

Marczisovszky Anna

A látás igazsága, az igazság látása

Dokumentumtól irodalomig Charlotte Delbo írásaiban

BEVEZETÉS

Jelen tanulmány Charlotte Delbo francia íróő bemutatására törekszik, amelynek során az *Auschwitz igazsága és a látás imperatívusza – A koncentrációs univerzum Charlotte Delbo írásaiban* című doktori disszertációm ismertetem röviden.¹ A dolgozatban két, Delbo számára meghatározó – az igazság és a látás – kulcsfogalmán keresztül elemzem azon írásait, amelyek nemcsak az életmű radikális modernizmusát igazolják, de annak mai napig tartó aktuális – a holokauszt kutatás mai megközelítésmódjaival és értelmezéseivel is dialógusba lépő –, kortárs jellegét is. Az irodalmi kontextusnak köszönhetően Auschwitz „igazsága”, a holokauszt tapasztalata egyfajta „egyetemes emberi igazsággá” alakul, miközben Delbo írásai különböző narrációs stratégiáknak köszönhetően a szövegbeli „látást” is új megvilágításba helyezik, gyakran explicit módon is látásra készítetve az olvasót. E látás ugyanakkor a tanúvallomás utólagos, rekonstruált jellegének folyamatos hangsúlyozása által fokozatosan morális pozíciót ölt magára, a látás imperatívusza meghaladja a narratív kereteket, és etikai parancssá válik. Auschwitzot látni olyan erkölcsi-etikai attitűddé lényegül át, amely Auschwitzot – éppen annak egyedisége miatt – az „egyetemesség szintjére” emeli, és az „emberi szenvedés emblematikus és ikonikus traumájával” kapcsolja össze (mint Jeffrey C. Alexander is írja). E morális–etikai pozíció következményeképpen az Auschwitz utáni diktatúrák, kínzások, szenvedéstörténetek éppúgy a narratíva részévé lesznek, mint a holokauszt emlékezete, és a szövegben hasonlóságuk révén, az emlékezet „többirányú” működése szerint hívják elő egymást (miként azt Michael Rothberg, akire a későbbiekben visszatérek, számos más szerző kapcsán is kimutatja). A delbói életmű tehát már a hatvanas-hetvenes évek kontextusában is a holokausztábrázolás azon modern irányzatához tartozott, amely közvetlenül a háború után sem riadt vissza a holokauszt művészi reprezentációjától. Mindazonáltal éppen azért,



Charlotte Delbo.

Forrás: www.charlottedelbo.org (Eric Schwab felvétele)

pontosabban azért is tartotta folyamatosan életben annak (művészi) emlékezetét, hogy az egyben a világ különböző pontjain (Algéria, Csehszlovákia, Görögország, Dél-Amerika stb.) zajló háborúk, diktatúrák eseményeire is vonja az olvasók figyelmét. A mindenkori hatalom visszaélésével szemben Delbo egyetlen „fegyverrel” bír, és ez, mint mondja, az irodalom. Radikalitása, mint látni fogjuk, ahogy az európai kultúra legnagyobb regény- és drámahőseinek *igazságát* a holokauszt felől vizsgálja újra, és teszi mindezt irodalmi szövegben, egyedülálló a holokausztirodalom, illetve a nagybetűs irodalom kontextusában is.

Mielőtt részletesebben rátérnék Delbo írásainak bemutatására, néhány mondatban felvázolom élet-

ének legfontosabb mozzanatait, amelyek a későbbi szövegek szempontjából is meghatározóak lesznek. Delbo 1913-ban Párizs mellett, olasz bevándorló családban született. A harmincas években ismerkedett meg Henri Lefebvre filozófussal, aki bemutatta egy fiatal filozófusokból álló aktivista csoportnak. 1934-ben csatlakozott a *Jeunes Communistes*-hoz (JC – 'Kommunista Fiatalok'), két évvel később az *Union des Jeunes Filles de France*-hoz ('Franciaországi Fiatal Lányok Egyesülete'). Ebben a militáns kommunista körben ismerte meg Georges Dudachot, akihez 1936-ban feleségül ment. A férje által szerkesztett kommunista ifjúsági lap számára kulturális anyagokat készített, így interjúzott a kor egyik leghíresebb színész-rendezőjével, Louis Jouvet-val, aki annyira meg volt elégedve Delbo munkájával, hogy az interjúkészítés másnapján felvette asszisztensének az Athénée Színházba. Kettejük között egyfajta mester-tanítvány kapcsolat alakult ki. Jouvet színtársulata 1941-ben dél-amerikai turnéra² indult, ahova Delbo is velük tartott, de amikor Jouvet úgy döntött, nem jön haza, ő a főnöke tiltakozása ellenére hazautazott. Franciaországban csatlakozott férje mellett az ellenálláshoz: a magyar származású Georges Politzer csoportjához tartoztak, amely az egyetemi ellenállás első hálózata volt. Dudach a *La pensée libre* című illegális folyóirat kiadásának technikai körülményeiért felelt, illetve ő állt összeköttetésben pl. Louis Aragonnal a *zone libre* területén. Delbo feladata a londoni és a moszkvai rádió hallgatása, valamint folyóiratok és röpiratok gépelése volt. A házaspárt 1942. március 2-án tartóztatták le: Dudach-ot a Mont Valérienben végezték ki, Delbo pedig Romainville-be került, majd tagja lett annak a 230 nőt számláló transzportnak, amelyet Compiègne-ből 1943. január 24-én Auschwitzba deportáltak. Innen 1943 augusztusában a raiskói laboratóriumba került, majd 1944 januárjában Ravensbrückbe szállították, ahol 1945-ben szabadult, és (a Vöröskereszt miatt) Svédországon keresztül tért haza. A háború után azonnal munkába állt Jouvet mellett, de nem bírta a megterhelést, ezért néhány hónapot egy svájci rehabilitációs klinikán töltött, ahol megírta az *Aucun de nous ne reviendra-t* ('Egyikünk sem jön vissza').³ Bár visszatért Jouvet-hoz, nem sokkal később végleg otthagya a színházat, és az ENSZ-nél vállalt különböző missziókat. 1960-tól nyugdíjazásáig Henri Lefebvre asszisztensként dolgozott, 1985-ban halt meg Párizsban.

Míg Charlotte Delbo neve a tengerentúlon már a 80-as évektől kezdve elterjedt volt, hazájában hosszú évtizedeken keresztül csak egy szűk közeg ismerte. Recepciója tekintetében az elmúlt egy-két évtizedben jelentős változásnak lehettünk tanúi,

ehhez születésének 2013-as centenáriuma is hozzájárult, neve azonban széles körben a mai napig nem ismert, Magyarországon pedig szinte egyáltalán nem. Ennek ellenére ugyanakkor a holokausztirodalom egyik legkülönlegesebb szerzőjéről van szó, aki – látszólag paradox módon – 1961-ben egy, az algériai háborúval foglalkozó könyvvel lépett a nyilvánosság elé. A *Les Belles lettres*-ben ('A szép levelek') az „algériai eseményekre” reagáló, korábban megjelent újságcikkeket illesztett egymás mellé, amelyek közé rövid megjegyzéseket fűzött. 1965-ben jelent meg a *Le convoi du 24 janvier* ('A január 24-i transzport'), a dokumentumjellegű, történelmi, szociológiai szemléletű kötet transzportjuk történetéről. Szintén ebben az évben publikálta egyetlen sor változtatása nélkül a húsz évvel korábban írt, első ránézésre fragmentált struktúrájú, verseket, szabadverseket, prózát és prózaverseket elegyítő *Egyikünk sem jön vissza* című kötetét, amelynek megjelentetésével szándékosan várni akart. A kötet öt évvel később a nagy presztízsű, korábban az ellenállás illegális kiadójaként létrehozott és akként működő Minuit kiadónál jelent meg újra az *Une connaissance inutile*-l ('Hasztalan tudás') együtt, amely egy évvel később a *Mesure de nos jours*-ral ('Napjaink mércéje') is kiegészült. Ez a három kötet együttesen alkotja az *Auschwitz et après* ('Auschwitz és utána') című trilógiát, és sokatmondó, hogy a kiadó mindhárom kötetet a *Dokumentumok* című gyűjteményében jelentette meg. Delbo 1951-ben írt egy Jouvet-nak címzett rövid, esszézerű fiktív „visszaemlékezést” a regény- és drámahősök szerepéről Auschwitzban, amely *Spectres, mes compagnons* ('Kísértetek, ti társaim') címmel jelent meg 1977-ben. Nem sokkal halála után látott napvilágot utolsó kötete, a *La Mémoire et les jours* ('Az emlékezet és a napok'), amelyben Auschwitz, valamint későbbi diktatúrák és politikai elnyomások történeisből merítő verseit, prózaverseit helyezi egymás mellé. E tanulmányban elsősorban az imént felsorolt könyvekről lesz szó, és nem vizsgálom Delbo színdarbjait, amelyeket – verseihez és prózájához hasonlóan – Auschwitzon kívül más-más történelmi események is ihlettek.

I.

