Böhm Gábor

A holokauszt mint esztétikai probléma

(Kertész Imre *Sorstalanság* című regényének értelmezéséhez)

Kertész Imre a kortárs magyar próza egyik legfontosabb, világirodalmi viszonylatban is jelentős szerzője. Írásművészetének legfőbb témáját életrajzi élménye, a holokauszt adja. Legfontosabb regénye a *Sorstalanság* (1975), amely Köves Gyuri, egy 14 éves kamasz szemszögéből láttatja a budapesti zsidók deportálását, illetve a haláltáborok mindennapjait. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy rávilágítsak a regény poétikai sajátszerűségére, amely új ábrázolásesztétikai paradigmát nyitott a holokauszt-irodalom számára.

Ennek lényege – elöljáróban és leegyszerűsítve – abban a radikálisan új szemléletmódban (elbeszélői perspektívában) ragadható meg, amely a holokauszthoz való értelmezői hozzáférést nem adottságként, valamiféle meglévő, már birtokunkban lévő tudásként írja le, hanem olyan tapasztalatként fogja fel, amely mindenkor kérdésesként, problematikusként aposztrofálja a megértendőhöz való viszonyunkat. Ez azt jelenti, hogy a holokauszt cselekményesítése minden egyes konkretizáció esetében újraírja, újrateremti a holokausztot mint „történelmi tényt". Ebből az is következik, hogy nincs a holokausztnak egy olyan, egyszer és mindenkorra érvényes ábrázolási módja, illetve „jelentése", amely univerzális érvénnyel bírna. Az újraírás ugyanis nem szimpla mimetikus viszonyként tételeződik, amely a szöveget azonos ontológiai státusban gondolja el a valósággal, hanem olyan esztétikai viszonyként, amely révén a világ valamiképpen, bizonyos módon megképződik, előállítódik. Ez viszont azt is jelenti, hogy ugyanaz a dolog, egy más nézőpontból, más előfeltevéseket játékba hozva, másként és másként is elmesélhető, amely olyan konkretizációk (szövegek, filmek, képregények, képzőművészeti alkotások stb.) lehetőségét feltételezi, melyek között csupán esztétikai különbségek realizálhatók, érték- vagy ismeretelméletiek nem. Példaként említhető Roberto Benigni *Az élet szép* (La vita é bella, 1997) című filmje, amely börleszk elemek felhasználásával tematizálja a holokausztot. A film főhőse, Guido, hogy fiát megkímélje a valóság borzalmaitól, a körülöttük zajló történéseket egy zseniálisan megszervezett kollektív játékként cselekményesíti a kisfiú számára, amelyben a rabok játékosként, az őrök játékmesterként vesznek részt.

Ez a paradigma nem újkeletű. Egy olyan szerzőhöz, Friedrich Nietzschéhez (1844–1900) kapcsolható, aki fontos szerepet játszik Kertész életművében. Õ fordította újra a német filozófus nagy hatású könyvét, *A tragédia születése*t (1986).

Kertész talán leginkább *önéletrajzi*ként aposztrofálható kötetében, az 1992-ben megjelent *Gályanaplóban*, az első Nietzschét említő bejegyzés 1968-ból származik:

„Lehatolni a figura és a fogalmak legmélyére – a felület eszközeivel. Csak a közölhetőt közölni, bízni abban, hogy a csupa közölhetőből álló kész mű a maga befejezettségében – és szótlanságában – többet fog elmondani a közölhetetlenről, mint ha közvetlenül akarnám megragadni. Egy elszemélytelenedés története, amely éppoly lassan és kérlelhetetlenül bontakozik ki, akár egy személyiségé lenne. Felhasználni a moralitás régi szavait, hogy felmutassuk képtelenségét. Nem Nietzschére kell gondolni (az »első immoralistára«): nem, egy olyan világra, ahol se hit, se tagadás nem létezik, és a tett a maga különösségében, egyszeri mivoltában nyilatkozik meg, minden kötelező értékrend nélkül, az alakulás esetlegességének egyszeri és az alakulások szisztémájának általános konfliktusában, e mélyreható, gyötrő titok szerint."

