldet som skapade Auschwitz inte är omkullkastat, och det bryter igenom ”fördämningen mellan intimt och offentligt, privat och politiskt – raseriet utspelar sig inte på antingen de nära relationernas lilla scen eller på samhällets stora scen, utan på båda dessa platser samtidigt”.<sup>97</sup>

### *Skrivande och intertextualitet*

Vredens röst har en deterritorialiserande funktion: den omformar och omvandlar invanda språkanvändningar, föreställningar och narrativ. Det automatiserade, enkelriktade och ”representerande” språket på den lilla och stora scenen möter indirekt motstånd. Till Rösings resonemang kan läggas att röstens organiska materialitet inte är allenarådande i texten. Rösings läsning tar fasta på det intuitiva och omedelbara i den politiska gesten: det politiska är inbäddat i ett momentant utsägnande. Den sortens performativitet kan naturligtvis få vittgående politiska konsekvenser, men det är ändå något *annat* än att skriva. I diegesen är B. en skrivande person, och det återkommande ”sade jag” (*mond tam*) avlöses ofta av ett ”skrev jag” (*irtam*). B. konstaterar att skrivandet är ett sätt att upprepa det egna livet, och framhäver fiktionens artificialitet genom att i flera passager som aktualiserar huvudpersonens egna texter hänvisa till sig själv i egenskap av skrivande instans (”det vill säga som jag låter honom skriva”).<sup>98</sup>

Jaget uppmärksammar också berättandet som ett skrivande:

Jag tror att jag är född att bo på hotell, men eftersom tiderna har förändrats kunde jag bo endast i läger och i hyresrum, noterade jag då i min anteckningsbok, varifrån jag för över det nu, flera årtionden senare, i denna andra anteckningsbok [...].<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Rösing, s. 59. Se också s. 46, 50, 57f.

<sup>98</sup> I original: ”azaz íratom vele”. Kertész, *Kaddis*, s. 116. Se också s. 73. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 80. Se också s. 51f. Jag delar således inte Cassirers tolkning, enligt vilken jaget i dessa formuleringar fungerar som författarens alter ego. Cassirer förstår textstället som ett uttryck för författarens tankar och åsikter, vilka han ”låter huvudpersonen föra fram”. Se: Cassirer, s. 183. Adelman föreslår att samma berättare möter i *Kaddis* och *Sorstalansåg*, men en sådan läsning innebär en något oreflektad sammanslagning av två verk (i vilka berättarna går under olika namn: B. och György Köves). De två berättande instanserna förenas i första hand av Förintelsens erfarenhet. Se: Adelman, s. 274.

<sup>99</sup> Kertész, *Kaddish*, s. 67f.

Azt hiszem, eszményi szállodalakónak szülletem, de mert változott a kor, csak lágerek és albérletek lakója lehettem – jegyeztem föl akkoriban a jegyzetfüzetembe, ahonnan most, évtizedekkel később, ebbe a másik jegyzetfüzetembe átmásolom [...].<sup>100</sup>

Denna närmast synonyma användning av *tala* och *skriva* markerar språkets skriftkaraktär, men skrivandet tillför också ett dialogiskt element till texten. Jagets inre monolog vänder sig visserligen till någon (som inte existerar), men den skrivna texten öppnar sig mot världen, och den vill bli läst – texten riktar sig till någon, eftersom den bara kan nå sin fulla mening i en läsande akt:

[...] varför låtsas jag att dessa anteckningar angår någon annan än mig själv, fastän visst gör de det, jag skriver därför att jag måste skriva, och när vi skriver, *för vi dialog*, har jag läst någontans, så länge Gud fanns var det sannolikt Gud vi *förde dialog* med, men nu, när han inte längre finns, *för man dialog* bara med de andra människorna [...].<sup>101</sup>

[...] miért teszek hát úgy, mintha ezek a följegyzések rajtam kívül mást is illetnének még, hallott persze hogy illetnek, írok, mert írnom kell, és ha írunk, *dialógust folytatunk*, olvastam valahol, míg isten létezett, valószínűleg Istennel *folytattunk dialógust*, most már, hogy nem létezik, az ember alighanem csak a többi emberrel [...].<sup>102</sup>

Skrivandet är en reflekterande verksamhet som etablerar ett rum för dialog. Läser vi jagets tal som skrift laddas det kroppsliga, instinktiva och vredgade med ett stort mått av överlagd intention: berättarens framställning följer inte talets logik, i stället fungerar skrivandet som en sorts formuleringens nonkonformism, och texten överskrider mer än talet sin upphovsperson och tillkomstsituation. Det kroppsliga och instinktiva har därmed inte den primära ställning i romanen som inledningen antyder.

*Kaddis* bildar även en intertextuell väv med en mängd referenser och allusioner – exempelvis till Hitler ("H"), Hegel ("H"), Celan, Wittgenstein, Mahler, Kafka, Bernhard, Nietzsche, Kant, Proust, Roth, Spinoza, Schopenhauer – och det understryker ytterligare monologens skrivna karaktär. Det är också skriftens grundläggande upprepbarhet/osäkerhet som gör det möjligt att samla Hegel och Hitler i en och samma bokstav, det finns ingen text som inte under särskilda betingelser kan omvandlas till imperativet *du skall döda*:

---

<sup>100</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 97.

<sup>101</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 24.

<sup>102</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 32f.

[...] det man inte kan finna förklaring för är att Auschwitz inte skulle ha funnits, att Auschwitz inte skulle ha blivit till, att världsanden inte skulle ha realiserat sig [...] i det faktum som bär namnet "Auschwitz" [...]: Världshistorien är förnuftets avbild och dess gärning [...].<sup>103</sup>

[...] nem lehetne magyarázatot találni rá, hogy Auschwitz ne lett volna, hogy ne jött volna létre, hogy az "Auschwitz" nevű tényben a világhelyzet ne realizálódott volna [...]: A világtörténet az ész képe és tette [...].<sup>104</sup>

Auschwitz finns bara kvar som text och bild, och därför använder jaget beteckningen på ett till synes vårdslöst sätt. Han talar om "bok-Auschwitz" (*könyv-Auschwitz*) och konnoterar för-intelselägrat i sin uttryckliga strävan efter att skydda sitt arbete med "taggtråd" (*szöges drótkerítés*).<sup>105</sup> Denna ordanvändning förutsätter Auschwitz-begreppets frigörelse från den verklighet som var Auschwitz, att ordet fungerar som en symbol och bild och därför har gått upp i det abstrakta. Med Derridas ord kan man säga att tecknet "de-markerar" sig, det vill säga "lösgör sig från just det den daterar [betecknar]".<sup>106</sup> Jaget vittnar om detta förhållande när det låter Auschwitz tjäna som en bild av fadern och det gudomliga, det vill säga som en bild av det som kommunistledaren och staten gör anspråk på att vara. Berättaren löser på det sättet upp maktens idealiserade självbild och praktik och omvandlar diktaturen till en gaskammare och brännugn:

Auschwitz, sade jag till min fru, framträder för mig i faderns skepnad, ja, orden fader och Auschwitz väcker samma genklang hos mig, sade jag till min fru. Och om påståendet att gud är en förhårligad fader är sant, då uppenbarade sig gud för mig i Auschwitz skepnad, sade jag till min fru.<sup>107</sup>

Auschwitz, mondtam a feleségemnek, nekem az apa képében jelenik meg, igen, az apa és az Auschwitz szavak bennem egyforma viszhangot vernek, mondtam a feleségemnek. És ha

---

<sup>103</sup> Kertész, *Kaddish*, s. 42. Hegel fungerar som passagens intertextuella förutsättning.

<sup>104</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 59.

<sup>105</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 81, 130. För samma textställen i den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 57, 90.

<sup>106</sup> Derrida, *Schibboleth*, s. 36.

<sup>107</sup> Kertész, *Kaddish*, s. 119.

igaz az az állítás, hogy isten felmagasztalt apa, akkor isten nekem Auschwitz képében nyilatkozott meg, mondtam a feleségemnek.<sup>108</sup>

Auschwitz de-markeras och lyfts från den verkliga erfarenhet som har gett upphov till begreppet. Det har blivit en symbol, och som sådant kan det beteckna mer än den erfarenhet som det i första hand är knutet till. Texten visar därmed att orden inte enbart är avskurna från sina referenter, utan också kan genomgå betydelseförändringar. Jagets relativisering av begreppet framhäver språkets grundläggande relativitet: ideologins relativitet. Berättarens återkommande ironiska kommentarer om att hans beskrivningar ”helt och fullt motsvarar verkligheten” aktualiserar det avstånd som är inbyggt i språket.<sup>109</sup> B. må sakna meningsintention (”när jag inget har att säga”) men genom att tala iscensätter han språkets immanenta förutsättningar, och denna iscensättning fungerar som talets mening och effekt.

Den intertext som är viktigast i *Kaddis* – och som *upprepas* och *omplanteras* i olika sammanhang och därmed antar olika meningar – sammanfaller med den som allra mest för tankarna till Förintelsen: Paul Celan. Hans namn figurerar bara under verkets motto (som ramar in verket), men den celanska litteraturen är ständigt närvarande i B.:s framställning. I regel rör det sig om en omplantering av bilder och element från Celans ”Todesfuge”: ”*der Tod ist ein Meister aus Deutschland, sein Auge ist blau*”, skriver jaget vid ett tillfälle – och vidare: ”*er trifft dich genau*”.<sup>110</sup> Men i första hand är det diktens motiv som återkommer: hundar som hetsas, graven i luften, fiolerna som spelar, Margarete med det gyllene håret. I det följande citerar jag ett av flera exempel:

Hur skulle jag ha kunnat förklara för min fru att min kulspetspenna är min spade? Att jag skriver bara därför att jag måste skriva, och jag måste skriva därför att man dag efter dag visslar fram mig för att jag skall sticka spaden djupare, för att jag med en allt mörkare och sötare ton skall besjunga döden? [...] och att jag skall utföra grundläggningsarbeten i denna framtid med samma spadtag med vilka jag måste gräva min grav i molnen, i vindarna, i intet?<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 174.

<sup>109</sup> I original: ”teljesen megfelel a valóságnak”. Kertész, *Kaddis*, s. 15. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 12.

<sup>110</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 92; Kertész, *Kaddish*, s. 64. Se till exempel följande rader i Lars-Inge Nilssons tolkning: ”döden är en mästare från Tyskland hans öga är blått/han träffar dig med kulan av bly han träffar exakt med sitt skott”. Se: Celan, *Paul Celan. Dikter II*, s. 16. För fler allusioner till ”Todesfuge”, se t. ex. Kertész, *Kaddis*, s. 14, 27, 35, 43, 49, 56f, 80, 116, 132f, 185. För samma textställen i den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddish*, s. 11, 20, 26, 31, 35, 40, 56, 80, 91f, 126.

<sup>111</sup> Kertész, *Kaddish*, s. 91f.



Hogyan is magyarázhattam volna el a feleségemnek, hogy a golyóstollam az én ásóm? Hogy azért írok csak, mert írnom kell, és azért kell írnom, mert naponta előfüttyentenek, hogy mélyebbre döfjem az ásót, hogy sötétebb, édesebb húron húzzam a halált? [...] és ebben a jövőben alapozó munkálatokat végezzek, ugyanazokkal a kapavágásokkal, amelyekkel a felhőkbe, a szelekbe, a semmibe ágyazott síromat kell megásnom?<sup>112</sup>

Framställningens skriftkaraktär i kombination med närvaron av den här typen av intertexter ombildar stegvis den monologiska vreden till en textbaserad och därmed reflekterande dialog. Jaget öppnar sig mot den andre, mot litteraturen och världen, och gör sig därigenom till en del av andra diskurser och sammanhang. Den vredens icke-identitära position som Rösing talar om är därför också sökande och relationsbyggande: B. söker andra och icke-totalitära diskursiva sammanhang. Vad som därmed förstärks är friheten (*a szabadság*) – den som enligt berättaren ligger i rörelsen *mot* något och *mot* några ("valakik meg valamik *ellen* forduló szabadság" – alltså som ett slags motstånd).<sup>113</sup> Jagets frihet konstitueras av en sådan motrörelse.

