

FENYVES MIKLÓS

Az élet mint tény és fikció

KERTÉSZ IMRE: KADDIS A MEG NEM SZÜLETETT GYERMEKÉRT

A Bildung árnyai

A *Sorstalanság* némelyik recenzense annak idején (1975) nemcsak a jellemábrázolás vélt következetlenségeit és a sorssal szembeszegezett emberi tettek lehetőségét tagadó pesszimizmust róta fel a szerzőnek, hanem bizonyos stilisztikai és nyelvtani vétségek miatt is kifogást emelt.¹ A kritikusokat, akik – szerzőt és elbeszélőt egybemosva – a regény esztétikai fogyatékoságaiként könyvelték el a nyelvi normától való eltéréseket, nyilvánvalóan foglyul ejtette egy hermeneutikai csapda; hozzátehetjük azonban, hogy erre a furcsaságra az sem szolgálna megnyugtatóbb válasszal, ha a nyelvvel birkózó tizenöt éves elbeszélő nyelvi esendőségeire-korlátaira utalva egyszerűen evokatív erőt tulajdonítanak a „hibáknak”: elkerülnénk ugyan az említett csapdát, de – a miméziselvű értelmezésnek ellenálló szöveghelyek, szövegszervező elvek esetében – elkerülhetetlenül narratológiai ellentmondásokba bonyolódnánk.

Miután a kilencvenes években több szubtilis *Sorstalanság*-tanulmány is napvilágot látott, kézenfekvő volna az itt érintett problémát egy viszonylag későn kanonizált regény fogadtatástörténetének immár lezárult első fejezetéhez sorolni. Ám felütve a könyv 1998-as német nyelvű kiadását,² azt fogjuk látni, hogy az eredeti szöveg „hibái” rendre eltöröltettek. E fordítói – vagy szerkesztői – eljárás alapjául szolgáló nyelvi norma feltehetőleg nem jutott volna érvényre, ha a regény nyelvét – leszámítva a néhány „hibás” szöveghelyet – nem az a körülményeskedő, cizellált, gazdag és kiegyensúlyozott kompozícióra törekvő stílus alakítaná, amelyet a mű nem egy kritikus Thomas Mann elbeszélői nyelvéhez hasonlított.

A német kiadás eljárása abban a tekintetben lehet számunkra érdekes, hogy a mögötte feltételezhető olvasói elvárások a regény értékstruktúrája felől is kérdőre vonhatók, illetve a hibák, a bennük rejlő poétikai potenciál révén, bizonyos olvasói eljárásokat tehetnek kitapinthatóvá. A regény elbeszélőjét szóhoz juttató, modorosságig csiszolt stílusú nyelv ugyanis annak a polgári kultúrának a reprezentatív kifejezési formája, amely a *Sorstalanság* víziójában is megjelenik – alapvetően patriarchális és családokban, iskolákban, illetve koncentrációs táborokban intézményesülő kultúraként. A stilisztikai/grammatikai hibák észrevételére (és kijavítására) pedig éppen ez az etikai-esztétikai kultúra készíti a befogadót, melynek csődjét a regény a negatív bizonyosság birtokában bejelenti. Az (önkéntelenül) korrigáló olvasó nem kevésbé foglya a kudarcot vallott „Bildung”-nak, mint a regény elbeszélője, aki nem szólalhat meg másként,

¹ Vö. Molnár Gábor Tamás: Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre: *Sorstalanság*. In: *Alföld*, 1996/8, p. 59f.

² Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*. Aus dem Ungarischen von Christine Virágh. Rowohlt, 1998.

mint ama kultúra nyelvén, melynek kudarcáról ő maga beszél: ha a színre vitt hibák csak a hiteltelenné vált, ugyanakkor áttörhetetlen horizontú kultúra háttére előtt észlelhetők, úgy az olvasó önkéntelenül is „iskolamesteri tekintéllyel” öveződik fel, s nincs többé lehetősége, hogy érintetlen pozíciót foglalhasson el, az elbeszélés világán kívül.