Az utalás természetesen nem jelenti azt, hogy Kertész korábban ne találkozott volna a filozófus valamely szövegével. A szóban forgó megjegyzés legfőképpen azért érdekes, mert a *Sorstalanság* alapvető, ám – amint azt a mű recepciótörténete is mutatja – egyáltalán nem probléma nélküli esztétikai-poétikai karakterére utal, igaz, egyelőre negatív módon. A jegyzet ugyanis arra az ábrázolásesztétikai dilemmára utal, amely a holokauszttal kapcsolatos morális ítéleteink szövegbe – jelen esetben, egy életrajzi alapokon álló regénybe – kódolását, és ennek műfaji-poétikai következményeit érinti. Kertész arra kíváncsi, hogyan lehet elmesélni egy közismert, illetve közmegítélés alá vont történetet anélkül, hogy e történetnek éppen a közismertsége, illetve közmegítélése révén magától értetődővé vált paneljeit, konvencióit – erősebb kifejezéssel élve: közhelyeit – kikerülje. Nietzsche a maga korában azért kérdőjelezte meg az erkölcstan örökérvényűnek, történelem felettinek gondolt kifejezéseit (például a morális értelemben vett igazság fogalmát), mert kiüresedettnek, semmitmondónak találta azokat. Álszentként, hazugként illette azokat, akik a morál építőköveit nem puszta nyelvi jelölőként, hanem a világban objektív módon létező dolgokként aposztrofálták. Nietzsche tehát nem azért „immoralista", mert tagadja a morált, hanem azért, mert nem fogadja el annak nyelven túli legitimitását. Kertész éppen ebben az értelemben próbál a holokauszt bevett morális megítélése elé kerülni, hogy ne kelljen azokat a számára kiüresedett, közhelyes jelzőket megismételnie, amelyeket illegitimnek, mi több, hazugnak aposztrofál a lágerek tapasztalata kapcsán. Az Auschwitzot, Buchenwaldot megjárt Köves éppen egy ilyen hazug, semmitmondó, semmit sem jelentő nyelvhasználat ellen foglal állást, amikor Budapestre visszaérkezve történetének elmondhatatlanságával szembesül:

„Megint elhallgatott, ezúttal már hosszabb időre, utána meg újra kezdte: – Sok borzalmon kellett-e keresztülmenned? –, s azt feleltem, attól függ, mit tart borzalomnak. Bizonyára – mondta erre, némiképpen feszélyezettnek látszó arccal – sokat kellett nélkülöznöm, éheznem, és valószínűleg vertek is talán, s mondtam neki: természetesen. – Miért mondod, édes fiam – kiáltott arra fel, de már-már úgy néztem, a türelmét vesztve –, mindenre azt, hogy „természetesen", és mindig olyasmire, ami pedig egyáltalán nem az?! – Mondtam: koncentrációs táborban ez természetes. – Igen, igen – így ő –, ott igen, de… – s itt elakadt, habozott kissé – de… nohát, de maga a koncentrációs tábor nem természetes! – bukkant végre a megfelelő szóra mintegy, s nem is feleltem néki semmit, mivel kezdtem lassan belátni: egy s más dologról sosem vitázhatunk, úgy látszik, idegenekkel, tudatlanokkal, bizonyos értelemben véve gyerekekkel, hogy így mondjam." (Kertész 1985, 276)

A *Gályanapló* egy másik bejegyzése szerint Kertész 1984 májusa körül vállalta el (alapvetően egzisztenciális okokból) *A tragédia születése* fordítását, amelyet 1985 februárjában fejezett be. A *Gályanapló* ehhez kapcsolódó utalásaiban azonnal felsejlik valamiféle ábrázolásesztétikai rokonszenv Nietzschével kapcsolatban:

„A tragédia születése: Az egész modern német szellemtudomány a Nietzsche köpenyéből bújt ki. Mindazt tudta már, amit Freud. Csodálattal, ámulattal olvasom. A dionüszoszi, amit alighanem Metz falai alatt élt át, akárcsak én a KZ-ben és az »ötvenes években«. Az apollóni görög, aki elámultan nézi a Dionüszoszt szolgálót, és ámulata egyre fokozódik, amint mindinkább ráeszmél, hogy mindez nem is áll olyan nagyon távol tőle. (Vö.: »Én, a hóhér« koncepció.) A nagy, modern tapasztalat. A dionüszoszi mint mozgalom, a dionüszoszi mint rock. A szakadék, amely a barbár dionüszoszit a görögök Dionüszoszától elválasztja. Íme, a modern világ, amely nihilizmusában a barbár Dionüszosznak szolgál – változtass a változtatandón: az ideológia mindig megvan hozzá, de nélkülözi az apollóni ellensúlyt. Milyen kellemes is így gondolkodni és elvetni a lapos historizmust! – Nietzsche is tisztában volt a létezés elviselhetetlenségével: az ő problémája is – már akkor! – az egyén, a személyiség.