Ungerska Folkrepublikens sovjetiserade teleologi fordrar underkastelse och delaktighet. Den totalitära diktaturens struktur kännetecknas av en absolutism som gör anspråk på det sanna: den totalitära utsagan är så att säga den enda möjliga, och den som vänder utsagan ryggen förlorar den status och det erkännande som tidigare tillkom henne. Jaget *vill* vara i den konkreta ångestmättade existensen, eftersom det är där livet finns. Att i skrivandet sträva efter frihet och öde står inte i motsättning till den viljan. Det är snarare i erfarenheten och kontemperationen av de existentiella villkoren som den verkliga friheten ligger – så till vida den i form av en negation vänder sig mot något eller några.

B. avslutar bönen till det ofödda barnet – till världen och den högre tanken:

sjunka till botten,  
Gode Gud!  
låt mig sjunka till botten  
för evigt,

Amen.

elmerüljek,

---

<sup>112</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 132f.

<sup>113</sup> Kertész, *Kaddis*, s. 179. För samma textställe i den svenska översättningen, se: Kertész, *Kaddis*, s. 122f.

Uramisten!  
hadd merüljek el  
mindörökké,

Ámen.

### Litteraritet och representation i *Az angol lobogó (Den engelska flaggan)*

Jaget i *Az angol lobogó (Den engelska flaggan)* återberättar en historia som utspelar sig en kort tid före den ungerska revolten mot kommunistdiktaturen oktober–november 1956. Den engelska flaggan har en symbolisk och synekdochisk funktion: den är samtidigt en symbol för omvärldens förhållandevis likgiltiga reaktioner på revolten och Sovjetunionens militära svar, och en beteckning på revolten som sådan – den som berättelsen är på väg mot.

#### *Det diskursiva ursprunget*

Merparten av historien är förlagd till tiden strax före revolten, och berättelsens ensidiga fokalisering får historien att samla sig kring berättarens (tidigare) jag. I novellen har en muntlig framställning inför åhörande publik en viktig funktion. Berättaren vänder sig till en bestämd skara vänner som vill höra ”historien om den engelska flaggan”:

Det är dock först nu som jag formulerar allt detta så tydligt, med så bestämt värderande ord – som om det på den tiden (eller i våra dagar) hade funnits (funnes) någon som helst fast grund för någon som helst värdering – nu, när man manar mig att berätta historien om den engelska flaggan, och därför är jag tvungen att berätta allt detta ur en historias synvinkel [...].<sup>114</sup>

Mindezt azonban csak most fogalmazom meg ennyire élesen, ilyen határozottan minősítő szavakkal – mint hogyha akkor (vagy akár most is) lett volna (vagy lenne) bármiféle szilárd alapja bármiféle minősítésnek –, most, hogy az angol lobogó történetének elbeszélésére buzdítanak, és így kénytelen vagyok mindezt egy történet szemszögéből elbeszélni [...].<sup>115</sup>

Till övervägande del äger berättandet rum i presens: läsaren är en del av berättandets ögonblick. Men berättarens ”nu” (*most*) och ”när man manar mig” (*buzdítanak*) markerar ett avstånd i förhållande till den berättande situationen och ett närmande till läsaren – det rör sig om

<sup>114</sup> Imre Kertész, *Den engelska flaggan*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Weyler, 2008, s. 17.

<sup>115</sup> Imre Kertész, ”Az angol lobogó”, i: *Az angol lobogó. Elbeszélések*, 6 uppl., Budapest: Magvető, 2001, s. 15.

ett ”nu” som är återgivet i efterhand. Berättaren har också inledningsvis, vid ett tillfälle och liksom i förbifarten, meddelat läsaren att jagets vänner manade honom att berätta ”för några dagar – eller månader – sedan”, och troligen skedde detta manande i anslutning till den ursprungliga berättarsituationen.<sup>116</sup> Berättarens försök att frammana den tidigare situationens ”nu” försvåras därmed, och det exponeras som en retorisk effekt, eftersom läsaren är medveten om att den tar del av ett berättande *om* ett berättande. Samtidigt markerar jagets bristande tidsuppfattning en sorts icke-närvaro i det egna livet. Gács påpekar i sin diskussion om novellen att det är den berättande situationen som liksom skapar berättandet, eftersom den berättande instansen vänder sig till en bestämd åhörarskara.<sup>117</sup> Detta är inte oriktigt, men kan nyanseras: den berättande situationen har *hänt*, och den är en del av novellens *historia*.

Redan den första sidan framhäver det ”berättande” elementet, och det drivs inte av representationens eller sanningens begär, utan av lyssnarnas förväntningar på representation och sanning. Den berättande instansens hantering av dessa förväntningar går ut på att problematisera möjligheten att faktiskt svara mot dem. Samtidigt förstärker (den skildrade) berättarsituationen det som Zolkos menar karaktäriserar vittnandet: det intersubjektiva, dialogiska och etiska.<sup>118</sup> Berättandet blir i den meningen ett uttryck för ansvar och förpliktelse i förhållande till samtiden, och som sådant *vittnar* det om en önskan om samlevnad och tillhörighet i en mördande verklighet. Sådana etiska och solidariska tendenser utgör ett hot mot befintliga maktstrukturer.

Jaget har blivit manad av vänner att berätta historien om den engelska flaggan, men berättelsen förmår inte komma fram till saken – den engelska flaggan – utan tar i stället in på sidospår och börjar om från ständigt nya utgångspunkter. Inledningsvis konstaterar berättaren att historien måste ta avstamp i ”vad jag läste på den tiden”<sup>119</sup> – men historiens ”ursprung” exponeras som en tankekonstruktion i det att utgångspunkten relativiseras och destabiliseras av framställningen själv. Historien om den engelska flaggan behöver nämligen strax därefter inledas med Richard Wagner, men för att komma till Wagner, visar det sig, behöver den börja med ”redaktionen”. Men historiens *genesis* förblir ändå en ofrånkomlig komplikation. Så här låter det när berättaren har inlett sin skildring av mötet med en person vid namn Ernő Szép: ”Därför måste jag alltså – märker jag nu –

---

<sup>116</sup> I original: ”néhány napja – vagy hónapja”. Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 7. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 7.

<sup>117</sup> Gács, s. 40.

<sup>118</sup> Zolkos, s. 88.

<sup>119</sup> I original: ”[az] akkori olvasmányaimat”. Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 7. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 7.

ändå inte börja historien [...] med Richard Wagner, så som jag först trodde, utan med Ernő Szép, men bägge måste jag i alla händelser börja med redaktionen.”<sup>120</sup>

Berättaren understryker att även om historien nu måste börja med Ernő Szép behöver den likväl – och har alltid *behövt (kellett)* – börja med redaktionen. Detta *alltid* är emellertid en effekt av nycker: det finns inte *en* början, och vad gäller historiens början finns inget naturligt *böra*. Historien blir på det här sättet ett resultat av berättarens associationer och infall, och den har inget ursprung utanför – utan enbart inom ramen för – berättelsen, det vill säga diskursen. Det finns ingen Historia.

### *Litteraritet och retoricitet*

För människan fungerar den diskursiva ordningen som en organiserande princip: hon står i en textuell förbindelse med världen. I följande passage – en skildring av hur redaktionen får en så kallad teoretisk skolning av en partifunktionär – träder tecknet fram som en närmast materialiserad dominant:

Dörren till balkongen stod vidöppen, och jag minns hur mycket jag avundades föredragshållaren som kunde gå ut på den väldiga balkongen och svalka sig – det var nästan som om han satte ut skiljetecken i föredraget – först tämligen ofta och sedan praktiskt taget varje minut, han gick utan att stanna ända till räcket, lutade sig över det och tittade ner i boulevardens ångande avgrund [...].<sup>121</sup>

Emlékszem, hogy tárva volt a kétszárnyas erkélyajtó, és hogy mennyire irigyeltem az előadót, amiért olyan gyakran, később már úgyszólván percenként, szinte az előadásában szereplő vesszők gyanánt léphetett ki hűsölni a hatalmas erkélyre, meg sem állva a korlátig, ahol a rács fölött kihajolva mindannyiszor lenézett a Körút gőzölgő szakadékába [...].<sup>122</sup>

Föredragshållarens korta vändor till balkongen fungerar som kommatecken (*vessző*) eller skiljetecken (det ord som används i den svenska översättningen) i anförandet. Kommatecknet aktualiseras av en vila i det levande talet, det vill säga att kommateringen betecknar ”bilden” av tystnaden, som sedan pekar mot den verkliga pausen i föredraget: detta ger tystnaden en

---

<sup>120</sup> I original: ”Így hát – most veszem észre – a [...] történetét mégsem, mint eredetileg hittem, Richard Wagnerrel, hanem Szép Ernővel, de ezt is, azt is mindenképpen a szerkesztőséggel kell és kellett kezdenem.” Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 32. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 40.

<sup>121</sup> Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 20.

<sup>122</sup> Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 17.

semiotisk representation – ljudfrånvaron markeras av ett tecken. Tecknet lägger sig som ett filter över yttervärlden, och det är av den anledningen berättaren använder sammansättningar som *megfogalmazás-émlékeim* ('berättelseminnen' eller 'formuleringsminnen'): erfarenheten har en diskursiv och narrativ struktur.<sup>123</sup> Dessa textställen framhäver ytterligare historiens – ”verklighetens” – artificialitet och retoricitet, vilket också ger texten ideologikritiska implikationer. Det artificiella och retoriska konstituerar diskursiva uttryck. Texten exponerar världens icke-essentiella och textuella struktur, och dess språkliga ”spel” utvecklar sig mot bakgrund av den stalinistiska verkligheten – ransoneringar, politiska rättsprocesser, interneringsläger, censur och angiverisystem – alltså i en mördande värld (*gyilkos világ*) dirigerad av maktpartiet och ÁVH (ungerska säkerhetspolisen) där friheten manifesteras i form av en schnitzel utan ransoneringskort.

Det faktum att litteraturen exponerar sin egen konstruktion innebär att den samtidigt pekar på alla diskursiva aktiviteter. Annorlunda uttryckt är litteraturen konstruktion, och allt är litteratur. Framställningen blottar detta genom att – medvetet eller omedvetet – *förneka* sin utsaga om den egna icke-litterariteten:

[...] det var ett bra tag sen jag slutade tycka om litteratur och jag läser den inte. När jag söker uttryckssätt söker jag dem mestadels utanför litteraturen, och om jag kom på tanken att formulera mig skulle jag antagligen bemöda mig om att dessa formuleringar inte blev litterära, därför att – och det kanske räcker att jag säger så mycket, och mer kan jag ju egentligen inte heller säga – litteraturen har blivit suspekt. Det är att frukta att formuleringar som blöts ner i litteraturens lösningsmedel aldrig mer återfår sin täthet och sin realism.<sup>124</sup>

[...] már régóta nem szeretem, és nem is olvasok irodalmat. Ha megfogalmazásokat keresek, többször az irodalomon kívül keresem, ha megfogalmazásokra törekednék, valószínűleg tartózkodnék tőle, hogy e megfogalmazások irodalmi megfogalmazások legyenek, mert – és talán elég, ha ennyit mondok, sőt ennél többet valójában nem is mondhatnék – az irodalom gyanúba keveredett. Félni kell tőle, hogy az irodalom oldószerébe áztatott megfogalmazások soha többé nem nyerik vissza sűrűségüket és életszerűségüket.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 13. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 15. I översättningen används ”berättelseminnen”.