TÖRTÉNELMI IGAZSÁG, RÉSZLEGES IGAZSÁG: EGY FRANCIA MEMORBUCH

A január 24-i transzport

Hogy végigkövethessük azt a folyamatot, amely során a holokausztábrázolás kapcsán Delbo eljut a történelmi dokumentáció – szükségszerű – hiányos-

ságától az irodalom, ezáltal pedig egyfajta kontinuitás helyreállításának megkerülhetetlenségéig, amellyel párhuzamosan végül más történetek felé nyithat, figyelmen kívül kell hagynom a szövegek publikálási idejét (amely, mint láttuk, szinte mindvégig eltér az írás idejétől). Először tehát *A január 24-i transzport* című, dokumentumjellegű kötetéről kell szót ejteni, amely megkísérli rekonstruálni annak a női ellenállókból álló transzportnak a történetét, amelyhez Delbo is tartozott. Elsőként azon karaktereket elemzem, amelyek e könyvet a zsidó történetírás egyik tradicionális műfajához, a *Memorbüch*hez közelítik, amely műfaj a második világháborúval bukkant fel újra a történetírásban. *A január 24-i transzport* bevezető része az egyetlen, Delbo által a történelmi dokumentálás szándékával írt szöveg, melynek fontosabb elemei később, a trilógiában már egy irodalmi narratíva keretében térnek vissza. Az 1965-ös megjelenést követően a korabeli újságok közül jó néhány beszámol a könyvről, és szinte egyöntetűen hangsúlyozzák ennek a „tragikus zarándoklatnak” a „rettenetes egyszerűségét”, és úgy írnak róla, mint a „türelem és az irgalom” könyvéről, mintha valami „rémálom leltárja” lenne. Kiemelik e „higgadt könyv” stílusának keresett egyszerűsége, a „dagályosságot nélkülöző sorok”, valamint az olvasás során felkeltett érzelmek közötti ellentétet: „a moderált hangnem ellenére [amely szándékosan semleges], az egész könyv elmondhatatlan, komor és fájdalmas érzelmeket áraszt.” Mások aktualitására is rávilágítanak: „De még ma is Auschwitzban halunk meg.” E vállalkozás „célja” egyfajta *hommage* az ellenálló nők „láthatatlan harcának”, miközben arra is emlékeztet, hogy az ellenállást „ezek a francia nők is” jelentették. Úgy áll ez a kötet, mint egy „tiszteletteljes sírkő a társak emlékére”, vagy miként egy egykori ellenálló írja Delbónak: „emlékmű ezeknek a nőknek, a holtaknak, a hősöknek, az ártatlanoknak, a tudatlanoknak, akik mind ugyanannak a gaztettnek voltak áldozatai, amelyre nincs megfelelő jelző.”

E néhány idézet már a megjelenés kontextusában rávilágított arra a két jellegetességre, melyek egyedivé tették Delbo vállalkozását: a „leltárjelleg” és az „emlékműállítás” igénye ugyanakkor egyértelműen a zsidó történetírásban évszázados hagyománnyal bíró *Memorbücher* műfaját idézi. Ahogy Yosef Hayim Yerushalmi *Záchor* című munkájában írja, a főként az askenázi zsidók körében népszerű „emlékkönyvekbe” „nem csupán a hírneves rabbik és más gyülekezeti vezetők neveit írták be, hanem az üldözésekről szóló feljegyzéseket is, s ezekben vezették a mártíroknak azokat a listáit, amelyeket a halottaknak szentelt istentiszteletek periodikus al-

kalmain hangosan felolvastak a zsinagógában. A legtöbb ilyen *Memorbücher* a mindenkori helyi közösség történetére korlátozódott, mások horizontja azonban tágabb volt.” A második világháborúval a műfaj *Yizker-bukh* néven bukkant fel újra szerte Kelet- és Közép-Európában, hogy az elpusztított zsidó közösségeknek állítson emléket, a város történetének, a közösségi élet, a közösség híres tagjainak bemutatásával, és végül a meggyilkolt személyek nevének felsorolásával. Az Első, vagy a Második Szentély lerombolását gyászoló megemlékezések alatt, írja Yerushalmi, a „gyászdalokban elemi erejű emlékezések fejeződtek ki roppant költői erővel, ám olyan módon, ami egyetlen ponton sem érintkezik azzal, amit mi történelmi ismeretnek hívnánk. [...] A megemlékezés rítusai és liturgiái által kiváltott emlékek ugyanis – tartalomtól függetlenül – nem az intellektust célozták, hanem a felidézést és az azonosulást.”

A *Memorbücher*hez hasonlóan Delbo célja is az, hogy kötetével emléket állítson transzportja minden tagjának. A könyv három külön részből áll: az első, *Az indulás és a hazatérés* című bevezető mintegy tíz oldalon számol be a deportálás körülményeiről, a transzport sorsáról, a különböző táborok közötti transzferekről és végül a felszabadításról. Ez Delbo egyetlen olyan írása, amelyben a *történelmi igazság* ismertetése a cél, dátumokkal, konkrét helyszínekkel, számadatokkal, magyarázatokkal. Paradox módon ugyanakkor mégis e bevezető apellál az egész életműben szinte egyedüli módon azokra az úgynevezett „történelmi ismeretekre”, amelyekről Yerushalmi mint a *Memorbücherre nem* jellemző rakterről ír. Ezen „történelmi ismeretek” bizonyossága azonban fokozatosan elhalványul majd a művekben, sőt, már a kötet vége is sokkal látványosabban jeleníti meg önnön bizonytalanságát. A bevezető rész mindazonáltal leplezetlenül nyit mindazzal, ami történelmileg, a dokumentációnak köszönhetően megismerhető. Helyszűke miatt a bevezető csupán néhány olyan elemét említem, amelyeknek a későbbiekben, az irodalmi átdolgozás során hangsúlyos szerepük lesz.

A címben szereplő két főnév (indulás – érkezés) jól körülhatárolja a történés kereteit. Bár több hónapos bebörtönzés előzte meg a compiegne-i indulást (ez az időszak főleg a trilógia második kötetében jelenik majd meg), és a túlélés megpróbáltatásai a hazatéréssel korántsem értek véget, amiként arról a kötet második részében, a túlélők élettörténei alapján nehezen felejtethető, átfogó képet kapunk, Delbo mégis kizárólag az indulás napjától a felszabadulásig veszi sorra a 31... kezdetű transzport sorsát. A „szándékosan semleges hangnem” szűk moz-

gásteret ad a narrátornak, aki nem sok személyes kommentárt fűz a történésekhez. Érdeemes megemlíteni a bevezető és a trilógia narrációs módjainak hasonlóságát: a többes szám első személyű *mi* narrátori pozíciója, az abból való kiszakadás (az *én* nézőpontja), illetve az abban való feloldódás adja majd a trilógia elbeszélés módjának egyik legmeghatározóbb jellegét, ami – amennyire azt egy történelmi ihletettséggű szöveg lehetővé teszi – itt is megfigyelhető. E kötet bevezetője mindvégig kitart a 230 nő közösségére utaló *mi* perspektívája mellett, amelyben az *én* csak igen kevés pillanatra fed fel magát. A közösségtől való elszakadás – ahogy az majd az irodalmi műben is tetten érhető – sokszor halálos veszedelmet, vagy rendkívüli fontosságú eseményt jelöl (pl. az első mosakodást több hónappal érkezésük után). Szintén a trilógia egyik fontos jellemzője lesz a dialogikus jelleg, a narrátor sokszor megszólítja az olvasót, közvetlenül bevonva őt is a történetbe, s teszi ezt e bevezetőben is több ízben. Mindezek mellett ez az egyetlen olyan Delbo-szöveg, amelyben a holokausztirodalomban ismert, úgynevezett „beavatási rítusok” – mint a vonatút, a megérkezés, a rámpa, a SS-ek üvöltése, a tábor kapujának átlépése, a levetkőztetés, a meztelenség, a haj és a testszőrzet leborotválása, a fertőtlenítés, a tetoválás, a ruha- és cipőosztás, valamint jelen esetben a politikai foglyot jelölő piros háromszög kiosztása – együttesen, kronologikus sorrendben szerepelnek. És ahogy a trilógiában is mindvégig, e bevezető sem mulasztja el hangsúlyozni, hogy azok az elképzelhetetlen életkörülmények, amelyek között élni kényszerültek, még mindig jobbnak számítotak a zsidók körülményeinél, a politikai foglyok rendkívül kicsi túlélési esélye tehát még mindig nagyobb volt. Ez a könyv így nem csak Delbo transzportjának állít emléket, a meggyilkolt zsidók millióira is emlékezik, hiszen Delbo és társai saját szemükkel nézték végig elpusztításukat. Eközben magyarázatokat is keres, hiszen a zsidók Európa különböző országaiból kerültek Auschwitzba, gyakran nem is értették egymás nyelvét, míg az ő transzportjuk több hónappal együttlét után, immár megbonthatatlan közösséget alkotva érkezett Auschwitzba. A női szolidaritás, a beszéd, egymás segítése, a női közösség óvó teste e kötetben még egyszerű magyarázatként olvasható – a trilógiában azonban a retorikai és stílusesszéközök által az irodalmi narratíva felejtethetetlen képeivé lényegülnek át (pl. ahogy a hóban az appel alatt minden nő az előtte álló hónaljába csúsztatja a kezét, hogy melegedjen, a több ezer nő egyetlen vérkeringésű, egyetlen testté válik).