Ez az ellentmondásos nyelvi szituáció, melyben az értelem kontinuitását biztosító nyelv fennhatósága egy minden értelmet nélkülöző világgal áll szemben, arra is magyarázatul szolgálhat, miért érték kifogások a *Kaddis a meg nem született gyermekért* elbeszélői nyelvét több tanulmányban is. A *Kaddist* a diskurzusvilágok érvényét viszonylagosító *Sorstalansággal* és *A kudarc*val összehasonlító Szirák Péter szerint a regény „a ’beszélőt’ nem szolgáltatja ki a nyelvi-szemléleti viszonylagosságnak, hanem éppen visszazárja a modernség-utómodernség nyelvi dignitásába”.³ Radnóti Sándor pedig az „összeszedett és arányosságra törekvő motivikus szerkesztés[ben]”, a „szólamok belépésének kiegyensúlyozottság[ában]” Kertész bizonyos szemléletbeli korlátait látja, s ennek kapcsán a Thomas Mann-nal fékjelezhető hagyomány formateremtő eszményének továbbélésére utal.⁴ Ha Radnóti nem is a tudat határainak posztmodern feloldódását kéri számon a regényen, úgy tűnik, mindkét kritikus ugyanarra a kísértetre csap le: arra a kiegyensúlyozott, cizellált nyelvre, amely – számot vetve a regény tapasztalati horizontjának más aspektusaival – nem tűnik helyénvalónak. Vagyis miközben a *Kaddis* világára az élet igenlésének és továbbadásának lehetetlensége nyomja rá a bélyegét, a hol elegáns, hol a modorosságig körülményeskedő stílus azt sugallná: a világ dolgai mégiscsak paradigmába rendezhetők, és talán az elaboráció lehetősége sincs teljesen kizárva.

Szemben a *Sorstalanságról* szóló első recenziókkal és a regény említett német fordításával, itt láthatólag nem egy „szép” nyelv szolgál elvárásként, hanem egy töredékes vagy „sebzett” (Radnóti még Thomas Bernhardot is említi itt, amolyan iskolapéldaként). Kérdéses azonban, hogy a regény esztétikai alakítottsága, akárcsak a *Sorstalanság* esetében, nem összetettebb-e annál, semhogy a fenti ellentéttel megragadható volna. Az alábbi megközelítés szintén figyelmet szentel a „szép” nyelv jelenségének, de más belátásokra jut, mint a két idézett kritikus. A *Kaddis* a holokauszt tapasztalatát nem történeti eseményként, hanem – „mitizálva”, törhetnénk meg a kérdésfeltevés irányát az esszéista Kertész gondolatain⁵ – az önmegértés alapjaként írja újra. Ugyanakkor a regényre – s olvasatom főként erre összpontosít – roppant súllyal telepedik rá a beszédmód problémája.

Fikcionalizálás mint önfelszámolás

Noha áramló zeneiségével a *Kaddis* autodiegetikus elbeszélése emfatikus, folyamatos monológ illúzióját kelti, a szöveg különféle szövegdarabokból áll össze: hol idézett feljegyzéseket olvasunk, amelyekben egy B.-ként megnevezett magyarországi író rö-

³ Szirák Péter: Emlékezés és példázat: a létezés negatív aspektusa (A Kertész-olvasás). In: uő: *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*. Csokonai, 1998, p. 87.

⁴ Radnóti Sándor: Auschwitz mint szellemi létforma. In: uő: *Piknik. Írások a kritikáról*

⁵ Vö. Kertész Imre: Táborok marandósága. In: uő: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt.* Magvető, 1998. p. 60–73. Kertész nemcsak arról ír itt, miért alkalmas a holokauszt arra, hogy egy új mítosz sarokköve legyen, hanem annak a nézetének is hangot ad, miszerint a holokauszt kizárólag esztétikailag közvetíthető.