<sup>124</sup> Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 39f.

<sup>125</sup> Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 31.

Berättaren vill ställa sig utanför litteraturen, det litterära har något suspekt över sig och står i strid mot täthet (*sűrűség*) och realism (*életszerűség*) – den senare termen omfattar även språkets förmåga att ”representera” och upprätta förbindelser med yttervärlden. Men vändningen från det litterära kan inte lyckas – den icke-litterära vändningen lanseras med hjälp av en possessiv konstruktion som bildar en genitivmetafor: ”litteraturens lösningsmedel” (*irodalom oldószer*). Berättarens till en början konstativa utsagor löses upp i retoricitet.

Det litterära språket söker ofta närvaro och autenticitet när det upprättar fiktiva rum med människor, tankar, rörelser och saker, och det är sådana anspråk som gör att litteraturen tenderar att exponera avståndet mellan det lingvistiska tecknet och yttervärlden/referenten. I den tidigare diskuterade skildringen av föredraget står dörren till balkongen öppen, föredragshållaren går ut och svalkar sig, han gör det flera gånger, lutar sig över räcket och ser ner i den ångande avgrunden. Närvaron och stämningen i den här scenen stammar från en enkel kombination av rumslighet och rörelse, och i den meningen manifesterar passagen hur fiktionslitteratur tenderar att fungera: framställningen konstitueras av en meningskoncentration som samlar världen i en språklig form. När berättaren sedan lanserar sin icke-litterära ansats raseras den i stället av retoricitet (”litteraturens lösningsmedel”), och det visar att den ”täthet” och ”realism” som jaget eftersträvar inte är möjlig utanför det retoriska och fiktiva. Vad texten illustrerar är därmed alltings litteraritet.

Berättaren förnekar sedan även detta – att allt är litteratur – med en allusion till den totalitära situationen:

Jag hade blivit fabriksarbetare: det var dock något som så småningom på nytt kunde formuleras, om också bara med äventyrets, absurditetens, löjets och rädslans ord, det vill säga med ord av samma natur som världen som omgav mig, och på detta sätt återerövrade jag till hälften mitt liv.<sup>126</sup>

Gyári munkás lett belőlem: de ezt legalább lassacskán újra meg lehetett fogalmazni, ha csupán a kaland, a képtelenség, a nevetség és a félelem szavaival is, vagyis az engem körülvevő világgal egylényegű szavakkal, és ezzel félig-meddig megint visszanyertem az életemet.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 30f.

<sup>127</sup> Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 24.

Detta textställe antyder att det finns ett språk av samma struktur som yttervärlden, det vill säga ett språk vars existens texten i övrigt förnekar. Liksom i passagen om det icke-litterära språket ger berättaren uttryck för en förhoppning som han inte kan tro på, men han behöver tro på det för att han vill säga något sant om den verklighet han lever i och det han blir utsatt för. Texten har undergrävt förutsättningarna för sina egna sanningsanspråk (allt är litteratur), men när det blir tal om absurditet (*képtelenség*) och rädsla (*félelem*) är det fråga om ord av *samma* natur som världen. I denna förhoppning ligger ett imperativ: den totalitära människan måste tala om sin existensform.

Berättarens framställning iscensätter också en performativ handling som har en sådan förmedlande – och samtidigt förändrande – funktion. Ernő Szép står för akten:

Och vid ett par, ja, kanske ett par tre tillfällen hade man också presenterat mig, den ”unge journalisten”, för Ernő Szép (som givetvis aldrig kom ihåg de tidigare tillfällena), bara för att jag skulle kunna höra honom presentera sig med sitt sedan dess till legend, nej, till myt upphöjda: ”Jag *var* Ernő Szép.” [...] detta sätt att presentera sig, det dyker allt oftare upp i mitt huvud. [...] denne gamling, som förr, innan ni hade fått se honom, *var* Ernő Szép: denna tunna, lilla, från sin egen vikt befriade gamling, som katastrofens vind svepte med sig på de isiga gatorna som vore han ett sandkorn och drev från kafé till kafé.<sup>128</sup>

És egyszer-másszor – talán kétszer-háromszor is – be is mutattak engem, ”fiatal újságíró” Szép Ernőnek (aki az előző bemutatásaimra természetszerűen sosem emlékezett), pusztán csak hogy hallhassam azóta legendává, nem, mítosszá emelkedett bemutatkozását: ”Szép Ernő *voltam*”. [...] ezt a bemutatkozási formulát [...] mind gyakrabban jut az eszembe. [...] az öregembert, aki azelőtt, mielőtt láthatóak volna, Szép Ernő *volt*: ezt az apró, a saját súlyától is megszabadult öregembert, akit a katasztrófa szele porszemként söpört végig a jeges utcákon, és sodort kávéháztól kávéházig.<sup>129</sup>

Berättaren talar om detta som en *radikal* formulering i en situation där avskaffanden, likvidationer och förstatliganden gör det omöjligt för Ernő Szép att vara Ernő Szép, och föreställer sig att denna presentation – detta ”verk” (*alkotás*) – kommer att överträffa Széps litteratur.<sup>130</sup> Vad Szép säger är detta: mitt liv är inte ett liv, jag är en annan eller ingen alls. Men han säger det med en ironisk distans, vilket innebär att han är medveten om sin reducerade livsform. Genom

---

<sup>128</sup> Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 36f.

<sup>129</sup> Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 29.

<sup>130</sup> Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 30f. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 38f.

att formulera denna reducering ger han en bild av den totalitära verkligheten och sin egen icke-existens: jag *var* någon. Nu är han substanslös, ett gruskorn som drivs av katastrofens vind. Selyem skriver i sin diskussion om Kertész litteratur att "the lack of personality" och frånvaron av solidaritet mellan människor är diktaturens verk, som leder till att "people assume less their personality, withdrawing in their private life they manifest less solidarity; authorities become more dictatorial, [...] the control is stronger, the public institutions [...] are more subordinate to the private interest of leaders; it is more difficult to build up the networks of solidarity, it is more risky to assume one's personality".<sup>131</sup>

Berättaren övertar denna strategi när han talar om Budapest och huvudstadens människor och samtidigt markerar jagets medelbarhet och konstruktion genom att tala om sig själv i tredje person och enbart låta det egna jaget kantas av tankstreck (parenteser i den svenska översättningen):

[...] på den plats som Budapest en gång sades ha legat fann jag bara en stad i ruiner, befolkad av liv i ruiner, av själar i ruiner och av hopp som krossats under ruinhögarna. Den unge man som jag talar om här (jag) var själv en av dessa själar som stapplade fram mot intet bland ruinerna, fastän han (jag) på den tiden bara betraktade dessa ruiner som en sorts filmdekorer [...].<sup>132</sup>

[...] az állítólagos egykori Budapest helyén én már csak egy romba dőlt várost, benne romba dőlt életeket, romba döntött lelkeket és e romok közé tiport reményeket találtam. Ez a fiatalember, akiről itt beszélek – én –, is egyike volt e romok közt a semmi felé botorkáló lelkeknek, noha ő – én – e romokat akkor még csupán mintegy valamely filmdíszletként [...].<sup>133</sup>

Berättaren upprepar Széps språkhandling (Budapest *var*), och omtalar sig själv som ett han/jag, vilket innebär att berättaren markerar ett avstånd till det egna jaget. Det avståndet kan läsas som en produkt av den politiska situationen, men också som en insikt om subjektivitetens diskursiva förutsättningar: när jaget talar om sig själv talar han om någon "annan" – han talar om ett textjag. Detta antyds också av det filmiska elementet (*filmdíszlet* – 'filmdekor') – verkligheten manifesterad som en filmisk sekvens, det vill säga som en narrativ iscensättning.

---

<sup>131</sup> Selyem, s. 95f.

<sup>132</sup> Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 41.

<sup>133</sup> Kertész, "Az angol lobogó", s. 32.



Några rader längre ned berättar jaget om hur han utformar sin egen roll ”med bortseende från alla störande moment (nämligen verkligheten, det vill säga katastrofen)” – och han gör en Ernő Szép: ”Jag är journalist.”<sup>134</sup> Den nutida situationen har tömt språket på innehåll – människorna och tingen är liksom urblåsta – och det blir därför särskilt viktigt att *utsäga* sin identitet och sitt varande. Och går det inte att vara någon kan man vara något: jag är *journalist*. Professionen är konkret: det semiotiska systemets betecknande funktioner är liksom destabiliserade, enbart möjligheten att tala om enskilda ting tycks vara intakt – gaskammare, stridsvagn, ruin. Det går inte att orientera sig i ”katastrofens” ostadiga terror: när som helst kan man liknas vid ett ”asätande hunddjur” eller ”föras bort i en svart bil”. Enbart bödelns sanning – ”gripandenas, inspärningarnas, arkebuseringarnas och hängningarnas sanning” – existerar.<sup>135</sup> Politikens aktiva utarmande av språket gör att det antar osanningens eller meningslöshetens struktur. Berättarens upptagenhet med det ”formulerbara” och ”oformulerbara” är en effekt av det – osanningen ligger i formulerandet, sanningen i oformulerandet, det vill säga i frånvaron av språk: ”[...] dessa formuleringar som ständigt slutar i fiasko, ständigt törnar mot det oformulerbara, stångar pannan blodig i kamp med det oformulerbara [...], med andra ord det väsentliga [...]”<sup>136</sup>

Jaget har därför inga andra avsikter med skrivandet än att det ska tjäna till att göra livet ”möjligt att leva, det vill säga till att låta bli att formulera det”.<sup>137</sup> Livet finns enbart i det oformulerbara, i det icke-symboliska, men språket – litteraturen – kan göra det *möjligt* att leva detta oformulerbara. För att verkligen leva behöver man kliva ut ur språket och vara i världen utan en språklig överhud. I litteraturen ligger överlevandet – inte livet. Det litterära skrivandet skär in i den symboliska överhudens våldsamma struktur.

### *Totalitarismens två erfarenheter*

Berättarens återkommande hänvisningar till katastrofen (*a katasztrófa*) – ofta i form av sammansättningar i stil med *katastrofvärld* – konnoterar hebreiskans ord för Förintelsen –

---

<sup>134</sup> I original: ”minden zavaró körülményt (azaz a valóságot, vagyis a katasztrófát) mellőzve” och ”újságíró vagyok”. Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 33. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 41.

<sup>135</sup> I original: ”kutyafajtájú ragadozók” (s. 20); ”bármikor elvihet a fekete autó” (s. 22); ”letartóztatás, a bebörtönzés, a kivégzés, az agyonlövés és a felakasztás [igazsága] [...]” (s. 14f). Kertész, ”Az angol lobogó”. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 24, 27, 17.

<sup>136</sup> I original: ”[...] ezekkel a szakadatlanul csődöt mondó, szakadatlanul a megfogalmazhatatlanba utköző, a megfogalmazhatatlannal – természetszerűen mindhiába – küszködő megfogalmazásokkal [...], vagyis a lényegét [...]” Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 9. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 10.

<sup>137</sup> I original: ”az élet élıhetőségét, vagyis az élet megfogalmazásának mellőzését”. Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 13. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 15f.