Mindig is Nietzschével gondolkodtam, az ő problémái vannak a vérembe írva. A valóság írta belé, a tapasztalataim – nincs ebben semmi konstrukció, semmi teoretikus.”

A *Gályanapló* vonatkozó megjegyzései szerint tehát Kertész csak a *Sorstalanság* befejezése után vette kézbe a Nietzsche-szöveget, de revelációként élte meg annak filozófiai hozadékát, amely mintegy utólagos esztétikai igazolását adta a regény poétikai karakterének.

A filozoféma és a regény ennek alapján közös ismeretelméleti kérdésfelvetést vázol fel. Mindkettő számára problematikusként jelenik meg a „létező” világ egy adott szegmensének interpretációja. Nietzsche számára a görög életvilág és a művészet egymáshoz való viszonya kérdéses, amelynek feltárása azért fontos számára, hogy az attikai tragédia mibenlétére irányuló kérdések megválaszolhatóak lehessenek. A *Gályanapló* olvasója ugyanakkor nem tud szabadulni a gondolattól, hogy a Nietzschét fordító író a filozófusnak a korszakban radikálisnak – mi több: anarchistának – számító esztétikai programjában saját holokauszt-ábrázolásmódjának utólagos igazolását látja.

Az ifjú Nietzsche, a baseli egyetem 1869-ben frissen kinevezett professzora már székfoglalójában (*Homérosz és a klasszika-filológia*) azzal borzolta a kedélyeket, hogy egy híres Seneca-idézet („Philosophia facta est quae philologia fuit” / „Filozófia lett, ami filológia volt.”) visszájára fordításával („Philologia facta est quae philosophia fuit” / „Filológia lett, ami filozófia volt”) a tőlünk távoli korszak megértésének kérdését a korszak jelentésének kérdése elé helyezte. Az 1872-ben megjelent *Tragédia*-tanulmány – amely a közvélekedés ellenére nem sikert, sokkal inkább kemény kritikákat eredményezett – ennek a patetikus mondatnak az esztétikai programmá emelését volt hivatott elvégezni. A nagyszabású vállalkozás nem – pontosabban a hagyományos, a korszakban elfogadott használatát alapul véve nem – klasszika-filológia, sokkal inkább hermeneutika, a szónak abban az értelmében, amelyet majd a 20. század második felében Hans-Georg Gadamer foganatosít: arra kérdez rá, hogyan lehetséges a megértés. Hogyan lehetséges a megértése egy olyan korszak művészi teljesítményének, amelyről töredékben maradt műalkotások, a kései utókor befogadója számára értelmezhetetlen mítoszok tudósítanak. Nietzsche esztétikai radikalizmusa abban öltött testet, hogy fel merte vetni azt a kérdést, amelyet a korban senki más: mi van akkor, ha az ókor megértése a maga egyediségében nem lehetséges? Mi van, ha igaza van Kantnak, igaza van Schopenhauernek, és a világ létezésére nincs minden kétséget kizáró bizonyítékunk, és mindaz, amit világként ismerünk, a magunk által magunk számára transzcendált valóság csupán? Ha ezt elfogadjuk, és a világ létezése valóban „csupán esztétikai jelenségként igazolható”, akkor mi végre a megismerésbe vetett bizodalmunk!?

Nietzsche a *Tragédia születése* című tanulmányban amellett érvel, hogy maguk a görögök sem voltak sokkal közelebb saját világuk megértéséhez, mint mi az övékhez, s ezért volt szükséges egy közbevetett valóság megalkotása a művészet eszközeivel. Ez a – Nietzschével szólva: apollóni – maszk voltaképpen elfedte azt, ami eleve érthetetlen, és felruházta egy olyan képpel, amely a világot felismerhetővé, érthetővé, modern kifejezéssel élve: olvashatóvá teszi.