A történelmi igazság rekonstruálásának szándé-

ka Auschwitz esetében azonban, a soha nem látott méretű és módú megsemmisítés miatt lényegénél fogva problematikus, amivel Delbo is tisztában van. A koncentrációs táborban a halált a tökéletességig akarták fejleszteni: a náci rendszer által kidolgozott, iparosított tömeggyilkosság minden olyan jogától megfosztotta áldozatait, amely az emberi halál velejárója (például a temetéshez való jog), ugyanakkor mind a hely megnevezhetetlensége, mind az áldozat nevének megsemmisítése miatt a megnevezhetőséget és az azonosítást is kikezdte: anonim lett. (Éppen ezért különösen hangsúlyos, hogy Antigóné, aki a földi törvényeket figyelmen kívül hagyva élete árán is mindent megtesz azért, hogy megadja a holtaknak a végtisztességet, a delbói életmű egyik kulcsfigurája lesz.) Paul Ricœur ír azokról a „gondolkodási eszközökről”, mint amilyen a naptár, az egymást felváltó generációk sora, vagy a kortársak, elődök és utódok hármásának uralma, amelyek mind azzal a szereppel bírnak, hogy a „megélt időt és az univerzális időt” összekapcsolják. Ezen eszközök kapcsán említi, hogy a halál a történelemben kétértelmű jelentéssel bír, hiszen keveredik benne az egyes ember halandóságának *intimitása*, valamint a halottak helyettesítése az élőkkel, vagyis a halál *nyilvános* jellege. E két referencia az *anonim* halál esetében találkozhat. Mint tudjuk, a koncentrációs tábori halál elkerülhetetlenül egybeolvad anonimitásával, mintha az anonimitás magán a halálon túl is hatna: a névtelen deportáltak nem tudják, *hol* halnak meg. A halálnak mind az *intim*, mind a *nyilvános* jellege sérül, így pedig a generációk sora, vagyis a kontinuitás megszakad. Bármiféle rituális vagy emlékezeti gesztusnak tehát ennek a helyreállításval (vagy annak kísérletével) kell kezdődnie, egy olyan gesztussal, amely egyszerre intim *és* nyilvános, és amely képes szembeszállni az anonimitással: ezért van szükség az elpusztítottak nevére, születési dátumára és mindarra az információra, amit a túlélők a többiek haláláról tudnak. Delbo könyve a maga szerény eszközeivel nem tehet mást, mint hogy megjeleníti ezt a pusztítást, és azt kezdi sorolni, amit a legelsőként próbáltak elvenni tőlük: a nevüket. És míg igyekszik ismertetni a 230 nő egyéni élettörténetét, nyilvánosan elmondhatóvá teszi halálukat, ám ezáltal a halál intim jellegét is visszaadja. A könyv ezen a ponton a cselekvés mezejére lép, „síremléket biztosít a névtelen holtaknak”. A halotti szertartás rituáléját idéző könyv a nevek felsorolásával pedig kizárólag az olvasók jelenlétében, általunk végezhető be.

A január 24-i transzport bevezető része után kezdődik a tulajdonképpeni *Memorbuch*: a 230 név alfabetikus sorrendben szerepel, mindegyikhez né-



Charlotte Delbo.

Forrás: www.charlottedelbo.org (Eric Schwab felvétele)

hány bekezdésnyi életrajz tartozik, mindazzal az információval, amit Delbo és néhány túlélő hosszú évek kutatómunkájával gyűjtött össze a Franciaország legkülönbözőbb területeiről származó nőkről: hol, mikor született, milyen tanulmányokat végzett, férjhez ment-e, milyen politikai beállítottsága volt, milyen szerepe volt az ellenállásban, melyik hálózathoz tartozott, hogyan tartóztatták le. A letartóztatás után egy sor kihagyással mindig az *Auschwitz 31...-gyel* kezdődő számsor szakítja félbe a szöveget, majd újabb információ következik arról, mikor, hogyan és melyik táborban halt meg (már persze ha tudják), illetve ha túlélte, mi történt vele a felszabadulás óta.⁴ Az élettörténetek olykor rövid, magyarázó szövegekkel egészülnek ki (pl. a Kanadakommandóról, a politikai és az ellenálló fogoly státuszkülönbségéről és annak következményeiről a háború után, stb.), amelyek segítségül szolgálnak a kevésbé tájékozott olvasó számára.

A 230 nő rövid életrajzának vizsgálata során kimutatható, miben tér el ez a kötet egy hagyományos *Memorbuch*tól. Egyfelől ugyanis a 49 túlélő is beke-

rül a könyvbe, élők és holtak közössége sem tipográfiaileg, sem szerkezetileg nem különül el egymástól. Auschwitz mindenre kiható pusztítása azonban az alfabetikus sorrend helyreállítását is ellehetetleníti. A koncentrációs táborban a halál jelentése, mint láttuk, eggyé vált annak anonimitásával. A könyv ezért nem tehet mást, mint hogy ennek a hiánynak is jelölőjévé válik, és elsőként a 230 nő nevének ismertetésére törekszik – ez a *történelmi igazság* azonban nem állítható helyre a maga sérthetlenségében. Az alfabetikus sorrendet a legvégén „Mado...” életrajza bontja meg: keresztnéve mögött három pont szerepel, vezetékneve, születési dátuma, foglalkozása ismeretlen, ő az egyetlen tagja a csoportnak, akiről semmit sem tudnak. Az egész kötetre jellemző szándékosan semleges stílus ezen a ponton mintha megbicsaklana. A 230 nevet számláló sort így a szinte teljesen anonim Mado zárja. E gesztus rávilágít a könyv célkitűzésének részleges kudarcára, hiszen az újra és újra a teljes pusztítás, a helyrehozhatatlan veszteségbe torkollik. Mado szerepe ugyanakkor ezzel nem ér véget: a *Napjaink mércéje* lapjain már olyan túlélőként szerepel, aki úgy érzi, nem él, csak a halottai között érzi otthon magát. A „Mado...”-val való zárás *A január 24-i transzportban* azonban több mint szimbolikus. *Nyilvánosságában* is az *intimitás* helyreállításának kudarcát jelöli csupán, jelenléte csak halála által manifesztálódik, *anonim* marad. A *Memorbuch* így nemcsak az emlékezet, hanem éppen a hiánytalan emlékezet könyve lesz, amely kénytelen beismerni önnön kudarcát. A befejezetlenség azonban ugyanúgy a narratíva része, a névsorolás éppen a befejezetlenséggel fejeződhet be.

A könyv utolsó részeként a *Melléklet* lapjain néhány táblázat szerepel, összesítések születési évekről, származási helyről, iskolázottságról, foglalkozásról, családi állapotról, gyerekek számáról, az ellenállás alatti tevékenységekről és politikai hovatartozásról. Ezt követi egy 1943-ban a *Les Etoiles*-ben megjelent újságcikk, amelyre a könyv bevezetője utal, és amelynek állítólag köze volt ahhoz, hogy a francia foglyokat Auschwitzban 1943 nyarán karanténba helyezték, és sokkal jobb körülmények közé kerültek. A könyvet faksimile-másolatok zárják: vonatból kidobott cetli, halotti értesítés Auschwitzból, levelek és hat fényképsorozat. A statisztikai táblázatok számszerű és logikus elemeiből is kiolvasható a transzport felfoghatatlan története. Az első táblázat kategóriái: születési év / deportáltak száma az adott évből / meghalt / túlélte. 1875 az első évszám, itt a túlélte sorban a szám: 0. 1876: 0. 1877: 0. És így tovább, egészen 1898-ig: 0, 0, 0, 0..., az első túlélő 1899-ben született. Ami a politikai

hovatartozást illeti, a legtöbben kommunisták voltak, és különböző tevékenységeket folytattak az ellenállásban, szórólapokat terjesztettek, ellenállókat rejtegettek, menekülőket juttattak át a demarkációs vonalon stb. Az összeadások és számítások nem tesznek mást, mint a számok regiszterében mondják újra a transzport történetét. A szociológiai indíttatás, amely Delbo explicit célja volt, a könyv utolsó részében tehát valóban megnyilvánul. Az összesítések mindazonáltal a 229 nőre vonatkoznak, zárójelben mindig ott van az egyes szám, aki még a számításba sem vonható be, akiről már tudjuk, hogy a hiány, a beazonosíthatatlanság, a megsemmisülés szimbóluma: Mado. Mado még a számrendszert is megtöri, neve, pontosabban névtelensége gátja bármiféle racionális keret felállításának. Delbo minden összesítés végén szinte rögeszmésen megismétli, hogy a számítások 229 nőre vonatkoznak, mert a 230., a „plusz 1”, az „ismeretlen”, „kívül marad a számításokon”. Az alfabetikus rend mellett a számok rendje sem sérthetetlen többé. Mado megkerülhetetlen jelenléte ugyanakkor arról tanúskodik, hogy nem hagyható kívül a számításokon, miközben a hagyományos összesítést nem teszi lehetővé. A könyv tehát ismételten saját vállalkozásának kudarcát jeleníti meg.

Az *Egyikünk sem jön vissza* megjelenésekor Delbo egy interjúban a fénykép és a vers közötti különbségről beszél. Mint mondja, sok támadás érte a könyv irodalmi stílusa miatt, mintha nem lenne szabad „stílusról” beszélni Auschwitz kapcsán. Pedig kizárólag ez a stílus tette lehetővé számára, hogy visszaadja azt, amit láttatni, éreztetni akar, hiszen, mint mondja: „Ez a különbség a fénykép és a vers között. A fénykép pontos, a vers igaz.” Ez a megkülönböztetés vezet Delbo esztétikai választásaihoz, amiről az igazság kapcsán a későbbiekben is szó lesz. Érdemes azonban itt is megemlíteni, hiszen ez az állítás *A január 24-i transzportban* szereplő fényképek alapján árnyaltabb értelmezésre szorul. A hat fényképsorozat három-három képet látunk hat női fogolyról, (az elsőt kivéve) fogolyruhában, profilból, szemből és háromnegyed profilból, a képek alatt a következő aláírással: „Ezek az arcok, amelyeket nem ismertünk fel.” Roland Barthes *Világoskamrájában* olvasható megkülönböztetése nyomán e képeken a *studium* a koncentrációs tábori fényképezésre vonatkozik (beállítás, ruházat, fényképezés ténye a megsemmisítő táborban). A *punctum* azonban, a részlet, amely elkerülhetetlenül kerül a fényképre, meghaladja a fénykép tulajdonképpeni kereteit. A képek *punctuma* e könyvben maga a képaláírás, hiszen az éppen a fénykép referencialitását kérdőjelezi meg: olyan arcokat látunk,

amelyek nem felismerhetők.⁵ Azért végtelenül zavarba ejtőek ezek a képek, mert a pusztítást az azt megelőző pillanatában látjuk, illetve arra következtetünk, ami utána marad: a nyom nélküli megsemmisítés, az azonosítás lehetetlenségének nyoma marad. Barthes egy olyan *punctum*ról is beszél, amely az időhöz kapcsolódik, amely az „*Ez volt*” fájdalmas hangsúlyozódása: a halál elkerülhetetlenségének bizonyossága válik még inkább kézzelfoghatóvá ezeken a képeken, ahol a „fénykép jövő időben mondja a halált”. Miként Marianne Hirsch is írja Auschwitz mára emblematikussá váló képei kapcsán (pl. az Auschwitz I. kapujáról, vagy az Auschwitz-Birkenau fő vasúti bejáratáról): „túl azon, hogy a „pusztulás ikonjaivá” váltak, a holokausztról való emlékezés toposzaiként is elkezdtek működni, illetve magának a fényképezésnek a toposzaként, amennyiben a nézés aktusára hivatkoznak.” E hat képsor Delbo kötetének végén, azáltal, hogy képtelenek saját referenciájukként működni, nemcsak a pusztítást, hanem szintén a hiányt jelenítik meg. Ilyen értelemben tehát valóban az emlékezetet jelenítik meg, de a hiányos, nem referenciális emlékezetet. És miközben a fénykép elveszíti eredeti funkcióját (referenciális kapcsolatát a világgal), a halál anonimitását, az anonim halált viszi képre. Ami rendkívül nyugtalanító ezeken a képeken, az éppen az a paradox helyzet, hogy az anonim halálhoz kapcsolódik egy (pontosabban hat) arc, amely azonban híján van elsődleges funkciójának, referencialitásának. Nézzük az arcokat, a ránk meredő tekinteteket, és nem tudjuk, *kít* nézünk. Akit látunk, már csak anonimitásában láthatjuk. Ezek a képek tehát saját funkciójuk ellenében működnek, hiszen azokat örökítik meg, akiket nyom nélkül akartak elpusztítani. E képekkel azonban csak egy olyan nyom maradt, amellyel hiányuk jelölhető.