*Shoah* betyder 'katastrof' – och jagets situation i textvärlden: den ungerska diktaturen. En liknande betydelsespridning aktualiseras av jagets beskrivning av sin arbetsplats som en dödsfabrik: "en mördande fabrikskasern".<sup>138</sup> Auschwitz nämns inte i *Az angol lobogó*, men texten öppnar på olika sätt mot folk mordets erfarenhet: Förintelsens och totalitarismens existensformer är samtidiga, och tecknets upprepbarhet ger upphov till betydelsespridningar som texten också i det här fallet understryker. Jagets dubbelhet eller ambiguitet i förhållande till språket är också vanlig bland förintelseöverlevare. Den överlevande situationen beskriver, med Horowitz formulering, en "duality of existence" som i skrivandet ofta ger upphov till en spänning mellan tystnaden och talet: insikten om att det inte går att tala är samtidig med vittnandets nödvändighet och begär.<sup>139</sup>

I slutet av texten framhävs återigen den berättande situationen. Vännerna – som manar jaget att berätta historien om den engelska flaggan – uttrycker oro för att senare generationer bara har *förmedlade* erfarenheter av det som jaget har genomlevt. Vännernas sätt att tala om detta är som hämtat ur minnesdiskurser efter Förintelsen:

Därför att "de yngre", som de sa, inte hade några så kallade "förstahandsupplevelser"... de kände till och hörde bara hjältehistorier och skräckhistorier, eventuellt blandningar av dessa båda... [...] i klara verba, att risken fanns att kanske också jag skulle ta med mig i graven mina historier, mina erfarenheter [...]."<sup>140</sup>

Hogy, mondtaék, nekik, "fiatalabbaknak" már nincsenek, úgymond "elsődleges élményeik"... hogy ök már kizárólag hőstörténeteket meg rémtörténeteket, esetleg rém-hőstörténeteket meg hős-rémtörténeteket ismernek és hallanak csupán... [...] magyarul szólva, hogy még netalán én is a sírba viszem a történeteimet, az élményeimet [...]."<sup>141</sup>

Erfarenheten av livet och världen är förmedlad, det vill säga språkligt medierad: "så kallade" (*úgymond*) förstahandsupplevelser. Detta "så kallade" visar också att det här är fråga om erfarenheter som är svåra att "erfara" – det vill säga vara närvarande i eller över huvud taget förstå – även *när* de händer. Det handlar många gånger om att det man "upplever" är otänkbart så till den grad att man inte förmår skapa sig en upplevelse av det som verkligen tilldrar sig,

---

<sup>138</sup> I original: "egy gyilkos gyárkaszárnya". Kertész, "Az angol lobogó", s. 24. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 30.

<sup>139</sup> Jfr Horowitz, s. 155.

<sup>140</sup> Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 79f.

<sup>141</sup> Kertész, "Az angol lobogó", s. 60f.

vilket i grunden beror på att man saknar diskursiva verktyg. Erfarenheten konstrueras i den meningen i efterhand, och den antar berättelsens struktur.<sup>142</sup> Detta kan naturligtvis gälla för såväl Förintelsens som totalitarismens erfarenhet: om det finns en reell förstahandserfarenhet återfinns den på en prediskursiv och oformulerbar nivå, menar berättaren, inte på en textuell eller formulerbar. Förstahandsupplevelsens villkor träder därför fram i det upprepade uteslutningstecknet ("..."): upplevelsen förklarad som en utelämning och ett avbrott. I språket kliver erfarenheten upp från livet till texten – från det singulära till det universella. Det klivet innebär erfarenhetens upplösning: "Jag försökte lugna dem och sa att det inte fanns något fel i det, att bortom anekdoterna var varje historia och vars och ens historia i huvudsak samma historia [...]".<sup>143</sup>

Texten håller av den anledningen till stor del kvar det konkreta våldet i samband med revolten 1956 utanför teckenvärldens abstraktioner. Genom att låta revolten närmast omärkligt passera i fonden förblir den enligt texten själv i det oformulerade och därmed oförstörda, det vill säga i det sanna och väsentliga. Texten skriver på det sättet *fram* det som händer på gatorna. Det kan tyckas paradoxalt, men enligt textens logik fungerar antydningen som en betoning – i ett slag, med denna negativa representation, har texten exponerat det semiotiska systemets strukturella "våld". För berättaren var revolten något som tilldrog sig "därutanför" (*odakint*), och det – i likhet med det som berättaren läste vid tillfället – bar på ett "löfte" (*ígéret*).<sup>144</sup>

Han berättar:

[...] de händelser som under dessa dagar försiggick på gatan *förlänade det stegrade intresse jag visade för essän om Goethe och Tolstoj en reell och ovederlägglig innebörd*. Vädret blev höstligt; det kom några lugnare dagar; utanför också, naturligtvis, men när jag tittade ut genom fönstret såg jag i hur hög grad gatan hade förändrats: spårvagnens nedrivna elledningar slingrade sig ormlikt mellan skenorna, skyltar hängde genomborrade av kulor [...].<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Jfr Ohlssons diskussion om misstro mot det egna minnet och semiotiska svårigheter i representationen av levda erfarenheter. Han diskuterar bland annat representationens problem *under* erfarenheten i fråga – denna svårighet att erfara och uppleva det man är med om beror på att det inte finns ett adekvat språk – eller en narrativ ram – som kan svara mot eller erbjuda en distans till det som pågår. Se t. ex. Ohlsson, s. 21 ff. Jfr Miller, s. 25.

<sup>143</sup> I original: "Igyekezttem megnyugtadni öket, hogy nincsen ebben semmi hiba, hogy túl az anekdotákon, minden történet és mindenki története a lényegét tekintve egyforma történet [...]" Kertész, "Az angol lobogó", s. 61. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 80.

<sup>144</sup> Kertész, "Az angol lobogó", s. 57. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 74.

<sup>145</sup> Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 75.

[...] az ezekben a napokban az utcán zajló események ezúttal *valóságos és cáfolhatatlan értelmet adtak a Goethe- és Tolsztoj-tanulmányra fordított fokozott figyelmeknek*. Ösziesre fordult az idő; néhány csendesebb nap következett; odalent is, persze, de kivált az ablakon kinézve láttam, mennyire megváltozott az utca: a leszakadt villamosvezetékek a sínek közt kígyóztak, golyók lyuggatta cégtáblák lógtak [...].<sup>146</sup>

Enligt ett tidigare textställe ger berättarens språkuppfattning upphov till en antilitterär ansats som är dömd att misslyckas, men i musikens värld är det icke-litterära möjligt i form av en förskjutning av röstens och textens förorenande materia. I den absoluta musiken finner jag toner och klanger som åtminstone skenbart lösgör sig från ordens byglar: instrumentalmusikens ljudvägor vibrerar rena och ordlösa och öppnar ett rum där känslorna kan spela fritt. I *Az angol lobogó* leder den absoluta musikens etablerande av ett sådant rum till självinsikt, det vill säga till en sådan kännedom om det egna jaget som den totalitära ordningen utan uppehåll vill störa och förhindra. Den estetiska erfarenheten öppnar mot jaget och livet: ”faktum är alltså att utan musik skulle jag [...] knappast ha kunnat stå ut med detta liv, mitt liv.”<sup>147</sup> Berättaren håller sig därför till musik av Beethoven och Mahler, men den kategoriska och negativa inställningen till sången och rösten omkullkastas likväl av Richard Wagners allkonstverk *Die Walküre (Valkyrian)* som Operan på Stalinavenyn uppför – den enda delen av tetralogin *Der Ring des Nibelungen (Nibelungens ring)* som passerat censuren. I *Die Walküre* finner jag en känsla av subjektivitet eller *aningen* om ett privatliv. Operan öppnar mot den *andra* värld som han sedan med skrivandet vill tränga in i:

[...] och fastän jag å min sida – efter *Valkyrian*, tack vare *Valkyrian* – ägde en *orubblig* insikt också om den andra världens verklighet, så var denna insikt liksom hemlig, i viss mening olaglig, ovedersäglig och ändå brottslig. Jag tror att jag på den tiden ännu inte visste att denna hemliga och brottsliga insikt i själva verket var *insikten om mig själv*.<sup>148</sup>

[...] és habár, persze, a magam részéről most már – *A Walkür* után, *A Walkür* révén – *megfeltehetetlenül* tudtam a másik világ valóságáról is, de mintegy titokban tudtam csak róla, bizonyos értelemben törvénybe ütköző, tehát ugyan kétségbevonhatatlan, de bűnös tudással.

---

<sup>146</sup> Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 57.

<sup>147</sup> I original: ”tehát tény, hogy zene nélkül [...] sem bírtam volna ki ezt az életet, az életemet.” Kertész, ”Az angol lobogó”, s. 39. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 49.

<sup>148</sup> Kertész, *Den engelska flaggan*, s. 56.

Azt hiszem, akkor még nem tudtam, hogy ez a bizonyos titkos és bűnös tudás voltaképpen az *önmagamról való tudás*.<sup>149</sup>

Den järnridå som har dragits för den del av kontinenten som berättaren hör till är dubbel: gränsen mot kommunistdiktaturena i Europa svarar mot såväl språkets immanenta gränslinjer som den diskursiva gräns som diktaturena vill kontrollera och upprätthålla. Folkresningen 1956 var ett försök att föra undan ridån och öppna landet mot den västerländska demokratin.

### Centrum och icke-individualitet i *A Kudarc (Fiasko)*

I *A kudarc (Fiasko)* finns ett flertal metaberättelser – det märkliga diktatorsamhället består av flera textskikt: den berättande instansen talar om Köves ("den gamle"), vilken i sin tur skriver om en Köves (som också skriver och tar del av andras skrivande). I romanens första del alterneras berättarens historia om den gamle med protagonistens egna anteckningar och texter. Den andra delen domineras av den gamles omfattande litterära projekt – "Fiasko" – om en person vid namn Köves som (i likhet med författaren Köves/den gamle) befinner sig i ett kafkaeskt totalitärt samhälle.

#### *Det stenlika livet*

Huvudpersonen i *Sorstalanság (Mannen utan öde)* och *A kudarc* – som utspelar sig i kommunistdiktaturen – heter György Köves. Egennamnet – Köves – fungerar som en antonomasi eftersom det även bildar den adjektiviska formen av sten (*kő*): *köves* – 'stenig'.<sup>150</sup> I den värld som möter i den gamles text socialiserar sig huvudpersonen på restaurang Söderhavet. Den gamles alter ego skriver på ett ställe:

[...] Sziklai – när han hörde namnet genomilades Köves av något, ett svårgripbart minne från en värld där minnenas osäkerhet tävlade med nuets – rörde sig uppenbarligen helt hemvant, och Köves överlät initiativet på honom för att – åtminstone för en tid – befria sig från en hart när outhärdlig börda: sig själv.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Kertész, "Az angol lobogó", s. 43f.

<sup>150</sup> I Kertész roman *Felszámolás (Likvidation)* från 2003 heter huvudpersonen Keserű – *keserű* betyder 'bitter' eller 'besk'.

<sup>151</sup> Imre Kertész, *Fiasko*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2000, s. 170.