Kertész hasonló módon érvel esszéiben, amikor a *Sorstalanság* esztétikai-poétikai karakterét Auschwitz ábrázolásának, illetve ábrázolhatóságának kérdéséhez kapcsolja. A *Hosszú, sötét árnyék* című 1991-es előadásában azt a kérdést veti fel, hogy vajon mi a szerepe az irodalomnak a holokauszt ábrázolását illetően. Az előadás felidézi Adorno sokat idézett (és sokszor félreértett) bon-motját arról, hogy „Auschwitz után többé nem lehet verset írni”. Kertész úgy módosítja ezt a kijelentést, hogy „Auschwitz után már csakis Auschwitzról lehet verset írni”. Az író, amikor Auschwitz létét esztétikai kérdésként veti fel, arra utal, amivel *Sorstalanság* című regényének főhőse is szembesülni kénytelen: a mindennapi nyelvhasználat képtelen *ábrázolni* azt a tapasztalatot, amit az „Auschwitz” jelölővel illetünk.

„Van itt egy kimondhatatlanul súlyos ellentmondás: a holocaustról, erről a felfoghatatlan és áttekinthetetlen valóságról egyedül az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést" – mondja Kertész említett szövegében, és ezzel Nietzschével összhangban azt is állítja, hogy a valósághoz fűződő esztétikai viszony nem kevésbé illetéktelen, mint a morális, a historiográfiai vagy a jogi. Nem állítható (pontosabban: filológiailag nem igazolható), hogy Kertész ezt a tézist Nietzschétől veszi, de véleményem szerint belátható, hogy a *Tragédia*-tanulmány esztétikai horizontja közel áll Kertészéhez, és lefordítása során alkalmassá válhatott az író számára saját korábban felállított esztétikai-poétikai elgondolásának utólagos megerősítésére, árnyalására. A *Gályanapló* egyik bejegyzése is megerősíti ezt a vélekedést:

„Oldalról oldalra előre A tragédia születésében. Az individuáció problematikája, az én problematikám. Romantikus probléma ez, mindig is tudtam; de míg romantikusok vagyunk, addig legalább tudunk még szenvedni az élettől – mert a romantika ennyit jelent: szenvedni az élettől. És ebben rejlik még az élet iránti legerősebb inspiráció – ebben van igaza Nietzschének –, a racionális nihilizmus már nemcsak a biológiai bomlás, de a szellemi halál is, a konformizmus, a regresszió, a pusztulás."
Egy másik szerint: *„Létezésem minden vonatkozásban szörnyűséges, kivéve az írás vonatkozásában: írni tehát, írni, hogy létezésemet eltűrjem, mi több, igazoljam."*

A fordítás fáradságos munkájának befejeztével pedig már egyértelműen – bármennyire is bornírtként hat ez Kertész esetében – sorsszerűként aposztrofálja a szöveggel való találkozást:

„1985. február[:] Idő, idő, »une mer à boire«… hat és fél hónapi munka után kész A tragédia születése. Még nem levonható tanulságok. De az álmatag sorsszerűség: Nietzschét nekem kellett fordítanom. A mélység, ahonnan ide megérkeztem. Az alig felfogható beteljesülés jelleg. Az első megrázkódtatás – messzi évtizedekkel ezelőtt –, amikor erről a szövegről még csak hallottam."

A sorsszerűség, illetve beteljesülés kifejezésekkel minden bizonnyal arra utal Kertész, hogy – igaz, utólag, de – Nietzschével igazolva látta a *Sorstalanság* holokausztot tematizáló nézőpontjának legitimitását a közkeletű ábrázolási módok tekintetében is. A holokauszt-irodalom ugyanis ezt megelőzően – és még igen sokáig – jórészt a 19. századi ábrázolásesztétika (realizmus, naturalizmus) poétikai eszköztárával operált, amikor a lágerélet mindennapjait tematizálta. Tadeusz Borowski: *Kővilág* (1948), Jorge Semprun: *A nagy utazás* (1963), honi viszonylatban Ember Mária: *Hajtűkanyar* (1974), illetve áttételesen Alekszandr Szolzsenyicin: *Ivan Gyenyiszovics egy napja* (1962) című művei jól példázzák ezt a típusú prózát. E szövegeket leginkább azon közös morális alapállás révén jellemezhetjük, amelyet az utólagosság perspektívájából képez meg a háborúból győztesként kikerülő hatalmak hallgatólagos, ám valójában az egyes államok, illetve ideológiai rendszerek számára eltérő módon koncipiált közmegegyezése.