ziti különböző időpontokban tudatosuló élményeit, emlékeit és felismeréseit, hol filozófusoktól, íróktól és költőktől származó jelölt és jelületlen idézeteket, hol korábbi szövegrészek ismétléseit, az elbeszélő önidézeteit. Mivel az egyes idézetek, s így a különböző idősíkok nem elkülöníthetők, a szövegből aligha volna kihámozható az elbeszélő világ pontos kronotopikus rendje. Traumatikus szocializáció, KZ-tapasztalatok, egy diktatúra mindennapjainak nyomorúsága – ami csak szóba kerül, a fikatív elbeszélő radikális szelekciója nyomán mindjárt egy gondolati építmény s egy erősen poétizált szöveg elemévé transzformálódik. Így például eldönthetetlen, B. mely monológjába vagy beszélgetésébe szituálható a regény első szava, a „Nem”⁶; bár az elbeszélés során több monológban és beszélgetésben is felbukkan, jelentéssel csak a regény motívumaként ruházható fel. További példa lehet az eredeti tapasztalat eltörlésére, ahogy az elbeszélő egy apa-imágóval, egyszersmind isten-képmással azonosítja Auschwitzot – s ezt a szót itt a személyes emlékek ellenére nem egy historizálható esemény megjelöléseként kell érteni, hanem a saját sors kérdőre vonásának lehetőségét felkínáló metaforaként. Az elbeszélő „felismerései”, messzire távolítva egymástól elbeszélő és elbeszélteént, a megélt dolgok közvetlenségét kioltják a diszkurzív értelemkonstitúció javára: a közvetlen élmények és tapasztalatok olyan átalakuláson mennek át, melynek átlomlásait B. cédulái, végpontját pedig magának a *Kaddis*nak a szövege jelenti.

Persze ez a folyamat – vagyis hogy elszakadoznak a szálak, melyek a szöveget a szerző életvilágához kötik – minden fikcionális szöveg létrejöttére jellemző; s a *Kaddis* sajátossága nem is ennek az átalakulásnak a fikción belüli megmutatásában rejlik, hanem abban a reflektív mozzanatban, amely alapvető egzisztenciális jelentőséget tulajdonít a fikcionalizálás destruktív aspektusának. Az elbeszélő számára – aki minduntalan saját aktuális tevékenységére, az írásra irányítja a figyelmet – az önpusztító írás kényszere az utolsó láncszem létfontosságú felismeréseinek sorában: „és ennek az éjszakának kellett elkövetkeznie, hogy a sötétségben végre lássak, lássam egyebek közt a munkám természetét is, ami lényegében nem más, mint ásás, a továbbbása annak a sírnak, amelyet mások kezdtek megásni nekem a levegőbe”.⁷ A regény e központi metaforája abból a tényből táplálkozhat, hogy mindaz, amit az írásnak kellene tehát megsemmisítenie, az olvasó számára valóban csak valami imagináriusként tételezhető fel: a szövegben konfigurálódó „életrajzban” mindenféle előzetes tapasztalat közvetlensége, azonossága és rekonstruálhatósága megszűnik.

Kertész életművében nem a *Kaddissal* jelenik meg először ez a probléma, hanem már *A kudarcban* is meghatározó. Kertész keretes szerkezetű második regényének író hőse – a regénybeli regény szerzője – a következő jegyzetekben kommentálja regényét:

„De – és ez itt a nagy bökkenő – miért nem az enyém többé ez a tárgy? Vagyis, ha már idegen szemmel nem vagyok képes rá – miért nem tudom hát a saját szememmel elolvasni a saját regényemet? [...] Mialatt most ezt a részletet olvastam, ezek az emlékek [a regényíráséi] keltek életre bennem, s egyúttal azt is megállapítottam, hogy a mondatok az általam elképzelt szerves rendben illeszkednek egymás mellé; igenám, de miért nem az kelt életre bennem, ami a mondatok előtt volt, maga a nyers történet, ez az egykor valóságos auschwitzi délelőtt? [...] Igen: mi történt 'élményanyagommal', hová tűnt a papirosról és énbőlőlem? [...] Munkám – a regényírás – voltaképpen másból sem állt, mint élményeim következetes

⁶ Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Magvető, 1990, p. 7.