[...] Sziklai – a név hallatán Kövesen átsuhant valami, nem több bizonytalan emléknél, egy olyan világban, ahol az emlékek bizonytalansága a jelenével vetekszik – láthatóan teljes ott-honossággal mozgott, és Köves minden kezdeményezést átengedett neki, mint aki – egy időre legalábbis – szabadulni akar valamely, tovább már-már alig vonszolható kolonctól: önmagától.<sup>152</sup>

Namnet Sziklai är närmast identiskt med substantivet *szikla* som betyder 'klippa' eller 'berghäll' – bland Köves vänner finner vi också en som heter Berg. När Köves hör Sziklais namn avhänder han sig sin initiativförmåga och sitt aktörskap för att befria sig från sig själv och sina minnen. Läsaren vet att författaren/den gamle har varit i Auschwitz, och har tagit del av hans läsning om stembrottet i koncentrationslägret Mauthausen: stentrappa, stenvägg, stenblock, judar som tar självmord i stembrottet. Den gamle har en grå stenbit på sin förvaringspärm (stenbiten är en konkret tyngd på texterna som förvaras i pärmens men symboliserar också en immateriell börda).<sup>153</sup> Representationen av diktaturens folk som ett slags bergfragment är en effekt av totalitarismens abstraktionsnivå och avlägsnande från det mänskliga. Den stenlika livsformen är ett resultat av regimens teleologi, indoktrineringsmekanismer och terrorvälde, eftersom den omsätter sina medel i människoförintande och avindividualiserande verksamheter.

Berättaren – den instans som förmedlar historien om den gamle – resonerar om stenbiten på förvaringspärmen:

[...] (men när allt kommer omkring inbjuder varenda stenbit omedelbart till förhistoriska funderingar) (något vi inte tänker ägna oss åt) (fastän motstå det är också svårt) (särskilt när vi har att göra med en stenbit som driver vår sviktande fantasi i riktning mot det yttersta) (eller snarare ursprungliga) (begynnelse, slut, täthetsförhållanden och enheter så att vi till sist återvänder till vår vanmäktiga) (men åtminstone med vetandets förmenta värdighet utrustade) (ovetenhet [...]).<sup>154</sup>

[...] (de hát végül is minden kódarab nyomban őstörténeti megfontolásokra csábít) (ami nem célunk) (noha ellénállni is nehéz) (kiváltképp, ha egy kódarabbal akad dolgunk, amely végső) (vagy inkább kezdeti) (kezdetek, végek, tömörségek és egységek irányába tereli

---

<sup>152</sup> Imre Kertész, *A kudarc*, 4 uppl., Budapest: Magvető, 1988, s. 202.

<sup>153</sup> Kertész, *A kudarc*, s. 22f, 53f. För samma textställen i den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 20f, 46f.

<sup>154</sup> Kertész, *Fiasko*, s. 21.

csődöt mondó képzeletünket, hogy végezetül is visszatérjünk tehetetlen) (de legalább a tudás állítólagos méltóságával felruházott) (tudatlanságunkhoz [...]).<sup>155</sup>

Det ursprungliga och det yttersta – livet och döden. Som bergartens partiklar – totalitarismens folk – är personerna i romanen samtidigt en del av livet och döden: livet som ett överlevande eller icke-liv. Läsaren får ta del av den gamles anteckningar där han resonerar om sin ”situation”, att den inte låter sig formuleras varken som påstående eller negation. Den gamle kan inte säga att han inte är, men inte heller att han är. Han skulle kunna komma *nära*, skriver han, om han kunde säga att han ”oexisterar” (*nincsek*): ”Ja, detta verb skulle innefatta min existens och på samma gång ange även denna existens negativa beskaffenhet [...].”<sup>156</sup> Den gamle skriver för att i den mån det går frigöra sig från livets negativitet, men han hävdar också vad det innebär att vara människa i en totalitär situation: med sin verbkonstruktion ger han en bild av varandet.

### *Berättaren och det absoluta*

Den berättande instansen i romanens första del har ett återkommande stildrag: parenteser som liksom staplas på varandra. Det som står i dem är egentligen inte parentetiskt i bemärkelsen att det är sagt som ett inskott eller tillägg – satserna som ramas in av parentestecken blir till huvudsak i framställningen, som därmed också får en materiell betoning. Tecknet står aldrig ensamt: det omgärdar ord och uttryck och bryter upp dem på samma sätt som våldet omgärdar Köves och gör honom till ett komplement till staten, en icke-organisk beståndsdel. Gács beskriver berättarens stil i romanens första del som ett slags mekaniserat skrivsätt (*gépies írás*), och den person som berättaren förmedlar/kontrollerar fungerar inledningsvis som en bild av skrivandets omöjlighet: den gamle förmår inte inleda arbetet med en ny roman.<sup>157</sup>

Berättaren fungerar inte som en traditionell allvetande, icke-fokaliserad instans, som tredjepersonsperspektivet antyder. I huvudsak följer berättaren den gamle där han går runt i sin lägenhet och registrerar och övervakar det som är givet, till och med när han går runt och skrattar och muttrar: ”’Hehe’, den gamle hade roligt. [...] ’Hehehe’, den gamle kände sig road. [...] ’Jojo’, sa den gamle högt.” Berättaren fungerar således som en iscensättning av en totalitär instans: berättaren mäter avstånd i lägenheten, bevakar den gamles rutiner och handlingar,

---

<sup>155</sup> Kertész, *A kudarc*, s. 22.

<sup>156</sup> I original: ”Igen, ez az ige, miközben magában foglalná létezőemet, egyszersmind e létezés nemleges minőségét is jelölhetné [...]” Kertész, *A kudarc*, s. 87. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 74.

<sup>157</sup> Gács, s. 50. Se också s. 42.

och ger intryck av att sträva efter absolut representation – men denna strävan är så ansträngd att den i själva verket vittnar om att det ”absoluta” i den förment rapporterade framställningen aldrig kan vara annat än en illusorisk effekt. Den skenbara exaktheten har för berättaren en instrumentell funktion – den ska visa att berättaren äger ett absolut språk, som i likhet med det gudomliga språket är omedelbart förbundet med yttervärlden:

Efter den (med iakttagande av lämpligt avstånd) norr om kakelugnen placerade karmstolen kom åter ett (mindre) mellanrum, sedan följde dörren i katedralglas, för att vara mer exakt – eftersom denna dörr alltid stod öppen på grund av bristen på luft i hallen – en öppning av dörrens storlek, sedan dörren i katedralglas öppna halva, sedan ett mellanrum och efter mellanrummet – nu redan i rummets nordöstra hörn – den ena schäslongen med sin kortsida, därpå hörnet, sedan – nu redan längs den norra väggen – schäslongens långsida, mellanrum, en låg byrå och till sist den andra schäslongen, som dock redan med sin långsida smög sig intill rummets västsida och i nord-sydlig riktning sträckte sig ända in under fönstret, där redan, efter ett mellanrum, längre åt söder ett bord (för att vara mera exakt, *bordet*, våningens enda egentliga bord) sträckte ut sig, längre åt söder, nästan ända in i rummets sydvästra hörn, som endast den där befintliga och för den uppmärksamme läsaren säkerligen inte alldeles obekanta möbeln hindrade det att nå fram till.<sup>158</sup>

A cserépkályhától (a megfelelő hézag beszámításával) északra eső karosszék után újabb (kisebb) hézag, majd a katedrálüvegű ajtó, pontosabban – mivel az előszoba levegőtlenisége miatt ez az ajtó mindig nyitva állott – egy ajtónyi rés, aztán a katedrálüvegű ajtó katedrálüvegű szárnya, mögötte hézag, a hézag után – már a szoba északkeleti sarkában – az egyik heverő rövidebbik oldala, aztán a szobasarok, majd – már az északi fal mentén – a heverő hosszabbik szegélye, hézag, alacsony sublót, hézag, végül pedig a másik heverő következett, amelynek hosszabbik oldala viszont már a szoba nyugati falához simult, észak-déli hosszirányban benyúlva egészen az ablak alá, ahol, még délebbre, hézag, azután egy asztal (pontosabban *az* asztal, a lakás egyetlen tulajdonképpeni asztala) húzódott tovább, egyre délebbre, csaknem a szoba délnyugati sarkáig, amelynek elérésében csupán az e sarokban álló, s a figyelmes olvasó számára már bizonyára nem egészen ismeretlen bútordarab akadályozta meg.<sup>159</sup>

Det är berättarens ansträngda försök att frammana en så kallad verklighetseffekt som framhåller misslyckandet, och det kan exemplifieras av det återkommande bruket av ordet

---

<sup>158</sup> Kertész, *Fiasko*, s. 12.

<sup>159</sup> Kertész, *A kudarc*, s. 11.



”mellanrum” (*hézag*): efter karmstolen ett ”mellanrum”, efter katedralglasets öppna halva ett ”mellanrum”, efter schäslongens långsida ett ”mellanrum”, efter fönstret ett ”mellanrum”, och så vidare (i den ungerska texten används ordet oftare än i den svenska översättningen). Berättarens envetna insisterande på framställningens exakthet möter motstånd av framställningen själv: det unika går upp i det allmänna, verklighetens singulära mellanrum försvinner in i ett universaliserande substantiv. Berättarens tillägg – ”(mindre) mellanrum” och ”för att vara mera exakt” – framstår därmed som fruktlösa besvärjelser; en aldrig så känslig läsare kommer att möta stora svårigheter när den vill göra sig en konkret bild av rummet. Man kan säga att framställningen, genom att exempelvis framhäva sin materialitet och utsagans de-markering (tecknets avlägsnande från sin referent), undergräver sig själv – eller sina egna möjligheter – och därmed *blir* en undergrävd utsaga. Implikationen av detta är att det totala anspråket likasom ruineras inifrån.

Berättaren är genomgående närvarande och kommenterande i framställningen, och i den här passagen öppnar utläggningen mot ”den uppmärksamme läsaren” (*a figyelmes olvasó*), det vill säga mot en instans utanför fiktionen, och det avstånd som därmed upprättas till historien visar på dess berättelsekaraktär – berättaren fungerar som en konstruktör. Selyem understryker också i sin diskussion om romanen att det till synes avpoetiserade språket framhäver sin egen artificialitet: ”[...] the banal reality”, skriver hon, ”is so precisely described that it turns over and becomes the unveiling of its fictitiousness.”<sup>160</sup> Jag vill understryka att denna fikcionalitet är totalitarismens fikcionalitet, eftersom den berättande instansens blick är ett med diktaturens.

Den hegemoniska diskursen står i en direkt relation till det konkreta våldet i den gamles verklighet, och denna relation framträder till exempel i följande bild hämtad från hans beskrivning av ett tidigt tonårsminne: ”Kulsprutan var monterad på en ställning som påminde om en filmkamas stativ.”<sup>161</sup> Som Arendt skriver behöver totalitära regimer med propagandans medel dölja världens icke-totalitära struktur, och propagandan utformas ofta som ”hotfulla antydningar” om att falla utanför den bolsjevikiska teleologins ideologiska vetenskaplighet. Med andra ord raserar texterna det som Arendt kallar ett skydd (i form av en monstruös dikotomisering av världen) mot den ”icke-totalitära världens realiteter”.<sup>162</sup> Dikotomiseringen är också ett uttryck för den ”omänsklighet” – det oerhörda avstånd från det mänskliga – som

---

<sup>160</sup> Selyem, s. 99.

<sup>161</sup> I original: ”A golyószóró egy filmfelvevőgép gólyalábaihoz hasonló állványzaton nyugodott.” Kertész, *A kudarc*, s. 25. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 23.