A második világháborút követő évtizedekben ugyanis – a gazdasági, illetve társadalmi újjáépítés mellett – az egyik legégetőbb kérdésként tevődött fel a nácizmus örökségével való szembenézés, a félmúlthoz kapcsolódó, minden eddigit (kultúrát, gondolkodást, vallást stb.) át-, illetve felülíró tapasztalatokhoz való viszony kialakítása. Európa térképének politikai-ideológiai megfontolások alapján történő átrajzolása azokat a diszkurzív szempontokat is kijelölte, melyek révén a múltértelmezés (mint a múlt cselekményesítésének) politikai, morális és történelmi (historiográfiai) aspektusai egy adott narratíva keretein belül lehetővé válhattak. A Harmadik Birodalom kettéosztása egy orosz fennhatóság alatt álló „kommunista" (Német Demokratikus Köztársaság), illetve egy angol-amerikai befolyással bíró „kapitalista"

(Német Szövetségi Köztársaság) szegmensre a holokuszthoz való viszonyt a két győztes ideológiai szembenállásának ütközőpontjaként determinálta.

A holokauszttal mint történelmi tapasztalattal való szembenézés – jórészt amerikai nyomásra – először az NSZK-ban vált a társadalmi kommunikáció részévé. A keleti blokkban azért nem történhetett meg ez a nyugatihoz hasonló módon, mert a haláltáborok létét a kommunista rezsim – a hivatalos szovjet álláspontot visszhangzó módon – egészen egyszerűen nem tekintette „német" kérdésnek, mondván a nácik rémtetteiért a nácik a felelősek, akik „természetesen" a nyugati német állam polgáraiként kezdtek új életet. Tovább árnyalja a képet, hogy a háborúból győztesként kikerülő szovjetek szerint a haláltáborok felszabadítása a Vörös Hadsereg érdeme, amely a lágerekben raboskodó hithű kommunisták hathatós közreműködésével vetett véget a nácik rémtetteinek. A haláltáborok „lakói" – a hivatalos ideológia szerint – nem származásuk, hanem politikai elkötelezettségük miatt váltak a gyilkos rendszer áldozataivá.

A *Sorstalanság* megjelenésének idején így tehát nem csupán a holokauszt-irodalom „hagyományos" megjelenési formáit felülíró ábrázolásesztétikai karaktere miatt nem váltott ki különösebb olvasói-kritikai visszhangot, hanem a korszak politikai-ideológiai konstellációjának a holokauszt mibenlétét, ábrázolását, illetve ábrázolhatóságát tematizáló kérdéseket érintő viszonya miatt sem. A regény értelmezése körüli viták jól példázzák ezt a kettősséget.

A kortársi olvasók számára leginkább a műben megjelenő személytelen, az ábrázolt tárgyiassággal szemben felvett neutrális elbeszélői magatartás okozott problémát. A *Sorstalanság* elbeszélői perspektívája ugyanis úgy töri át a holokauszt-irodalom bevett műfaji normáit visszahangzó elvárási horizontot, hogy egy 14 éves kamasz szemszögéből láttatja az eseményeket. A budapesti zsidók deportálásának cselekményesítése így nem annyira historiográfiai metodikát követ, nem akar „hű" történelmi képet adni a „valóságról", hanem inkább a megélt életvalósághoz való viszony problematikusságát emeli ki. Ennek következtében végül – kertészi értelemben – a történeti munkák visszatekintő nézőpontjánál *objektívebb* képet kapunk a holokausztról, hiszen az események nyomán annak a rádöbbenésnek is tanúi vagyunk, amely ezen események voltaképpeni értelmét (a genocídiumot) felismeri. Köves Gyuri, valamint a regény többi szereplője számára ugyanis nem elérhető az a tudás, amivel a léthelyzet, amiben benne találják magukat, megérthető. A regény első harmadában közölt „valóságanalízisek" (Vili bácsi, Lajos bácsi), illetve Köves reakciói a környező világra egy olyan nézőpontból artikulálódnak, amely érthetetlenként, idegenként, ám – az utólagosság létmódja felől nézve némileg groteszk módon – veszélytelenként aposztrofálják a valóságot. Köves csak később, már az auschwitzi, majd buchenwaldi lágerélet tapasztalatai révén jut el a felismerésig, hogy itt minden, ami körülötte zajlik, az ő életének kioltását szcenírozza:

„Másrészt viszont ennek a napnak a végén éreztem, hogy valami megjavíthatatlanul tönkrement bennem, ettől fogva hittem minden reggel, hogy ez az utolsó reggel, amikor még fölkelek, minden lépésnél, hogy még egyet már nem tudok megtenni, minden mozdulatnál, hogy a következőt már nem bírom elvégezni; de hát mégis, egyelőre még mindannyiszor elvégeztem aztán." (Kertész 1985, 190-191)