⁷ *Kaddis*, p. 49.

elsorvasztásából, egy olyan művi – ha úgy tetszik: művészi – formula érdekében, amelyet a papíroson – s kizárólag a papíroson – élményeim megfelelőjének ítélhettem. De hát abhoz, hogy megírhasam, regényemet annak kellett tekintenem, ami minden regény, általában véve: elvont jelekből álló képződménynek, műtárgynak. [...] Csakhogy valamire – talán természetesen – nem gondoltam: önmagunk számára sohasem közvetíthetjük önmagunkat. Engem nem a regénybeli vonatom vitt Auschwitz felé, hanem a valóságos.⁸

Míg *A kudarc* főszereplője csupán konstatálja, hogy a fikcionalizálással veszteség, mégpedig az emlékezet átváltozása jár együtt, a Kaddis elbeszélője ebben mintegy saját sorsának törvényét pillantja meg. Mindkét regényre igaz, hogy az írást a fiktív szerző énje és a szövegben konstituálódó szubjektum közötti különbség teszi az önkioltás szinonimájává; a Kaddisban azonban nincs szükség a műhelynapló-szerű részletekre, illetve a keret- és a belső elbeszélés közötti narratív rövidzárlatra a közvetlenséget felszámoló írásfolyamat színreviteléhez: ez az elbeszélő imaginárius múltja („az élményanyag”) és a nem mementóként szolgáló szöveg gondolati építménye és poétikussága között húzódo ellentétben jelenik meg. „Minden óra a maga holokausztját számlálja” – írja Derrida Celan-könyvében.⁹ Az emlékezés „csak úgy teheti folytonossá magát, ha belép egy figuratív térbe, egy olyan kitalált jelenlétebe, mely minden felidézendő, előzetes jelenléttől” különbözik” – kommentálja a szövegrészt Geoffrey Hartman.

A túlélő B. reflexióiban központi helyet tölt be az emlékezés elkerülhetetlensége, illetve parancsa: „egyszerűen csak nem áll módunkban, nem tudunk feledni, így vagyunk megteremtve, azért élünk, hogy tudjunk és emlékezzünk”.¹⁰ Az emlékezés itt nem annyira történetek vagy képek megőrzését jelenti, mint inkább egyes felismerésekhez igazított életgyakorlatot. Az elbeszélő belátásai ugyanakkor egy olyan szubjektum szenvedéseiből sarjadnak, akinek életvilágát a mindenféle individuális életgyakorlat lehetőségét tagadó, s – legszélsőségesebb formájában – a szubjektumot kultúrájától is megfosztó totalitarizmus alakította. Márpedig az áldozati lét tapasztalatának esztétikai kifejezése mégiscsak feltételez némi hatalmat, és ily módon saját tárgyát törli el. Ez az ellentmondásos viszony az esztétikai kommunikáció és a szubjektum totális megfosztottsága között nem marad következmények nélkül a beszéd lehetőségeinek kérdésére nézve sem. Kertész művei újra és újra szembesülnek ezzel – a szigorú nyelvi kényszereknek alávetett *Sorstalanság* épp úgy, mint a fenti ellentmondás fényében láttatott Jean Améryről szóló esszé.¹¹

A *Kaddis*ban gyakorolt írás nem utolsósorban ezzel a szituációval próbál számot vetni, amennyiben nem az individuális tapasztalat helyreállításán, mementók állításán munkálkodik, hanem éppen a közvetlen-egyszeri tapasztalat eltörlésén. Molnár Gábor Tamásnak a *Sorstalanságról* tett megállapítása, miszerint Auschwitz a regénynek nem tárgya, hanem a megszólalás meghaladhatatlan feltétele, metadiskurzus, a *Kaddis* is érvényes.¹² Mivel a *Sorstalanság* esetében nem jelölhető ki olyan elbeszélői nézőpont,

⁸ Kertész Imre: *A kudarc*. Századvég, 1994. pp. 74–78.

⁹ Idézi Geoffrey Hartman: *Das beredte Schweigen der Literatur. Über das Unbehagen an der Kultur*. Suhrkamp, 2000, p. 124.