<sup>162</sup> Arendt, s. 432–437, 461.

karaktäriserar en totalitär berättelse. Den gamles formulering frammanar insikten att ideologins fikcionalitet sätter konkreta kulsprutor i verksamhet. Hans intresse för fiktionsteoretiska problem framgår också av hans anteckningar – den gamle frågar sig till exempel vad som fanns *före* meningarna, varför det han skriver enbart frammanar ett *tänkt* skeende – ”ett tänkt Auschwitz” (*képeletbeli Auschwitzot*) – och menar att texten som produkt och konstföremål står i motsättning till förmedlingen av det personliga, det individuella och unika; i skrivandet når han enbart det ”objektiva” (*a tárgyí*) och det ”allmänna” (*az általános*), och vidare: ”Det var inte tåget i min roman som hade fört *mig* till Auschwitz [...]”<sup>163</sup>

Berättaren vänder sig regelbundet till läsaren, ofta genom att konstruera ett ”vi” som inkluderar läsaren och därmed bildar en gemenskap som huvudpersonen – Köves/den gamle – är utestängd från: *vår* historia (*a történetünk*), *vår* uppgift (*a feladatunk*), *vårt* språkbruk (*szóhasználatunk*), *vi* kallar honom (*hívuk őt*), och så vidare.<sup>164</sup> Läsaren positioneras härmed vid sidan av berättaren och blir en del av dennes diskurs, vilket markerar ett avstånd i förhållande till huvudpersonen som enbart minskar genom kontakten med hans litterära arbeten: läsaren träder således in i och ut ur det opersonliga och det personliga, och det bidrar till att stärka diskrepansen mellan å ena sidan det kollektiva och ofria, å andra sidan det individuella och fria. Berättaren vittnar också om den absolutistiska maktens mekanismer i det att den markerar sin spatiala närvaro i den gamles omedelbara omgivning, samtidigt som läsaren vet att en sådan närvaro inte föreligger. Regimen konstruerar en ordning i vilken maktens närvaro – exempelvis i form av säkerhetspolisen och angiverisystemet – alltid är en möjlighet, och berättaren spelar på samma närvaro genom att etablera den diskursivt: ”Och därmed har vi redan kommit fram till dörren i katedralglas, [...] genom vilken [...] vi kan gå in i boningsrummet.”<sup>165</sup>

Och vidare:

Det är inte utan målmedvetenhet [...] som vi nu [...] slår upp det inte alltför tjocka bokband i grönt halvlinne, som den gamle så ofta och med så stor nytta brukade ta fram på sista tiden, uppfylld av en alldeles särskild känsla av tacksamhet för nedanstående rader (på sidan 259)

---

<sup>163</sup> I original: ”Engem nem a regénybeli vonatom vitt Auschwitz felé [...]” Kertész, *A kudarc*, s. 85. Se också s. 82, 84. För samma textställen i den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 69, 71f.

<sup>164</sup> För dessa textställen, se: Kertész, *A kudarc*, s. 9, 12. För samma textställen i den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 11–13.

<sup>165</sup> I original: ”Ezzel már el is érkeztünk a közepén egy mázolt faléccel kettéosztott katedrálüvegű ajtóhoz, amelyen keresztül [...] beléphetünk a lakószobába.” Kertész, *A kudarc*, s. 10. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 11.

[...] (där – om vi lutar oss över den gamles axel – även vi kan läsa nedanstående rader)  
[...].<sup>166</sup>

Nem nélkülözi a célzatosságot [...] ha most [...] felütjük azt a nem túlságosan testes, zöld félvászón borítású kötetkét, amelyet az öreg az utóbbi időkben gyakorta és sok haszonnal forgatott, kiváltképp hálás elégtétellel adózván az alábbi soroknak (a kötetke 259. oldalán) [...] (amely lapon tehát az alábbi sorokat) [...] (most – mintegy a válla fölé hajolva – magunk is elolvashatunk) [...].<sup>167</sup>

Det är här fråga om en verbalt framställd och skenbar närvaro – berättaren etablerar en *bild* av en intradiegetisk närvaro, och beskrivningarna av det sinnliga har en liknande funktion ("bristen på luft i hallen"). Texten blottar denna närvaro som en diskursiv konstruktion, vilket också innebär att den genomlyser maktens metodik.

Berättelsen – och den gamles rutiner – ger i romanens första del ett närmast automatiserat intryck: saker och ting upprepar sig, och det gäller såväl berättande och typografi som Köves handlingsmönster:

Den gamle satt framför sekretären.

Det var morgon.

(Igen.)

Han översatte.

Han översatte från tyska [...].<sup>168</sup>

Az öreg az iratszekrény eléült.

Reggel volt.

(Megint.)

Fordított.

Németből fordított [...].<sup>169</sup>

I dessa rader samlas stora delar av det som försiggår i romanens första del, eftersom det mesta händer om och om igen, såväl på uttryckets som handlingens nivå. Den gamle sitter framför sekretären, det blir en ny dag, han översätter, och så vidare. Den tidigare citerade skildringen

---

<sup>166</sup> Kertész, *Fiasko*, s. 24.

<sup>167</sup> Kertész, *A kudarc*, s. 26.

<sup>168</sup> Kertész, *Fiasko*, s. 76.

<sup>169</sup> Kertész, *A kudarc*, s. 90.

av den gamles lägenhet återkommer vid flera tillfällen i en mer eller mindre identisk form, och den gamle, vars dagar och beteendemönster är enformiga, för om och om igen samma fåordiga konversation med sin hustru.

### *Den gamles "Fiasko"*

Rörelsen mellan den berättande instansen och den gamles texter beskriver en rörelse mellan det opersonliga och det personliga, det döda och det levande. Skrivandets rum tillåter en samtidigt subtil och radikal nonkonformism, och i det att den gamle skriver lämnar han sitt reducerade och icke-subjektiva tillstånd och formar i stället det som formar honom. I det yttre – berättelsen om den gamle – lever han i sin lägenhet som i ett fängelse. I det inre – den gamles författarskap – är han en skapare som beskriver totalitarismens absurditet och likgiltighet inför människorna. Det konstnärliga skapandet fungerar som ett rum för individualitet och intellektuell frihet, det vill säga ett rum för självbevarande och värdighet. Selyem talar om att Köves/den gamle – den Köves som återkommer i flera av Kertész verk – förmår kliva ut ur rollen som objekt, men jag förmodar att det snarare handlar om ett överlevande *som* objekt – Köves kommer alltid att vara *stenig*.<sup>170</sup>

Inledningen till den gamles litterära projekt kan tjäna som exempel på den radikalt anorlunda språkanvändning som möter i hans texter:

Köves kom till sans igen av att det susade i öronen på honom; sannolikt hade han somnat och hade så när gått miste om det fantastiska ögonblick då planet från den stjärnupplysta himlen sänkte sig ner i den jordiska natten. Längs utmed synranden, som ständigt kantrade mellan planets girar, dök spridda, glimmande ljuspunkter upp; de kunde ha tagits för en gungande fartygskaravan över en mörk ocean.<sup>171</sup>

Köves arra eszmélt, hogy zúg a füle; valószínűleg elaludt, csaknem elmulasztva a rendkívüli pillanatot, amikor a csillagfényes magasságból a földi éjszakába ereszkedtek. A repülőgép fordulatai közt minduntalan fölbillenő látóhatár szegélyein elszórt, pisla fények mutatkoztak; akár imbolygó hajókaravánnak is nézhette volna a sötét óceánon.<sup>172</sup>

I den gamles skrivande – i romanens dominerande metaberättelse – gestaltas en person vid samma namn (Köves) som verkar eller snarare orienterar sig och överlever i en namnlös

---

<sup>170</sup> Jfr Selyem, s. 96f.

<sup>171</sup> Kertész, *Fiasko*, s. 111.

<sup>172</sup> Kertész, *A kudarc*, s. 131.

diktatur. Som anställd på Produktionsministeriet (*Termelési Minisztérium*) arbetar han med propagandistiska texter som för honom ter sig obegripliga, och i egenskap av före detta journalist får han order om att infinna sig hos presschefen för att lyssna till dennes litterära arbeten för att sedan återkoppla och fälla omdömen. Presschefens alster är tomma och betydelselösa, men Köves relation till språket är också stukat så till den grad att det inte är lönt att försöka fylla den med meningsfullt innehåll. Köves vet att han har lyckats med sitt arbete på ministeriet om han inte förstår sina egna texter, och när han tar del av vad han tror är rapporter, meddelanden och diskussionsbidrag som vill informera om någonting är det som om texternas författare ändå lyckats med konsten att förskjuta detta någonting från texten, ett innehåll "som deras upphovsman antingen hade glömt bort under skrivandets gång eller som Köves helt enkelt inte begrep".<sup>173</sup>

I Köves verklighet har människans bild av världen, och därmed hennes relation till den, tömts på mening. Det symboliska har försvagats, och det gäller också för verkligheten, eftersom det symboliska förmedlar den och ger den ett värde. I mötet med presschefens dikter reagerar Köves med avsmak på deras intetsägande och utnötta bildspråk, och citationstecknen kring diktens ord och uttryck framhäver avståndet till dem:

Men den regelbundna, ja, mänskliga upprepningen av vissa bilder stack inte desto mindre i ögonen på Köves, till exempel den om den obligatoriskt "djupröda" blomman med sina "kötiga kalkar", som "lystet suger upp" den "darrande" dag- eller regndroppen, vidare den om springbrunnen vars strålar, än oemotståndligt, än regnbågslikt, än vem vet på hur många andra sätt "skjuter" i höjden i slutet av en vers, obligatoriskt fylld av antingen regn, dag, vågstänk eller andra sorters väta.<sup>174</sup>

Bizonyos képek rendszeres, mondhatni mániákus ismétlődése a versek során azonban még így is feltűnt Kövesnek, például azé a "húsos kelyhű", rendszerint "mélyvörös" virágé, mely a rajta "rezgő" harmat- vagy esőcseppet "szomjasan felissza", továbbá azé a szökőkúté, melynek sugarai hol ellenállhatatlanul, hol szivárványosan, és még ki tudná, hogyan, de mindig egy-egy esővel, harmattal, permittel, mindenféle nedvességgel teli vers végén "lövellnek" a magasba.<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> I original: "amiről azonban az írásművek során a szerzőjük vagy megfélemezhetett, vagy amit Köves egész egyszerűen nem értett meg". Kertész, *A kudarc*, s. 294. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 246.

<sup>174</sup> Kertész, *Fiasko*, s. 252.

<sup>175</sup> Kertész, *A kudarc*, s. 301.

Det är den gamle – författaren Köves – som i ”Fiasko” låter presschefen skriva om ”djupröda” blommor, om ”köttiga kalkar” som ”lystet suger upp” dagg eller regn, det är han som skildrar den totalitära lyriken med förakt och oförstånd. Den gamles raka och lätta prosa vittnar däremot om en strävan efter att göra sig förstådd, att kommunicera sig själv; den gamle vill i sitt skrivande inte bryta ned språket utan snarare lägga en grund för dess meningsfulla användning. Han vill forma och berätta en historia, och eftersom skrivandet sker i diktaturen gör han sitt skrivande till en del av dess historieskrivning. I stället för att destabilisera totalitarismens diskurs vill han forma bilden av den socialistiska statstotalitarismen och tillvaron som ”slav” (*szolga*) under en ”högre tanke” (*magasabb elgondolás*).<sup>176</sup>

I *A kudarc* träder ett dialogiskt element fram i form av en rörelse mot läsaren, en instans som aktualiseras i flera av romanens berättelser. I den första delen vänder sig berättaren till läsaren, och i den gamles skrivande finner vi exempelvis en passage som handlar om läsarbegreppet: ett för huvudpersonen abstrakt begrepp som inte lämnar honom någon ro och som får honom att inse att han är författare, och det är som författare han kan nå ”fast mark, annars skulle han försvinna i intet”.<sup>177</sup> Köves har vid ett tillfälle antecknat: ”Ty, i dag ser jag det klart, att skriva en roman innebär att man skriver för andra – bland andra för dem som förkastar den.”<sup>178</sup> I ett av romanens tredje berättelseskikt – Bergs litterära alster som Köves får uppläst för sig – är ”Läsaren” (*Olvasó*) en viktig term, eftersom Bergs självbiografiska skrivande lyfter fram ett ”liv värt att tala om”, här förstått som ett värdelöst och styckat liv.<sup>179</sup>

Romanens värld är en textvärld också i den meningen att den träder fram i form av skikt av berättelser, och det idoga skrivandet vittnar om en längtan efter uppriktighet och tillhörighet, det vill säga efter en etisk relationalitet. Att vara bunden till ett du, skriver Butler, är själva innebörden av att vara ett jag.<sup>180</sup> I ”Fiasko” skildrar den gamle hur Köves inte vill lämna sin totalitära hemstad när han får möjlighet till det, eftersom det vore att lämna det enda språk han förmår skriva på: livet finns i skrivandet, och skrivandet är ett sätt att öppna sig mot världen och medmänniskan. Den etiska relationaliteten är det levbara livets och den politiska förändringens grundläggande förutsättning.