Ilyen értelemben tehát ezek a képek „mindennek ellenére”, hogy Georges Didi-Huberman könyvére utaljak (*Images malgré tout*), ugyanazt a szerepet töltik be, mint a Mado megkülönböztetett helyével felborított alfabetikus sorrend, illetve a bármiféle összesítést kizáró számrendszer: szerepük éppen az, hogy rávilágítsanak saját célkitűzésük lehetetlenségére. A statisztikai adatok és fényképek vizsgálatán keresztül paradox módon arra a megállapításra jutunk, hogy a történelmi realitás a maga teljességében helyreállíthatatlan. A könyvben szereplő dokumentumok (életrajzok, nevek, számok, fotók), talán a szerzői szándék ellenére, a bizonyosság látszata mögött láthatóvá teszik önnön referenciális hiányosságukat (amely a teljes pusztítás eredménye), és válnak, mint Hirsch is írja, a holokausztról való emlékezés toposzaivá. Ezáltal magának a pusztítás-

nak válnak a hordozóivá, annak a lehetetlenségének, hogy a *történelmi igazság* sértetlenül és teljességgel helyreállítható. Ugyanakkor éppen ez az *igazság* az, amely *történelmi*, és amelyet a könyv, talán akarata ellenére, helyreállít. A *Memorbuch* tehát a sérült, a teljességében helyreállíthatatlan emlékezés könyve lesz, ugyanakkor csakis így válhat a holokauszt emlékezetének könyvévé.⁶

II. AUSCHWITZ IGAZSÁGA *Auschwitz és utána*

Auschwitz *igazsága*, de legalábbis az, amire Delbo írásaiban és interjúiban folyamatosan apellál, olyan komplex fogalom, amely episztemológiai, narratológiai, filozófiai és emlékezetpolitikai értelmezési keretet kíván, e tanulmányban azonban csak röviden ismertetem, miként járom körül az *igazság* / *igaz* / *valószerű* fogalmakat, illetve az első kötet mottóját az *Auschwitz és utána* trilógián keresztül. E folyamat végigkövetéséhez érdemes sorra venni a holokausztemlékezet alakulásának főbb állomásait is, ami lehetővé teszi a Delbo számára alapvető fontosságú igazság kérdésének kontextualizálását. Ez a kérdéskör elvezet a holokauszt „felfoghatatlan” természetéhez, azaz ahhoz a paradox kapcsolathoz, amely Auschwitz *igazsága* és a *történelmi realitás* között áll fenn, amely paradoxonról szinte minden koncentrációs tábori szöveg beszámol. Auschwitz *igazsága* ugyanis meghaladja mindannak a történelmi, historiográfiai értékét, amiről a tényszerű események elbeszélése során ezek a szövegek tanúsodnak, mivel túlmutat azokon a tényeken, amelyek alkotják; a történelmi események leírásával és felsorolásával éppen az igazságát nem lehet megérteni. Giorgio Agamben szavaival szólva: ebben rejlik Auschwitz apóriája.

Amikor a delbói koncepció kontextualizálásáról beszélünk, Delbo korabeli éleslátását, valamint írásainak újszerűségét kíséreljük meg kiemelni, mindig figyelembe kell venni azt a korántsem elhanyagolható körülményt, miszerint kevés esetben esik egybe írás és publikálás ideje. A szinte mindenkori eltérés nemcsak arra szolgálhat magyarázatként, miként maradhatott Delbo egyedülálló életműve kánonon kívül, hanem radikális modernizmusára is rávilágít, amely modernizmus potenciális magyarázatot jelenthet a szerzői döntésre (a publikálás elhalasztása egy eljövendő paradigmaváltás reményében) vagy a kiadói elutasításra (radikálisan új hang). Így, amikor húsz év elteltével Delbo publikálja trilógiáját, különösen hangsúlyos jelentést kap

az első kötet (tulajdonképpen az egész trilógia és életmű) mottója: „Ma már nem vagyok biztos abban, hogy amit írtam, igaz. De abban biztos vagyok, hogy megfelel az igazságnak.”⁷ A *ma* időhatározó szó egyértelműen az *Auschwitz és utána* címre utal, amelyben a hely és az idő egymás mellé rendelése nemcsak a *koncentrációs univerzum*,⁸ hanem – főként – az *utána* kronotopozsávé is lesz. Delbo azonban már 1946 áprilisában *La réalité du fantastique* (‘A fantasztikum realitása’) címmel írt egy alig kétoldalas szöveget, amelynek középpontjában a „modern idővel a földön megjelenő bioszociális faj egyéne: az olvasó ember” áll.⁹ Az írás röviden sorra veszi az irodalmi szereplőket, akik elkísérhették (vagy nem) a szerzőt Auschwitzba, ezáltal pedig az irodalom szerepét firtatja Auschwitzban, illetve Auschwitz után (később, a *Késértetek, ti társaim* kapcsán hosszabban visszatérek rá). Delbo tehát (már 1946-ban!) az igazság fogalma felől közelíti Auschwitz és az irodalom kapcsolatát. Állítása szerint „egyetlen irodalmi mű sem bizonyult olyan erőteljesnek, hogy ne maradt volna alul Auschwitz borzalmával szemben.” Egyetlenegy kivételtől eltekintve. A kivétel Lautréamont *Maldoror énekei*, amelynek kapcsán így ír: „Ekkor értettem meg a fantasztikum realitását. Miért kizárólag a fantasztikum felelt meg annak a realitásnak, ahol voltunk? Vajon azért, mert nem ismer határokat? Talán azért is, mert az a realitás maga volt a fantasztikum. A szuggesztív erő és a képzeletbeli erőszak kizárólag ebben a könyvben bizonyult igaznak, amely fikció.” Még nem telt egy év a háború vége óta, amikor Delbo a könyv *igazságát* összeköti annak fiktív természetével, és Auschwitz ábrázolhatóságának kérdésében egyértelműen kiáll az irodalom mellett. Az *igazság* égisze alatti írás ugyanakkor éppen Auschwitz kapcsán számtalan kérdést vet fel, hiszen Auschwitz realitását paradox módon éppen irrealitása adja. De mit ért pontosan Delbo *igazság* alatt ebben a kontextusban? Egyik interjújában ő maga többféle értelmezést is nyújt:

Később, miután befejeztem [az *Egyikünk sem jön vissza*], gondolkodóba estem, és elkapott a félelem: lássuk csak, itt állunk az emberiség legnagyobb tragédiája előtt [...], és én veszem magamnak a bátorságot, hogy ehhez a tragédiához mérjem magam? [...] Én egy magasabb, nem az adott korhoz kötött, tehát maradandóbb szinten szerettem volna bemutatni mindezt, ami az érzések és a rettenet éreztetésével képes visszaadni a *tragédia igazságát*. [...] *Valószerű az, ami megfelel a realitásnak. Az igazban, véleményem szerint, van valamiféle szubjektív is.* [...] Egy nap azzal sokkoltam egy egykori de-

portáltat, hogy azt mondtam neki: „Még jó, hogy rátetováltak egy számot a karomra, különben magam sem lennék biztos benne, hogy tényleg voltam Auschwitzban.” Dühös lett. Mintha elfelejtetem volna. Mintha el lehetne felejteni. Csakhogy annyira különös, annyira elképzelhetetlen az egész, hogy még én magam is *elgondolkozom, igaz-e*. És amikor ott voltunk, olyan érzésünk volt, mintha önkívületben lennénk, mintha nem lennénk jelen saját magunk számára, miközben pedig lehetetlen volt egyetlen másodpercre, igen, akár egyetlen másodpercre is kívül maradni a realitáson [...]; olyan fokú feszültség volt, amely soha nem engedett, *ugyanakkor nem tűnt igaznak*. A reális-irreális. [Kiemelés tőlem – M. A.]