¹⁰ *Kaddis*, p. 45.

¹¹ Kertész Imre: A holocaust mint kultúra. In: uő: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt.* Magvető, 1998. p. 85–102.

¹² Vö. Molnár Gábor Tamás: Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre: *Sorstalanság*. In: *Alföld*, 1996/8, p. 57–71.

melyből szemlélve a holokauszt datálható, lezárt, stabil értelemmel felruházható eseménynek mutatkozna – vagyis az elbeszélői szubjektum számára nem adatik meg az elbeszéltekre nyíló távlat –, a regény esztétikai konstrukcióját sem veszélyezteti az „objektívációban”¹³ megnyilvánuló hatalom és a kultúrájából is kirekesztett szubjektum kiszolgáltatottsága között feszülő ellentmondás. A holokauszt a *Kaddis*ban szintén nem történeti valóságként jelenik meg, hanem az önmegértés lehetőségeként; s bár más módon, mint a *Sorstalanság*, ez a szöveg sem nyújt kapaszkodót számunkra: ami az író felszámolja, az maga az írás, hangzik B. alaptétele, ám ezt a tételt nem más alapozza meg, mint a szöveg egyik metaforája.

Ebben a megvilágításban a *Kaddis* elbeszélői nyelve is más képet mutat, mint ha a fentebb idézett kritikusok – részben a *Sorstalanság* által alakított – elvárásai alapján elsősorban a negatív tapasztalat vagy a fragmentaritás stilisztikai kifejeződését kérnénk rajta számon. Az iskolázott retorika, a modoros ékesszólás, az önidézetek motivikus indázata és az emblemikus képekben manifesztálódó kulturális emlékezet egyaránt a személyes, az egyszeri, az anekdotikus eltörléséhez járul hozzá. Hogy miként szippantják magukba a kulturális hagyomány megmerevedett idézetei az egyszeri eseményt, arra jó példa az a többször megismélt mitológiai színezetű kép, amellyel az elbeszélő jövődöbéli feleségével való első találkozását „írja le”: „és átkelt egy zöldeskék szőnyegen, mintha tengeren jönne, maga mögött hagyva a felhasított testű delfint”¹⁴ Hasonló ehhez, amikor egy másik jelenet intimitásába tör be egy filmkocka ismételt való-sága: „emlékszem az éjszaka suhanó fényeiben rám emelt arcára, amely puhán, egyszerűen üvegesen homálylott és csillogott, akár egy harmincas évekbeli premier plán”.¹⁵

Ha tehát a szöveg poétikai alakítottságában csak egy bizonyos, a kudarc szükségszerűségére vonatkozó elbeszélői reflexiók ellenére is rendületlen epikai tradíció folytatóságát látjuk, akkor elsiklunk fikcionalizálás és „önfelszámolás” fent elemzett összefüggésén, az egyszeri megőrzésének, megmentésének követelésével szembeni ellenálláson. Miközben a *Kaddis* elbeszélője többször is utal arra, hogy a holokausztot az emberi kultúrába ágyazottan, s nem valamiféle metafizikai vákuumba helyezve kell értelmezni, úgy tűnik, a regény egyidejűleg egy ezzel ellentétes irányú gesztust is leír: a holokauszt az, ami mindent magába szippant.

„egy üvegekemény tárgyát”

A *Kaddis* elbeszélői nyelvének van egy aspektusa, amelyet épp úgy körülírhatunk a magyarázkodás, az igazolás, az udvariasság és a beszédkényszer fogalmaival – mind egyik kifejezés megtalálható a regény első lapjain –, mint – negatívan – az enigmatikus beszéd vagy a hallgatás elkerülésére tett utalással. A racionalitással és nyelvvel szembeni kételyekről tanúskodó kijelentések ismeretében meglepőnek tűnhet ez a kommunikatív hajlandóság; alapjára azonban mintha az elbeszélő maga célozna: a beszédkényszer abból az antropológiai elképzelésből táplálkozik, miszerint az ember szüntelenül dialógust folytat, akár létező vagy körülírható a Másik – mintegy Isten tekintetéként vagy az Elbeszélés Szellemeként –, akár nem: „miért teszek úgy, mintha ezek a feljegyzések rajtam kívül mást is illetnének még, holott persze hogy illetnek, írok, mert ír-

¹³ Vö. Kertész Imre: Gályanapló. Holnap, 1992, p. 66.