---

<sup>176</sup> Kertész, *A kudarc*, s. 271. För samma textställen i den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 227.

<sup>177</sup> I original: ”földet most már csupán iróként érhet, vagy elvész a semmiben”. Kertész, *A kudarc*, s. 141. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 120. Se också s. 119.

<sup>178</sup> I original: ”Mert, ma már világosan látom, regényt írni annyit jelent, mint másoknak írni – azoknak egyebek közt, akik visszautasítják.” Kertész, *A kudarc*, s. 85. För den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 72.

<sup>179</sup> I original: ”Olyan élet, amelyről érdemes beszélni”. Kertész, *A kudarc*, s. 331. För samma textställen i den svenska översättningen, se: Kertész, *Fiasko*, s. 277.

<sup>180</sup> Butler, s. 101.

## Diskussion

Den ungerska författaren Péter Nádas (1942–) menar att den ”strukturella insikten” i Kertész litteratur är att man ”från Auschwitz inte kan se Auschwitz”, och att Kertész från diktaturens verklighet betraktar förintelseläget som en manifestation av den europeiska kulturen, men också närmast som ett ”vackert minne”.<sup>181</sup> Kertész verk gestaltar Auschwitz som ett symboliskt fenomen i nutiden, det vill säga Förintelsen som berättelse och text, och det är vad minnesdiskursernas problematik handlar om: minnets struktur och språkliga förutsättningar. Kertész betraktar Auschwitz ur de ”kontinuerliga diktaturens synvinkel”, skriver Nádas, och det är den synvinkeln som jag har diskuterat med fokus på texternas hantering av totalitära ordningar och bestämmande helheter. Totalitarismen formulerar en berättelse om världen och gör människorna till en del av den. Totala anspråk kännetecknar det ideologiska över huvudet, det karaktäriserar alla föreställningar om essens, normalitet och fullständig representation, och av detta drar Lane slutsatsen att vi i dag bör ”tänka det totalitära *bortom* den liberala demokratins politisering och minnets diskurser i det större europeiska upplysningsnarrativet, som inte saknar totaliserande drag”.<sup>182</sup> Kertész verk fordrar ett problematiserande förhållningssätt som också gäller för samtida och mer eller mindre ritualiserade berättelser – till exempel om kollektiva erfarenheter och trauman – som etablerar en fast form för minnandet. Det finns inte bara en risk att den formen stelnar och vittrar, och att berättelsens mening därmed går förlorad, utan den har också en fiktiv struktur. Den yttersta konsekvensen av nittonhundratalets totalitära ordningar var dessutom likvidation, och den berättelsen går över huvudet inte att formulera ur ett inifrånperspektiv.

Kertész verk avslöjar totalitära anspråk som illusoriska och undergräver deras legitimitet, och jag har försökt visa på denna antitotalitära och ideologikritiska dimension i Kertész verk genom att lyfta fram texternas reflektionsmoment och självreflexivitet mot bakgrund av en särskild existentiell och politisk situation. Texterna exponerar språkets materialitet, det vill säga språket som ett artificiellt teckensystem som inte förmår lösgöra sig från sin konstitutiva litteraritet. Men texternas motstånd mot den socialistiska diktaturen återfinns också på en innehållslig nivå i det att de skildrar totalitarismens existensform. I Kertész litteratur möter Förintelsens och den totalitära diktaturens erfarenhet, och det folk som är en produkt av dessa erfarenheter lever sina liv tvingade till likriktning och underkastelse i en verklighet där mordet

---

<sup>181</sup> Péter Nádas, ”Kertész och hans ämne”, i: *Det landsförvisade språket. Essäer och tal*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2007, s. 9.

<sup>182</sup> Lane, s. 8. Min kursivering.

är en normalitet. Den kommunistiska diktaturens ideologiska överbyggnad har en legitimerande funktion, och vad den är tänkt att legitimera är den sovjetiska socialismens allt överordnade nödvändighet. Kommunistkroppen är ideologisk och opersonlig, och dess heliga *ratio* förkroppsligas av maktpartiet och ledaren. Det är fråga om en absolutistisk maktstruktur med våldsmonopol, och det gäller att acceptera statens totala anspråk om man vill leva sin funktion – leva utan öde – i en av regimen förutbestämd verklighet. Den nonkonforma skickas i fångenskap eller död.

I den mån texterna refererar till upphovspersonen Kertész är det framför allt i egenskap av människa och överlevare under en totalitär regim, men en sådan referentialitet beledsagas alltid av reflektioner över representationens villkor. Placeringen av fiktiva personer i utrotningsläger eller i en efterkrigstida diktatur manifesterar det som Kertész verk till stor del handlar om: människans värld som en manifestation av text. Men berättelserna framhäver också konsens och i synnerhet litteraturens roll under totalitära villkor. På en individuell nivå etablerar skrivandet ett rum för liv, tänkande och subjektivitet, men den estetiska upplevelsen har samma potential: i den sinnliga erfarenheten av det sköna går det att komma till insikt om sig själv. Det finns därför fog för att Kertész delar vad Olsson beskriver som en celansk språkuppfattning, det vill säga en syn på ”språket som den kanske enda verkliga tillflykten i exilen, en icke-plats som till sin natur är högst tillfällig och måste upprättas ständigt på nytt”.<sup>183</sup> I Kertész författarskap fungerar skrivandet som en subtil men likväl radikal nonkonformism, och i den meningen kan litteraturen verka som en politisk plattform som är omöjlig utanför texten. Den som är sensibel för litteraturens politiska potential märker att Kertész texter upprättar en sådan plattform. Vad Kertész verk visar är att den empiriska verkligheten inte är primär i förhållande till den litterära texten. Det är inte i första hand fråga om referentialitet eller representation, utan om en skapande handling, vilket innebär att litteraturen vill forma och inte återskapa – texterna ingår i en förhandling om verkliga fenomen och erfarenheter och deras vara.

Jagets exponering av sitt eget skenliv i *Kaddis a meg nem született gyermekért* (*Kaddish för ett ofött barn*) beskriver en individualitetens födslovånda. B. vill det mänskliga, det animaliska i det mänskliga, och han vill skingra narrativa och diskursiva ordningar. Han gör sig ett självporträtt som står i motsats till den socialistiska statstotalitarismens bild av den kommunistiska människan, från vilka B. genom sitt talande och skrivande upprättar flyktlinjer. Min

---

<sup>183</sup> Anders Olsson, *Ordens Asyl. Inledning till den moderna exillitteraturen*, Stockholm: Albert Bonniers, 2011, s. 150.



läsning föreslår en större uppmärksamhet på romanens självreflexivitet, intertexter och skriftmotiv, eftersom dessa är en del av verkets teoretiska och politiska moment. Närheten till det materiella uttrycker ett begär efter att lämna det immateriella, till exempel det ideologiska, och problematiseringen av språket har en undergrävande funktion som slår mot det symboliska generellt. Konceptualiseringen av språket som ett "material" understryker i första hand teckensystemets konstruktion – i förhållande till den materiella världen utgör det diskursiva en entitet med en annan struktur. Frånvaron av en sammanhållande intrig vittnar om textens orientering mot det som stora berättelser tenderar att skymma, den manifesterar en närhetsestetik som gör berättarens medvetande till huvudsak och som söker världens och livets obestämbarhet. I likhet med all form av reflexivitet i Kertész litteratur finns här en relation till konkreta erfarenheter, eftersom texternas personer har blivit bestämda och kategoriserade på sätt som är livshotande av olika totalitära ordningar. Det mest självklara exemplet på en sådan kategorisering är nazisternas beteckning "jude" (med tillhörande och underförstådda associationer) – en performativ och konstruktivistisk handling som gör anspråk på att rapportera om essentiella förhållanden.

I *Az angol lobogó* (*Den engelska flaggan*) organiseras berättarens framställning kring insikten om verklighetens oformulerbarhet och litteraritetens ofrånkomlighet. Texten återkommer ständigt till denna insikt genom att framhäva språkets konstitutiva förutsättningar, och i den här novellen handlar det i huvudsak om att den mänskliga blicken på världen är litterär, vilket innebär att det som gör anspråk på representation exponeras som dikt. Texten svarar den totalitära representationen med att hävda dess fikcionalitet, och därmed undergräva representationens absoluta anspråk. Novellen aktualiserar det här i en totalitär kontext, och om läsaren tillåter sig en intertextuell tolkning blir det tydligt att texten öppnar gränsen mellan Förintelsens och totalitarismens erfarenhet. Konsten i vid mening fungerar i *Az angol lobogó* som ett rum för individualitet och självständighet, eftersom den estetiska erfarenheten förmår öppna det sinnliga på ett sätt som ger en intensiv känsla av världen och av att vara närvarande i den. Konsten öppnar mot det egna jaget i en verklighet som anstränger sig att förinta alla tendenser till individualitet.

En liknande blottläggning av det avindividualiserade eller icke-subjektiva framträder i *A kudarc* (*Fiasko*). Här möter en berättare som inte bara är "totalitär" i traditionell mening, det vill säga allvetande och överordnad subjektet. Berättaren fungerar i stället som en konkret absolutistisk instans, det är alltså inte enbart en totalitär instans – allvetande och icke-fokaliserad – utan *totalitarismens* perspektiv som bestämmer berättelsen och driver den framåt. Och eftersom den totalitära makten är en del av Köves/den gamles verklighet är det helt följdriktigt

att den berättande instansen öppnar gränsen mellan det extradiegetiska och det intradiegetiska. I det att framställningen samtidigt vittnar om språkets fikcionalitet och materialitet relateras det totalitära till det diskursiva på ett sätt som problematiserar absoluta anspråk på sanning och representation. Köves och hans kamrater representeras som stenpartiklar, delar av en omfattande och dominerande struktur. I *Kaddis* heter berättaren B., och i *Az angol lobogó* är han namnlös. Eftersom namnet är en symbol för identitet och kultur fungerar även texternas spel med egennamn som en problematisering av exempelvis dikotomin natur/kultur: den individ som hör till det kulturella kan när som helst förskjutas och transformeras och därmed framstå som någonting lägre eller oönskat.