A koncentrációs tábor irreális, felfoghatatlan, elgondolhatatlan része éppen az, ami *nem tűnt igaznak*, a visszatéréskor ugyanakkor ezzel ellentétben pontosan az bizonyul igaznak, ami képes visszaadni Auschwitz felfoghatatlan jellegét. Ha hozzávesszük ehhez azt az antagonizmust, miszerint a *vers igaz*, míg a *fotó pontos*, úgy nyomon követhetjük a Delbo által kijelölt irányvonalat: Auschwitz „igazsága” (a lényege, az, ami nem tűnt igaznak) nem adható vissza realista és dokumentarista módon, hiszen az a fajta ábrázolás – ahogy *A január 24-i transzport* esetében láttuk – éppolyan hiányos, és óhatatlanul akár megtévesztő is lehet. Éppen ezért ez adja a fikció „igazságát”, a fantasztikum realitását. Delbo egyértelmű kiállása az irodalom mellett szembe megy a korabeli tendenciákkal, hiszen éppen a háborút követő időszakban kezd egyre inkább elterjedni az a nézet, miszerint az irodalom „meghamisítja” a valóságot, kikezdi a tanúságtétel igazságát, így a koncentrációs tábor irodalmi ábrázolása sokak szemében ellenérzést, sőt, kifejezett ellenállást váltott ki. Számptalan szerző írás közben szembesült a nyelv korlátaival, amiből kialakult Auschwitz „elmondhatatlan”, „megfogalmazhatatlan” jellege. Delbo, aki elsőként tehát az algériai háborúval foglalkozó könyvével lép be az (irodalmi) köztudatba, az ábrázolhatóság kérdésében is kiforrott állásponttal rendelkezett: „Nincsenek szavak, hogy elmondjuk... Hát csak meg kell találni azokat! – semmi sem maradhat kívül a nyelven”, nyilatkozta, cáfolandó, hogy „a deportálásból nem lehet irodalom”.

A háború utáni tanúságtételek legfőbb szándéka ugyanakkor, ahogy a történész Annette Wieviorka írja, hogy „az igazság jegyében” íródjanak, a túlélők ilyen értelemben tehát látványosan és szándékosan elhatárolódnak az irodalomtól, vagyis a fikciótól. A szerzők állítják, hogy semmit nem találtak ki, és

csak az igazságot írják. *A január 24-i transzport* is ebbe az irányba mutat, a kötet (irodalmi!) mottója Jean Giraudoux *Elektra* című drámájának egyik sora: „Így történt minden. Soha, semmi sem kitaláció.”¹⁰ Elektra, ahogy látni fogjuk, Antigoné és Alceste mellett központi szerepet foglal majd el az életműben, hiszen ő annak az emberfeletti akaratanak a megtestesítője, amely mindent megtesz azért, hogy az igazságra fény derüljön. Ahogy a *Kéértetek, ti társaimban* is olvassuk majd: „Boruljon lángba, roskadjon össze, hulljon alá minden, de az igazságnak ki kell derülnie, mondta Elektra, rendíthetetlenül.” Az igazság irodalmi átdolgozása mindazonáltal természetesen nem egyenlő a realista ábrázolással. Az 1974-ben megjelent *Qui rapportera ces paroles?* (‘Ki viszi vissza e szavakat?’) című színdarabja kapcsán Delbo úgy nyilatkozik, a szakma pozitív fogadtatása mellett nagyon sokat számít neki egykori társainak véleménye, mert „azt mondják [a darabról], hogy *igaz*. *Pedig nem is igaz*. *Igaz, és közben nem realista*, hiszen színpadiasítva van.” Az idézet *igazság* és *reprezentáció* viszonyát feszegeti, amennyiben a darabban Auschwitz *igazsága* (jelen esetben: hitelessége) eltér a valóságtól, tehát nem lehet realista. Az igaz–reális–valóság-hű ábrázolás problematikája reflektál a platóni *igaz / hamis* műalkotás szembenállására, az arisztotelészi miméziselméletre, illetve annak „valószerű” fogalmára, amelyre itt most nem térek ki. Delbo számára éppen az, ami nem *igaz*, vagyis nem realista, tudja visszaadni a tapasztalat *igazságát* (amihez ebben az értelemben leginkább a – számokkal nem mérhető – hitelesség közelít). A trilógia mottójának számos interpretációja született, amelyek közül az összes a valósághoz való viszonyában értelmezi az *igaz / igazságnak megfelelő* distinkcióját: ezek szerint az *igazságnak megfelel az*, ami a valósággal egyezik, és – nem mimetikus értelemben – *igaz* az irodalmi átdolgozásnak köszönhetően. Ugyanakkor, paradox módon, olyan valóságról van szó, amely éppen realitásában tűnik irreálisnak. Ezt a paradoxont a leghelyállóbban, ahogy korább utaltam rá, Giorgio Agamben foglalta össze „Auschwitz apóriájaként”: az, ami a táborban történt, a túlélő számára az egyetlen igaz dolog, az egyetlen igazság, amely azonban nem bontható az őt alkotó elmeire, hiszen olyan valóságról van szó, amely szükségszerűen meghaladja annak tényszerű elemeit.

A mottó ugyanakkor olyan értelmezést is lehetővé tesz, miszerint a „szubjektív” oldal kérdőjeleződött meg az idővel, hiszen Delbo értelmezése szerint az *igaz* az, ami a *igazságnak megfelelővel* szemben „valamiféle szubjektív” érzést is magába foglal. E kettősség így – önnön szubjektív percepciójának

megkérdőjelezése miatt – a traumaelméletekkel is párhuzamba állítható.¹¹ Sőt, hazatérve a túlélők azzal is kénytelenek voltak szembesülni, hogy a világ nem hiheti el, amit a koncentrációs táborokról állítanak, hiszen ha igaz lenne, senki sem jött volna vissza (ahogy arra az első kötet címe is utal). Delbo így ír erről egyik versében a trilógia harmadik kötetében: „Nem hiszitek el, amit mondunk / mert / ha igaz lenne / amit mondunk / nem lennénk itt, hogy elmondjuk.”¹²

Az emlékezet és a napok elején – ahogy arra a későbbiekben visszatérek majd – Delbo különbséget tesz mélyemlékezet (az érzékek emlékezte) és külső, intellektuális emlékezet (a gondolat emlékezte) között – amely különbségtétel hosszú tradícióra nyúlik vissza, e kontextusban ugyanakkor mára kulcsfogalomává vált a holokausztirodalom értelmezésében –, s ezzel az emlékezet perspektívájában is újabb értelmezését nyújtja a trilógia mottójának.¹³ Az író az intellektuális emlékezetéből hívja elő Auschwitz történeteseit, ahol a szavak már nem őrzik azt az érzelmi töltetüket, amelyet az érzékek emlékezte őriz. Éppen ezért a „bőrbe vésődött” mélyemlékezet őrizi a *tapasztalat igazságát*. A trilógia második kötetéből *A patak* című töredék¹⁴ elemzése során végigkövethető, miként manifesztálódik az emlékezet rétegzettsége illetve rekonstruálása a szöveg szintjén, és hogyan válik az emlékezettel (emlékezetért) való harc, valamint a felejtés is a narratíva részévé, ami által tulajdonképpen az írás folyamatának aktusa lesz tetten érhető. A narrátor megpróbálja felidézni annak a napnak az „emlékeit”, amikor hatvanhét nappal érkezésük után a nők először kaptak engedélyt arra, hogy egy patakban megmosakodjanak. E történet kitüntetett jelentőségét mutatja, hogy dokumentumjelleggel *A január 24-i transzport* bevezetőjében is szerepel, így az átalakulás folyamatára is rávilágít, amelynek során egy emlék az irodalmi narratíva része lesz. Ugyanakkor sokkal komplexebb folyamatról van szó, hiszen az emlék *igazsága* a narratív átdolgozás által szintén átalakul, a narratíva az emlékezet működésmechanizmusát viszi színre, amely saját hiányosságát is hangsúlyozza: „Emlékemben, hiába erőltetem a memóriámat, csak a patak van és én. [...] Ami hamis, teljesen hamis, soha, senki nem volt egyedül [...]” Az emlékezet mellett az irodalmi narratíva része tehát – szükségszerűen – a felejtés is, az elfeledett emlékek, amelyek ugyanúgy helyet kérnek a történetben.

A történet ugyanakkor – a narratív keretbe kerülésével – nemcsak az emlékezet perspektívájában módosul. A narratív konstrukció, a történetbe ágyazódás szükségszerűen helyreállítja a kontinui-

tást, és ezáltal semlegesíti a szerző (a túlélő) szándékát, aki éppen a diszkontinuitásról tanúskodik. Ez a paradoxon számos koncentrációs tábori szövegben megjelenik. A látszólagos diszkontinuitás (fragmentált struktúra, az olvasó tudásának folyamatos megkérdőjelezése stb.) ellenére Delbo szövegei egészükben mégis a kontinuitás helyreállítását célozzák. Delbo szándéka, hogy integrálja Auschwitz tapasztalatát és az abból születő irodalmat a kollektív emberi (kulturális) tudatba. Eközben ugyanakkor folyamatosan elismeri, sőt hangsúlyozza ennek a célnak a lehetetlenségét, amely dilemma szintén a narratíva részévé válik, megkérdőjelezve saját lehetetlenségét, és az *igazság* egy újabb aspektusára világítva rá (ilyen az a „hasztalan tudás”, amely a második kötet címe is, és amely az olvasó számára éppen hasztalanságában hasznos).¹⁵

Auschwitz *igazságának* következő rétegét jelzi az intertextualitás által megteremtett irodalmi kontinuitás is: a fragmentált látszat ellenére a tudatosan felépített narratív keret, a trilógia egyértelműen irodalmi, balladaszerű zárлата (*Ajánlás*¹⁶), valamint az irodalmi szövegekre utaló kötetcímek (az „Együnk sem jön vissza” például idézet Apollinaire *Holtak háza* című verséből) ellensúlyozzák és semlegesítik a diszkontinuitás hangsúlyosságát, és helyreállítják az irodalmi kontinuitást. A trilógia töredék-címei (*Egy nap, Ugyanazon a napon, Másnap, Reggel, Este, Éjjel*, stb.) folyamatosan reflektálnak egymásra, a *Françoise* (Delbo irodalmi alteregója) című utolsó prózatöredék például egyértelműen visszautal az első kötet záró fejezetére. Az *Ajánlás*-ban szereplő „hajnal” nyilvánvalóan Jean Giraudoux *Elektrájának* Koldusát (akit az 1937-ben bemutatott darabban Jouvet játszott) idézi, és az ő hajnal-magyarázataira reagál. Az *Ajánlás* ezzel nemcsak a később a *Kőértetek, ti társaim* című írásában explicitté váló szándékot előlegezi meg, miszerint az „Auschwitz és utána” kronotoposza nemcsak az *Auschwitz utáni*, hanem az *azt megelőző* irodalom újraolvasását is szükségessé teszi. A trilógia második és harmadik kötetéhez hasonlóan Auschwitz emlékeztetéséhez kapcsolja a Mont Valérien-en kivégzett ellenállók – a férfiak – történetét is, amit majd *Az emlékezet és a napok* tágít tovább. A három kötetben felbukkanó további Molière-, Giraudoux-, Claudel- vagy Apollinaire-utalások szintén ezt a folyamatot támasztják alá, a látszólagos fragmentált struktúra tehát végtelenül tudatos, irodalmi allúziókkal átítított szerkezetet takar.