¹⁴ *Kaddis*, p. 32.

¹⁵ *Kaddis*, p. 75.

nom kell, és ha írunk, *dialogust folytatunk*".¹⁶ Az írás, melyben önmegmutatás és önkialtás, tanúságtétel és tehetetlenség metszi egymást, túllépni látszik a „túlélés” jelentette esetlegességen. Mégsem képes elkerülni minden ellentmondást: maga válik totalitássá.

„Ezekben az években ismertem fel életemet, egyfelől mint tény, másfelől mint szellemi létformát, pontosabban az egy bizonyos túlélést már túl nem élő, túlélni nem akaró, sőt túlélni valószínűleg nem is tudó túlélés létformáját, mely mindazonáltal megköveteli a magától, vagyis azt, hogy megformálják, mint egy lekerekített, üvegkemény tárgyat, hogy így végül is fennmaradjon, mindegy: minnek, mindegy: kinek – mindenkinek és senkinek, annak, aki van vagy nincs, egyre megy, annak, aki szégyenkezik majd miattunk és (esetleg) értünk; melyet azonban mint tény, mint a túlélés puszta tényét, megszüntetek és felszámolok, akkor is, és csak akkor igazán, ha ez a tény történetesen én vagyok.” (185)

Valóban, a fiktív elbeszélő, a beszédaktusok alanya a szöveg funkciójává, grammatikai énné lett, miközben a szöveg fennmarad, hiszen olvassuk. S az olvasó akár azt is elismerheti, hogy ezt – mint az esszéíró Kertész fogalmaz – egy „mindannyiunk szívében-fejében szakadatlanul formálódó szellem”, „az elbeszélés szelleme” kedvéért teszszük, amely „isten szellemileg kitapinthatatlan helyét” foglalta el.¹⁷ A metaforák ugyanakkor nem egyszerűen a beszédre utalnak általában, hanem a „fennmaradás” mediális feltételeit is rögzítik: „lekerekített, üvegkemény” tárgy ölt alakot, megadva az autentikus műalkotás karakterisztikumát.

Az ideális zártságnak megfelelő elbeszélői stratégia ott válik ellentmondásossá, ahol az elbeszélő olyasmit is megpróbál integrálni szövegébe – vagyis fikcionalizálni –, ami még nem „tény”, nevezetesen saját jövőbeli, nem megírható halálát:

„Utolsó, nagy összeszedettségemben felmutattam még esendő, makacs életemet – felmutattam, hogy azután magasra emelt két kezemben ennek az életnek a batyujával elinduljak és, akár sötét folyam sodró, fekete vizében,

*elmerüljek,
Uramisten!
hadd merüljek el
mindörökké,*

Ámen.”

A regény itt idézett utolsó jelenete, melyben az életről leváló alkotás mintegy észrevétlen kilép önmagából, és magába foglalja a rajta kívülálló életet is, egészen annak utolsó pillanatáig, a fizikai halálig, arról árulkodik, hogy a tényszerűség maradéktalan fikcionalizálásának igénye csak a mű totalizálása árán teljesedhet be. Miközben a regény lemond róla, hogy a holokausztot egyszeri történelmi eseményként, civilizációs töresként vagy a metafizikai Rossz kifejeződéseként tekintse, hogy valamely ideológia távlatából stabil jelentést tulajdonítson neki, vagy hogy az individuális tapasztalat egyszerűségét önmagába átmentse, a fenségéstől nem tud, nem akar búcsút venni. Aki megsemmisül a műben, úgy tűnik, kézben is tartja azt.

¹⁶ *Kaddis*, p. 32f.

¹⁷ Kertész Imre: Táborok maradandósága. In: uő: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt.* Magvető, 1998, p. 64.