På en individuell nivå har skrivandet i *A kudarc* en livgivande och subjektiverande funktion. Tillvaron utanför litteraturen är totalitär och död, medan den i skrivandet är icke-totalitär och levande. I det mest omfattande skrivarbetet – ”Fiasko” – orienterar sig uttrycket mot det litterära, men texten (”Fiasko”) är bara radikal på en innehållslig nivå – den gamle skildrar diktaturens absurditet – medan förmedlingen är relativt konventionell. I den meningen misslyckas protagonisten med att omvandla de språkfilosofiska reflektioner som träder fram i anteckningar och kortare skrifter till en litterär form. Men mot bakgrund av den gamles intellektuella reflektioner framstår formen i ”Fiasko” som resultatet av ett beslut: texten ska representera det totalitära samhället och skriva fram det som det verkligen är, och det säger något om den gamle och hans strävanden. Generellt kan man säga att skrivandet, en aktivitet som på olika sätt återkommer i de verk som jag har undersökt, etablerar ett rum i vilket en ideologiserad verklighet kan demaskeras.

I alla tre verk har tilltalet eller det dialogiska en central funktion, och eftersom det att vara öppen för den andre är att vara öppen för det främmande och okända, det vill säga att vara mottaglig för – eller vända sig till – det som inte är, aktualiserar denna dialogiska dimension förändringens möjlighet. Mötet med den andre eller det främmande är också förutsättningen för att den egna tillvaron ska framträda i en annan dager, och sökandet efter ett sådant möte beskriver en längtan efter den mening som ligger i tillhörigheten. Av samma anledning förskjuter eller utplånar totalitära system det som inte anses höra till eller vara förenligt med det egna.

Kertész skriver fram erfarenheter av att vara människa i system som motarbetar och reducerar subjektiviteten, och texterna fungerar som negation av och motbild till den ideologiserade verkligheten. Men det är berättandets självreflexiva moment som driver texterna och får dem att generera insikter som undergräver totala anspråk över huvud taget, och som genom att exponera sociala ordningar som politiska konstruktioner frilägger deras föränderlighet.

Kertész verk är det totalitäras antites, och det går en antiessentialistisk underström genom texterna som intensifieras i deras teoretiskt och politiskt betydelsefulla reflektionsrum.

## Litteraturförteckning

- Adelman, Gary, "Getting Started with Imre Kertész", i: *New England Review* (25:1–2), 1990, s. 261–278
- Agamben, Giorgio, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, övers. Daniel Heller-Roazen, New York: Zone Books, 1999
- Andersson, Helen, "Människa, främmande, förhatlig. Om främlingar och konsten att främmandegöra", i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (38:3–4), 2008, s. 107–125
- Arendt, Hannah, *Totalitarismens ursprung*, 3 uppl., övers. Jim Jakobsson, Göteborg: Daidalos, 2020
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered in Harvard University in 1955*, 2 uppl., red. J. O. Urmson & Marina Sbisa, Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press, 1975
- Bachmann, Michael, "Life, Writing, and Problems of Genre in Elie Wiesel and Imre Kertész", i: *Rocky Mountain Review* (63:1), 2009, s. 79–88
- Barcsi, Tamás, "A felügyeleti rend irodalmi reprezentációi Ottlik Géza és Kertész Imre regényeiben", i: *Hungarológiai Közlemények* (20:3), 2019, s. 57–78
- Behschnitt, Wolfgang, "Text, teater, handling. Om performativitet som litteraturvetenskapligt forskningsperspektiv", i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (37:4), 2007, s. 35–49
- Butler, Judith, *På väg mot en performativ teori om offentliga församlingar*, övers. Oskar Söderlind, Stockholm: Tankekraft, 2018
- Cassirer, Peter, "Förintelsen såsom i en skrattspegel – om Imre Kertész *Mannen utan öde*", i: *Samlaren* (125), 2004, s. 172–203
- Celan, Paul, *Paul Celan. Dikter II*, övers. Lars-Inge Nilsson, Lund: Ellerströms, 1999
- , "Svar på en rundfråga från Librairie Flinker, Paris (1958)", i: *Meridian. Samlad prosa*, övers. Lars-Inge Nilsson, Lund: Ellerströms, 2014, s. 21–22
- , "Andningsvändning", i: *Det sena verket*, övers. Anders Olsson, Stockholm: Albert Bonniers, 2020, s. 17–197
- Crownshaw, Richard, *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*, Basingstoke & Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010
- Culler, Jonathan, "Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performative", i: *Poetics Today* (21:3), 2000, s. 503–519
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, 11 uppl., övers. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987

- , *Kafka. För en mindre litteratur*, övers. Vladimir Cepciansky & Daniel Pedersen, Göteborg: Daidalos, 2012
- Derrida, Jacques, ”Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs”, övers. Mikael van Reis, i: *Res publica* (8), 1987, s. 115–134
- , *Den andres enspråkighet eller den ursprungliga protesen*, övers. Lars Fyhr, Göteborg: Daidalos, 1999
- , *Schibboleth*, övers. Aris Fioretos & Hans Ruin, Stockholm: Faethon, 2022
- Eagleton, Terry, *Marxism och litteratur*, övers. Anders Olsson & Svante Weyler, Stockholm: Prisma, 1978
- , *The Event of Literature*, New Haven & London: Yale University Press, 2012
- Gács, Anna, ”Mit számít, ki motyog? A szituáció és az autorizáció kérdései Kertész Imre prozájában”, i: *Megformált beszéd, elfojtott hang. A reprezentáció politikai, művészeti és etikai kérdései*, red. András Müllner, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2017, s. 37–58
- Haettner Aurelius, Eva, He Chengzhou & Jon Helgason, ”Performativity in Literature. The Lund-Nanjing Seminars”, i: *Performativity in Literature. The Lund-Nanjing Seminars*, red. Eva Haettner Aurelius, He Chengzhou & Jon Helgason, Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2016, s. 9–26
- Helgason, Jon, ”Practical Aspects of Performance Theory in Literary Studies”, i: *Performativity in Literature. The Lund-Nanjing Seminars*, red. Eva Haettner Aurelius, He Chengzhou & Jon Helgason, Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2016, s. 247–257
- Helland, Frode, ”Ideologi & hegemoni. Politisk litteratur i dag”, övers. Kristina Hermansson, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (38:3–4), 2008, s. 29–43
- Horowitz, Sara R., *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, Albany: State University of New York Press, 1997
- Itkes-Sznap, Gabriel, ”Celan, idag”, i: *Det sena verket*, Stockholm: Albert Bonniers, 2020, s. 5–14
- Johansson, Anders E., ”Avslöjande? Om Karl Vennberg, Paul de Man, litteraturen och fascismen”, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (49:2–3), 2019, s. 18–27
- Johansson, Sven Anders, ”Vad gör en fascist? Individ, mikropolitiken och aktivismens logik”, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (49:2–3), 2019, s. 47–56
- Jones, Katie, ”’Ganz gewöhnlicher Ekel’? Disgust and Body Motifs in Jenny Erpenbeck’s *Geschichte vom alten Kind*”, i: *Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck*, Amsterdam: Rodopi, 2006

- Katschthaler, Karl, "Imre Kertész: Sorstalanság (1975) [Fateless/Fatelessness]", i: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, red. Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 2019, s. 1892–1905
- Kertész, Imre, *A kudarc*, 4 uppl., Budapest: Magvető, 1988
- , *Kaddis a meg nem született gyermekért*, 2 uppl., Budapest: Magvető, 1990
- , *Gályanapló*, Budapest: Holnap Kiadó, 1992
- , *Kaddish för ett ofött barn*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 1996
- , *Valaki más. A változás krónikája*, 4 uppl., Budapest: Magvető, 1997
- , *Fiasko*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2000
- , "Az angol lobogó", i: *Az angol lobogó. Elbeszélések*, 6 uppl., Budapest: Magvető, 2001, s. 5–63
- , "Kié Auschwitz?", i: *A száműzött nyelv*, 4 uppl., Budapest: Magvető, 2001, s. 240–251
- , *Galärdagbok*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2002
- , *En annan. Krönika över en förvandling*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2003
- , "Vem tillhör Auschwitz?", i: *Det landsförvisade språket. Essäer och tal*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2007, s. 146–154
- , *Den engelska flaggan*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Weyler, 2008
- LaCapra, Dominick, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1998
- Lane, Tora, "Totalitarism, realism och historisk ängslighet", i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (49:2–3), 2019, s. 8–17
- Lukács, Georg, "Det gäller realismen", i: *Det gäller realismen. En 30-talsdebatt rekonstruerad av Lars Bjurman*, övers. Lars Bjurman, Staffanstorps: Bo Cavefors, 1975, s. 105–138
- Lönngren, Ann-Sofie, "Förvandlingar. Politiska implikationer av litterära transformationer människa-djur", i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (38:3–4), 2008, s. 87–96
- de Man, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986
- Miller, J. Hillis, "Imre Kertész's *Fatelessness*. Fiction as Testimony", i: *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, red. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman & James Phelan, Columbus: The Ohio State University Press, 2012, s. 23–51
- Moi, Toril, *Språk och uppmärksamhet*, övers. Alva Dahl, Stockholm: Faethon, 2017
- Nádas, Péter, "Kertész och hans ämne", i: *Det landsförvisade språket. Essäer och tal*, övers. Ervin Rosenberg, Stockholm: Norstedts, 2007, s. 7–10

- Ní Dhúill, Caitríona, "Refusing the Child: Weininger, Edelman, Kertész", *Poetics Today* (37:3), 2016, s. 369–385
- Ohlsson, Anders, "Men ändå måste jag berätta". *Studier i skandinavisk förintelselitteratur*, Nora: Nya Doxa, 2002
- Olsson, Anders, *Den okända texten. En essä om tolkningsteori från kyrkofäderna till Derrida*, Stockholm: Bonniers, 1987
- , *Ordens Asyl. Inledning till den moderna exillitteraturen*, Stockholm: Albert Bonniers, 2011
- Perera, Ylva, "'Om bödeln kunde uttrycka sig'. Skrivandet som motstånd och antifascistiskt arbete i Mirjam Tuominens *Besk brygd*", i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (49:2–3), 2019, s. 38–46
- Pintér Judit, Nóra, *A nem múltó jelen. Trauma és Nostalgia*, Budapest: L'Harmattan, 2014
- Porter, Anna, "Writing the Impossible Novel", i: *Queen's Quarterly* (118:3), 2011, s. 360–371
- Rösing, Lilian Munk, "När är en gatsten gudomligt våld? Om vredens politik och vredens litterära röster", övers. Christian Nilsson, i: *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (38:3–4), 2008, s. 45–59
- Sandberg, Beatrice, "Challenges for the Successor Generations of German-Jewish Authors in Germany", i: *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, red. Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman & James Phelan, Columbus: The Ohio State University Press, 2012, s. 52–76
- Saussure, Ferdinand de, *Kurs i allmän lingvistik*, övers. Anders Löfqvist, Staffanstorps: Bo Cavefors, 1970
- Selyem, Zsuzsa, "Being an Object, Being a Person. Indirect Interpersonality in Imre Kertész's Oeuvre", i: *Philobiblon* (21:1), 2016, s. 95–102
- Tóth, Sára, "'De szép zsidólány!'. Nő és férfi Kertész Imre 'Kaddis a meg nem született gyermekért' című kisregényében", i: *Holmi* (10), 2011, s. 1308–1315
- Zangl, Veronika, "Narratives of Destruction. Autobiographies and Autobiographical Writing after the Shoah", i: *Jewish Studies Quarterly* (9:2), 2002, s. 121–142
- Zolkos, Magdalena, "Apocalyptic Writing, Trauma and Community in Imre Kertész's *Fateless*", i: *Angelaki. Journal of Theoretical Humanities* (15:3), 2010, s. 87–98