Az *igazság* egy újabb eleme ugyanakkor kifejezetten a realitáshoz kötődik, amennyiben nem hagyható figyelmen kívül a publikálás idejének tör-

ténelmi kontextusa sem. Miként azt Michael Rothberg a „többrányú emlékezet” koncepciója kapcsán kifejti, a holokasztemlékezet 50-es, 60-as évekbeli felbukkanása meglepő módon összefüggött a háború utáni, főként a dekolonizáció eseményeivel – ezt támasztja alá az a tény is, hogy Delbo *A szép levelek* című, az algériai háborúhoz kapcsolódó kötetével lépett elsőként a nyilvánosság elé. Auschwitz tapasztalata meghaladja a tábor szigorúan vett határait: a Mont Valérien-en végrehajtott kivégzések, valamint a férj, Georges Dudach elvesztése mellett a dekolonizációhoz kapcsolódó két esemény is „Auschwitz emlékezetéhez” kapcsolódik, amelyek hasonlóságuk révén a töredékek végén, egy-egy újságikk-részletként válnak a narratíva részévé.¹⁷

A holokasztemlékezet változása elsőként a hatvanas évekhez kötődik. Jeffrey Alexander szerint ekkor vette át a „progresszív narratíva” helyét a ma is uralkodó „tragikus narratíva”, amikor is a „zsidó nép traumája az egész emberiség traumájává”, a holokaszt pedig valamiféle „szent gonosszá” vált, amely narratívában a zsidók ellen elkövetett népirítás „archetípus, időtlen esemény” lett. Auschwitz az egyetemesség szintjére emelkedett, amit Daniel Levy és Natan Sznajder a holokaszt kozmopolita emlékezetté válásával hoznak összefüggésbe, mára – mivel a túlélők nagy része meghalt – a „közös múlt emlékezeté” maradt.¹⁸ E kataklizma dimenzióinak és méreteinek felfogásához szükséges, hogy Auschwitz elszakadjon szigorúan vett történelmi kereteitől, hogy tágabban értelmezve, egy konkrét időn és téren túli tapasztalattá (is) váljék, ahogy ez Delbo írásaiban is nyomon követhető. Az *igaz* és az *igazjának megfelelő* közötti különbségtétel, Auschwitz tér-idő keretére tett utalások azt is jelzik, hogy a narratív konstrukció alakulása során végbemenő folyamatról van szó. Auschwitz egyetemessé válásának folyamatában az irodalom kitüntetett szerepet bír, ahogy erről többek között Kertész is ír, a holokasztról (illetve a holokasztnak a „világtudatban tükröződő etikai következményéről”) egyedül az „esztétikai képzelőerő” révén nyerhetünk elképzelést. A trilogia *Érkezési oldal, indulási oldal* című monumentális tablószerű nyitánya, amely az Európa minden országából érkező zsidók deportálását és megsemmisítését jeleníti meg, majd az azt követő három vers is egyetemes keretbe helyezi Auschwit-zot. Delbo – Kertészhez hasonlóan – azt vallja, hogy a holokasztnak be kell épülnie az emberi tudatba, amire a költészet és az irodalom által van lehetőség. Azt akarja elérni, hogy amit leír, „abban benne legyen a Passió is, a Passió a szó nagyszabású értelmében, pascali értelemben, vagyis az [legyen benne], amit az emberek elszenvedtek.” A má-



Charlotte Delbo

sodik vers, a *[Ti, akik kétezer évig sirattátok...]* kezdetű a krisztusi passiótörténet felől fordul a kívüllálókhoz („Ti”), és az egyelőre még tér-időn kívüli szenvedéstörténet elmondásához a keresztényszidó kultúrkörből merít közös, mindenki által ismert fogódzókat, hogy aztán kifordítsa őket.¹⁹ Miközben Delbo éles kritikáját adja a kereszténységnek, hiszen versében azt jósolja, hogy „az az egy” sokkal nagyobb száralmat és együttérzést vált ki, mégis – Krisztus megnevezése nélkül, ő is egy névtelen a több millió közül – az ő alakjához méri a szenvedést, amely paradox módon – a kifigurázás ellenére is – alapvető viszonyítási ponttá válik, hiszen az a nyugati ember tudatának kitörölhetetlen része. Ilyen értelemben egy kifordított Pieta-történetként értelmezhető a következő, az *[Anyám...]* kezdetű vers is.

Mint majd látni fogjuk, a *Kéértetek, ti társaimban* Alceste, a mizantróp önként indul Auschwit-zba, mert az lesz az „egyetlen valódi sivatag”, az egyetlen hely a világon, ahol az ember megszűnik ember lenni, megszűnik létezni – Alceste mellett azonban

ott lesz Elektra, Antigoné, Don Juan, Ondine is, és rajtuk keresztül az egész irodalom, amelyet visszamenőleg is újra kell olvasni Auschwitz után. Delbo tehát úgy kísérli meg Auschwitz *egyetemes igazságát* az emberi tudatba építeni, hogy azt az európai kultúrkörhöz kapcsolja, bibliai, görög vagy épp germán mitológiai referenciákkal.

III.

A LÁTÁS IMPERATÍVUSZA

Auschwitz és utána

Louis Jouvet, illetve a színház kitörölhetetlen nyomokat hagyott Delbo látás- és írásmódján. Írásai kapcsán az eddigi tanulmányok mind nagy figyelmet szenteltek a narráció „koralitásának”, amely gyakran a női testi-lelki közösség narratív leképeződése, az elbeszélői hangnem pluralitása pedig az antik tragédiához, a tragédia kórusához közelíti Delbo műveit. Mindezidáig azonban egyetlen tanulmány sem vizsgálta szisztematikusan a narráció szerkezetét a *látás* szempontjából. Delbo ugyanis egyedülálló módon építi az egész narratívát a látás/nézés aktusa köré. Az alábbiakban röviden azt követem nyomon, miként válik a látás imperatívusza az egész trilógiában központi jelentőségűvé: a szövegeket a narratori perspektíva, illetve a narratív konstrukció tér-idő szerkezetének szempontjából elemzem, hiszen ez teszi lehetővé, támasztja alá és helyezi előtérbe a látás dialektikáját. Az elemzések során ugyanakkor a színházi hatás implicit módon mindvégig magától értetődő, hiszen a látás, a kommunikálás imperatívusza, a nézésre (mint *néző* és mint *nézendő*) való felszólítás a színházi műfaj inherens tulajdonságai. Az arcról leolvasható (akár hasztalan) tudás (például a halál közelségének felismerése az arcvonásokon), arc és igazság összekapcsolása is azt jelzi, hogy az igazság felfogása és elgondolása elválaszthatatlan a nézés hangsúlyozottan kölcsönös aktusától. Delbo számára ugyanakkor a beszéd, a kommunikáció az „egyetlen módja a létezésnek”, amely, mint egy interjúban mondja, bizonyítékul szolgál, hogy még magánál van az ember, hogy „nem semmisítették meg”. Mint említettem, az antik görög színház – nemcsak az intertextusok, hanem a szerkezet, a felépítés, illetve a beszéd tekintetében is – állandó referenciaként jelenik meg a delbói életműben: beszéd, tekintet és látás szinte egyazon fontossággal bír. Ugyanakkor mindvégig figyelmezteti olvasóját a szépirodalmi reprezentáció megtévesztő jellegére, hiszen az szükségszerűen egy utólagos nézőpontot igényel, elkerülhetetlen az időbeli eltérés. Az írásokra jellemző

narratori perspektíva folyamatos váltakozása is ezt a szándékot igyekszik elérni, miközben a látókör folyamatos bővítése, illetve az utólagos pozíció hangsúlyozása által a látás, ez a szenzoriális és természetyszerűleg individuális percepció kollektív, etikai aktussá válik.

A disszertáció e fejezetének ismertetése okozza a legnagyobb nehézséget, hiszen a narratori nézőpont váltakozásának nyomon követése, narratológiai elemzése idézetekkel alátámasztott, szoros szövegolvasást kíván, amelyre jelen dolgozatban nincs mód. Éppen ezért csak azokat a következtetéseket foglalom össze, amelyekre a szövegelemzések során jutottam. A trilógia a már említett *Érkezési oldal, indulási oldal* című tablószerű verssel nyit. A kívülálló narratori pozíció lehetővé teszi a zsidók deportálásának és megsemmisítésének nyomon követését, mintha egy film narrátora mesélné el a látottakat. A narrátor közben azt is láttatja az olvasóval, hogy bár ők (a csupán egyszer említett *mi* személyes név más mögött rejlő nők közössége, és rajtuk keresztül az olvasók is) látják a zsidókat, a megállás nélkül (Auschwitzba) „érkezőket”, és a (halálba) „indulókat”, a zsidók nem látják azokat, akik nézi őket. A látás reciprocitásának hiánya (még a szöveg medicalizált terében is) különös jelentőséggel bír. A narrátor, és vele együtt mi, az olvasók, egy szüntelenül érkező embertömeget látunk, akik nem látják, mi történik velük, a szó konkrét és elvont értelmében sem. Az olvasó a narratori tekintet nyomában jár, és ahhoz hasonlatos frusztrációt él át, amelyet a látás és a beavatkozás lehetetlenségéből fakadó tehetetlenség az egykori deportáltakban kiváltott. A narrátor ugyanakkor folyamatosan a nézés aktusára koncentrálna, és a látás dialektikáján keresztül teremti meg mind a kívülálló (a látást lehetővé tevő), mind az utólagos (a tanúságtétel utólag rekonstruált) pozícióját. A pusztítás (a gázkamrába lépés) pillanatában azonban elfordítja a tekintetét, amivel ráébreszt arra, hogy ez a látás nem lehetséges. Ugyanakkor ez az a pillanat, amikor azok, akik a gázkamrába lépnek, valószínűleg meglátják, hogy mi történik – de már túl későn, a tudásuk nem menthet meg senkit az utánuk következők közül. A látás és a tudás (akár a kívülálló – narratori – tudás, akár a túl későn kialakuló tudás) képessége elválik a cselekedet, a beavatkozás lehetőségétől – a narrátor arra készíti az olvasót, hogy *nézze* a pusztítást, és egyben mindkettejük tehetetlenségét.