Köves Gyuri nézőpontja megalkotottságának nyelvi-gramatikai jelölője a gyermeki beszéd, illetve szövegalkotás agrammatikus, nyelvi panelekkel operáló módusza, amely nem ismeretlen a magyar próza történetében. Ottlik Géza *Iskola a határon* (1959) című regényében egy katonai alreáliskola növendéke(i)nek elbeszélése nyomán lepleződik le az intézmény sajátos világa. A regény poétikai értelemben önreflexívnek is tekinthető első fejezetében – amely *Az elbeszélés nehézségei* címet viseli – arról esik szó, hogy milyen megoldhatatlannak

tűnő kihívásokkal jár egy olyan elbeszélés megalkotása, amely mind a tárgyat, mind a tárgyhoz való grammatikai-retorikai viszonyt tekintve csupán egy belső, „homoszociális” perspektívából képes jelentésessé válni. Nádas Péter az *Egy családregény vége* (1969-72, 1977) című regényében a *Sorstalanság* elbeszélői pozícióját idéző gyermeki nézőpont felől ábrázolódik az 50-es évek politikai-ideológiai légköre. A Simon Péter egyes szám első személyű narrációja úgy foglalja egységes narráció keretébe a környező világ történéseit, hogy abból voltaképpen semmit – semmi „valóságosat” – nem fog fel. A regény tematizálta ábrázolt tárgyiasság csupán számunkra, az olvasók számára fogható fel, mégpedig azért, mert a gyermeki látásmód önmagában értelmetlen építőelemeit tapasztalataink – valamint ezzel összefüggésben: a morális érzékünk – révén történelmi „igazságként” képezzük meg.

Ami közös ezekben a szövegekben, hogy az önéletírói hangot imitáló első személyű beszédpozíciók az „ott voltam”, „magam tapasztaltam” típusú, látszólag dokumentáló intencióval rendelkező retorikával az ábrázolt világ nem-fikcionális karakterét állítják, noha esztétikai-poétikai értelemben nagyon is megalkotott, előállított, megképzett világokról van szó. Köves Gyuri a *Sorstalanság* című regényben olyan nyelvet használ, amit nem beszél egy 14 éves kamasz. Vári György találó megfogalmazása szerint ez a beszéd „a tartalmukat veszített nagy szavak megkerülésével igyekszik a lágerek ellennyelvét, azaz az Auschwitz utáni világ lehetséges etikai alapvetését megadni”. Innen a pongyola szövegalkotás, a hétköznapi, a megjelenített történések – utólag hozzárendelt – pátoszához képest az átlagos mindennapiságba oltott reflexiók sokasága. Mindez, mint láttuk, annak a poétikai koncepciónak rendelődik alá, amellyel Kertész a holokausztot „esztétikai problémaként” tételezi, és amelyet a mindenkori újraírás, újracselekményesítés imperatívuszává emel.

Felhasznált irodalom:

A *Digitális Irodalmi Akadémia* Kertész Imre honlapja (elérhető a Petőfi Irodalmi Múzeum honlapjáról: www.pim.hu, az „önálló honlapjaink” menüpont alatt).
Kertész Imre digitalizált művei: http://www.pim.hu/object.871f24a8-66d9-432b-a8af-b9514e2a6c9d.ivy
Erdődy Edit, *Kertész Imre*, Bp., Balassi, 2008.
Mary Fulbrook, *A német nemzeti identitás a holokauszt után*, ford. Valló Zsuzsa, Bp., Helikon, 2001.
Heller Ágnes, *A* Sorstalanság*ról – húsz év után*, Múlt és Jövő, 2002/4, 4–13.
Kertész Imre, *Sorstalanság*, Bp., Szépirodalmi, 1985.
Kisantal Tamás, *Túlélő történetek*, Bp., Kijárat, 2009.
Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése*, ford. Kertész Imre, Bp., Európa, 1986.
Friedrich Nietzsche, *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. Tatár Sándor, Athenaeum, 1992/3, 3–16.
Scheibner Tamás – Szűcs Zoltán, *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről*, Bp., L'Harmattan, 2002.
Szirák Péter, *Kertész Imre*. Pozsony, Kalligram, 2003.
Vári György, *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*, Bp., Kijárat, 2003.