E narratív szerkezet azonban arra is rávilágít, hogy a *valódi* tanúk – ahogy azt Primo Levi is írja²⁰ – nem tudnak beszélni, amit ők láttak, az már nem hozzáférhető. A holokauszt, a történelemben egyedülálló módon, éppen attól vált egyedülálló ese-

ménnyé, hogy „tanúk nélkül zajlott” – a valódi tanúk nem beszélhetnek. Levi állítása alapján Agamben a tanúságtétel „valódi” alanyát vizsgálja, a „muzulmán”, aki látta „a látás és a tudás lehetetlenségét”, de aki nem tud beszélni. Amikor a narrátor „nem bírja tovább”, és elfordul a rettenetes látványtól, amit éppen leír, amikor megtagadja a nézést, arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy pontosan ezt az eseményt kell néznie, még a lehetetlenségében is. A látásnak ezt a lehetetlenségét kell látni, mint a mitológiai gorgó reprezentációja során: ez a „tiltott arc”, akiről a költők inkább lemondanak, „miként Françoise Frontisi-Ducroux írja, nagyon gyakori a képzőművészeti ábrázolásokban. Arcát az ábrázolás során azonban nem az általánosan elterjedt profilból látjuk, hanem szemből, frontálisan – ami elkerülhetetlenné teszi a szemkontaktust, és lehetetlenné teszi, hogy ne szembesüljünk vele.²¹ Hasonlóképp, a legtöbb töredék a delbói életműben a látás dialektikája köré épül: a nők különböző nézőpontból nézik egymást. Leggyakrabban a tekintetek egymásra szegezésének pillanatát látjuk, ennek különböző módzatait az alábbiakban vázaltszerűen sorolom fel: a nők csoportja a halottakat nézi, és explicit módon szólítják fel egymást (rajtuk keresztül az olvasót) a nézésre (*A próbabák*); a többes szám harmadik személyű (*ők*) leírásában a nők tulajdonképpen önmagukat nézik (*Ugyanaz a nap*); az *én* kiszakad a biztonságot jelentő *mi* csoportjából, és szemtől szembeni, egymásra meredő tekintetek váltakoznak (*Egy nap*); az egyetlen vérkeringésű, közös testté váló több ezer nő nézőpontjai váltakoznak, hol kívülálló, hol belső perspektívából (*A másnap*); a nézés és a nem nézés lehetetlenségének paradoxona (*Alice lába*); a tükör / a láthatatlanság többirányúsága (*Auschwitz*) és a láthatatlanságban való önmagukra ismerés (*A parancsnok*); a látás megtagadása (*Másnap*); a szomszúság miatt heteken át tartó tudatzavart követően az „élet” visszatérése a látás visszanyerését jelenti (miként a görögöknél, Oresztész esetében – az őrült nem lát és nem is látható), a látás visszanyerése azonban egy etikai pozíció azonnali megjelenésével jár, hiszen meglátni a másikat, aki ugyanúgy szenved a szomszúságtól (és nem lát), mint addig ő, azonnali szégyenérzettel párosul (*A szomszúság, Inni*); a valódi történetet gyakran nem is látjuk, csak a nőket, akik nézik / hallgatják a történetet (*Véresnyakú Marseilleise*); az olvasói látásra való explicit felszólítás három, tér-időn kívüli, szinte mitológiai képpé meredő töredékben (*Holttest, Nő, Férfi*), amely a látás / nézés ellentétében éppen a látás lehetetlenségére hívja fel a figyelmet. Vagyis arra, hogy éppen ez a lehetetlenség az, amit látnunk kell, amiként arról

Agamben a „muzulmán”, vagy Maurice Blanchot „Orpheusz pillantása” kapcsán ír, amint arra a későbbiekben visszatérek.

A testi (a mozdulatok, a gesztusok, a test hangsúlyozása a reprezentáció során) és a szövegbeli vizualitás (a tördelés, az üresen hagyott sorok, a tipográfia, a szünetek stb.) ugyanolyan hangsúllyal bírnak, és ugyanazt a célt szolgálják: „láttatni” a *koncentrációs univerzumot*, arra kényszerítve az olvasót, hogy vizuálisan lássa maga előtt a jelenetet, vagy éppen hogy megálljon egy-egy pillanatra a szövegben. A folyamatos ismétlődésekkel az egész szöveg szemantikai, szintaktikai és retorikai szinten is ciklikus hatást kelt, az egész narratíva körbe-körbe forog (mint azt a töredékcímek ciklikussága is jelzi). Ezzel ellentétes irányban ugyanakkor a trilógia elliptikus szerkezete újra és újra megtöri a narratíva folyását: az ismétlések ellenére a stílus szaggatott, mint a diszkontinuitás a kontinuitásban.

A látás imperatívusza ugyanakkor nem kizárólag a *koncentrációs univerzumra* korlátozódik. Mivel a látás képességét, legalábbis egy irodalmi narratíva esetében, utólagos nézőpont teszi lehetővé, a látómező szükségszerűen magába foglalja az „utánt” is. Látni kell, hogy lehetetlen Auschwitzot attól a világtól elválasztva látnunk, amelyben élünk: a trilógia utolsó fejezete ezért, néhány vers mellett, a túlélők történetét polifón hangon, váltakozó nézőpontból meséli el. E helyütt nincs mód annak kifejtésére, miként változik a látás reciprocitása az egymásra reflektáló túlélői történetek hálózatában, hogyan látják egymást, miként látatják saját magukat a külvilág előtt, és mit látnak a külvilágból a túlélők. Auschwitz emlékezete és Auschwitz igazsága ugyanakkor egy egyre tágabb horizontot fed le. A látás köré épülő narratori nézőpont ugyanis narratív stratégiából fokozatosan egyfajta etikai pozícióvá változik, ahol a látás morális kötelességgé válik: látni kell azt, ami történt (illetve, ahogy az ötödik fejezetből kiderül, a látómező tágulásával azt is látni kell, ami jelenleg történik a világban), miközben látni kell a látás lehetetlenségét és ennek megkerülhetetlen voltát is. Mindeközben pedig a nézőpont mindvégig reflektál a tanúságtétel utólagos, konstruált jellegére, amivel Delbo az olvasót (az utódnemzedéket) akarja arra bevonni. A trilógia (főként az első kötet) narratív szerkezetéből kiolvasható a látás dialektikájának, reciprocitásának és irányultságának többszörös összetettsége. A „látás imperatívusza” tehát nemcsak aktív (aktív jelenlétet követelve a világban), hanem bizonyos értelemben többszörös, közvetett látást jelent, az olvasónak *látnia, néznie* kell azokat a szenvedő nőket, akik *látják, nézik* a szenvedést.



Louis Jouvet, a híres színész-rendező.
Forrás:www.thefrenchmag.com

IV.
ALCESTE ÉS ELEKTRA
AUSCHWITZ MOCSARAIN
Kéértetek, ti társaim

Miként fent említettem, a háborút követő közvetlen időszakban számos vita zajlott a közvetlenül vagy közvetett módon a koncentrációs tábor eseményeiből merítő szövegek „irodalmisságával” kapcsolatban, ahogy arra a „holokausztirodalom” körüli terminológiai bizonytalanság is utal. Az egykori deportált, katolikus költő, Jean Cayrol 1949-es *D'un romanescque concentrationnaire* című esszéjében a bibliai Lázár alakja köré építve kísérli meg (újra)definiálni a *koncentrációs univerzumból* „születő” művészetet és irodalmat, ami az irodalom legitimitását, újrafogalmazásának, illetve a történelmi–irodalmi kontinuitás helyreállításának szükségességét jelzi. Az „elkötelezett” és a „l'art pour l'art” irányzatok mellett a Cayrol által definiált lázári művészet alternatív választ nyújt a háború utáni francia irodalomban, amivel Delbo elgondolása is rokonítható. Bár Delbo minden bizonnyal közelebb áll az „elkötelezett” művészethez, hiszen mint mondja, „nem szereti az érdek nélküli, formális irodalmat”, Sart-

re-ral ellentétben éppen azért tartja szükségesnek az irodalom újraolvasását Auschwitz tükrében, hogy helyreállítható legyen az irodalmi kontinuitás. A Cayrol által felsorolt karakterjegyek (mint például az elhagyatottság-, a megfosztottság-érzés, az idő mozdulatlansága, a megkettőzöttség, az elzárt-ság, vagy hogy az ember csak a saját titkában, a „táborában” van ébren)²² rendre visszatérnek a trilógia harmadik kötetének élettörténeteiben, olykor pedig szinte szó szerinti hasonlóság mutatható ki Cayrol fiziológiai leírásai és az első két kötet egyes töredékei között. Az elidegenedés-érzés és a testi leírások hasonlóságán túl abban is párhuzamba állíthatóak, hogy Cayrol szerint egyetlen lázári mű sem akar mást, mint hogy kiderüljön a „tábor igazsága”. Ez az *igazság* azonban, ahogy Delbo esetében is, meghaladja a történelmi realitás kereteit. Sőt, Cayrol összekapcsolja a „lázári művészetet” e művészet korábbi – a második világháborút megelőző – képviselőivel. Nemcsak az elkövetkezendő, még meg sem született alkotásokról beszél, amelyek a koncentrációs tábori események feldolgozásából születnek majd,²³ hanem visszamenőlegesen is kimutatja már létező, akár több száz évvel ezelőtt született műalkotásokon a „lázári művészet” jegyeit – miként teszi ezt Delbo is a klasszikus irodalmi hősök auschwitzi szerepét vizsgálva. Cayrol „lázári elbeszélésnek” nevezi többek között Prévost abbé XVIII. századi *Érdekes történetek svédországi bányákról* című könyvének nyomor-leírásait, az „antik klasszikusok” közül pedig Szicília türanniszát, Fálariszt és bronzbikáját említi, amelyben elevenen égették el az áldozatokat: „a szerencsétlenek kiáltásai a bika száján keresztül hallatszottak, és annak bőgését kellett imitálniuk. Ez a krematóriumok első szimbolikus képe.” Néhány évvel a háború után, miközben a koncentrációs tábor, a krematórium, a gázkamrák művészi ábrázolása kezd tabuvá válni, Cayrol a krematóriumok „szimbolikus képéről” beszél, amivel nemcsak cáfolja a holokauszt „elmondhatatlan” voltát (ami szintén ebben az időben kezd elterjedni), de a művészet nélkülözhetetlen szükségességét, sőt, primátusát jelzi.

A reakció azonnalisága és a szimbolizálás szükségessége kapcsán a filozófus, író, a budapesti dialogikus iskola egyik alapítója (szintén egykori deportált) Tábor Béla írja 1945–1946-ban: „Auschwitz annyira a legfontosabb tény [...], hogy maga szorul szimbólumokra. És éppen ezért nincs sürgősebb feladat, mint Auschwitzot megmérni: a mérés szolgáltatja a szimbólumokat, amelyeknek nyelvén Auschwitz megszólalhat. Amíg néma, tovább pusztít.” Ez egy kiadatlan kéziratában olvasható, amely felesége, a költő, művészettörténész (Auschwitz-

túlélő) Mátyás Stefánia *Egy halott álmaiból* című „szurrealista Auschwitz-prózájának” mottójaként szolgál. Mátyás e szövege – amelyet Delbóhoz hasonlóan közvetlenül hazatérése után írt, de csak ötvenöt évvel később jelent meg e folyóirat lapjain – Auschwitz teljes mértékben szimbolikus reprezentációját adja: a szöveg elején a lelőtt narrátor „álmot látott”, amelyben „kerekes koporsóban” egy „Szigetre” került, ahol „makogó nyelvet” beszélő „szigetlakók” éltek, és a Sziget közepén egy „máglya” állt.²⁴ Tábor és Mátyás egy olyan szűk, zsidó értelmiségi körhöz tartozott, amely már 1945-től a „szó primátusát” hirdette, és radikálisan szállt szembe mindenféle tabusítással, amely csak a szenvedés meghosszabbításához vezetne. Értelmezésük Cayroléval rokonítható, aki visszatérése után szintén azonnal kiállt Auschwitz *kimondása*, kontextualizálása, szimbolizálása mellett. A bronzbikára tett utalás így a Tábor által áhított „megmérésre” adott válaszként is értelmezhető – és amint látni fogjuk, a két Delbo-szöveg is egyértelműen ehhez az irányvonalhoz tartozik. A koncentrációs táborokat megjárta katolikus költő (Cayrol), a zsidó filozófus és zsidó költő (Tábor és Mátyás), valamint az ateista, kommunista író (Delbo) radikalitása tehát a „szó primátusában”, Auschwitz (ki/el)mondásának imperatívuszában, valamint „Auschwitz” és az „utána” összekapcsolásában találkozik.

A cayroli lázári művészet így nem csupán „lágéroidalomként” értelmezhető, nemcsak a *koncentrációs univerzum* behatolását követi nyomon a jelenben, és egy „Megrághadhatatlan Tábor” kísértéséről és folyamatos jelenlétéről beszél, hanem a katasztrófából születő művészet fogalmának tágulásáról is, ami arra a katalizmára vonatkozik, amelyet egész Európa átélt (miként azt Camus *Ostromállapot* című regénye kapcsán írja). Cayrol rendkívüli luciditásról tesz tanúbizonyosságot 1949-ben, amikor is nemcsak azt vallja, hogy Auschwitz kifejezhető, következképp ki is kell fejezni, hanem hogy az egy olyan irodalmi vonalba illeszkedik, amely kultúránk alapjait adja, és hogy a hatása, a nyomai, a tematikus bővülésnek köszönhetően már a kortárs irodalomban és festészetben (például Picasso képein) is megmutatkozik. Ezzel Cayrol szintén Auschwitz univerzalitásához járul hozzá, miközben felvázolja egy „új, emberietlen színjáték” létezését, amelynek keretei messze meghaladják a koncentrációs táborok és a második világháború kereteit.

A lázári irodalom a visszamenőleges levezetésen túl később követőket is talált. Roland Barthes Cayrol egyik regényének utószavában a lázári regény kapcsán sorra veszi írásának legfontosabb stílusjegyeit, ami alapján bizonyos analógiát állít fel a fran-

cia új regény és a lázári művészet programja között. Barthes szerint a cayroli irodalom „mai” irodalom, nemcsak Cayrol modernitása miatt, hanem mert „a koncentrációs univerzum nem halt meg, különös koncentrációs lökések érződnek a világban”.²⁵ A háború után Maurice Blanchot is megkísérelte újrafogalmazni az irodalom helyét és státuszát, ő azonban nem bibliai, hanem egy mitológiai alak, Orpheusz köre építette elméletét. Blanchot *Az irodalmi térben*, Orpheusz és Eurüdiké mítoszában keresztül szemlélteti, miért nélkülözhetetlen a katasztrófa az irodalomhoz. E helyütt nincs mód a két elmélet közötti hasonlóságok és eltérések feltárására (például a határátlépés, a megsemmisülés túlélése, a történelmi beágyazottság és irodalom kérdése kapcsán), annyit azonban fontos kiemelni, hogy Blanchot elmélete sokkal inkább metafizikai kontextusban értendő, miközben kiemelt szerepet tulajdonít a látásnak, ahogy azt a cím (*Orpheusz pillantása*) is jelzi. Orpheusz, írja Blanchot, akkor akarja látni Eurüdikét, amikor az láthatatlan, kizárólag ezért jött le a Pokolba: „Művének minden dicsőségét, művészetének minden hatalmát [...] ezen törekvéséért áldozza fel: meglátni az éjszakában azt, amit elrejt az éjszaka [...]”.²⁶ Vagyis a Pokolba való alászállás, ami már önmagában áthágása egy szabálynak, arra vezeti Orpheuszt, hogy egy másik törvényt, a *látthatatlanságét* is áthágja: ezért akarja Orpheusz akkor látni Eurüdikét, amikor az láthatatlan. Mint a gorgó esetében, paradox módon itt is a lehetetlen látás, a látás lehetetlensége válik a látás tárgyává. Mindez pedig Blanchot szerint nélkülözhetetlen a műalkotáshoz, vagyis azt mondja, a műalkotás nem tehet mást, mint hogy megközelíti és meglátja azt, amit lehetetlen látni, vagy amit nem arra szántak, hogy lássanak. Ennyiben tehát párhuzamba állítható az adornói képtilalommal, még ha Adornónál a történelmi beágyazottság sokkal erőteljesebben van jelen, mint Blanchot-nál. Mint említettem, ugyanez a feszültség jellemzi Delbo trilógiáját, amelynek narrátora mindvégig azt kéri számon a szerinte erre képtelen kívülállóktól, hogy értsenek meg egy tudást, amely hasztalan, hogy nézzenek olyan jeleneteket, amelyeket lehetetlen nézni. Orpheusz pillantásának szükségessége, valamint az e pillantáshoz inherens módon kapcsolódó határszegés, amely nélkülözhetetlen a műalkotáshoz, Blanchot-val is dialógusba lépteti Delbót, aki egyébként Eurüdiké pokolra szállásának felidézésével kezdi a *Kísértetek, ti társaimat*. A háborút közvetlenül követő időszak vitái az irodalom legitimitásáról, irodalom és történelem kapcsolatáról egyfajta ontológiai szükségletről tanúskodtak, az ember megkísérelte újratálatni, újradefiniálni helyét

egy alapjaiban megrengett világban – az írás óta ez pedig mindig is elválaszthatatlanul összeforrott az irodalommal. Ami megjelenése pillanatában modernné tette Cayrol elméletét, az nem csupán a koncentrációs tábori tapasztalat áthelyezése egy „poszt-holokauszt számkivetettségbe” és a lázári művészet körének tágítása, hanem az irodalom visszamenőleges újraolvasása Auschwitz tükrében. Ez pedig Blanchot-ra emlékeztet, aki a műalkotásról való beszédet kiemeli konkrét politikai-történelmi kontextusából, miközben a művészetet az áthágás, a határhelyzet, a lehetetlenség területére pozicionálja. És mindketten a zsidó–görög–keresztény kultúrkör két olyan emblemikus alakját használják fel ehhez, akik visszatérnek a „halálon túlról” – ezáltal integrálják ezt a határtapasztalatot az irodalmi kontinuitásba.

A fantasztikum realitása és a Kéértetek, ti társaim ugyanezt a problematikát közelíti meg. Ahogy említettem, az 1946-os *A fantasztikum realitása* „az olvasó embert” és a benne végbe menő változásokat állítja középpontba. A szöveg a francia komplex igeidőrendszerrel játszva vázolja fel a múlt-, a jelen- és a jövőbeli (az olvasott / az olvasó / a [koncentrációs táborból] visszatért olvasó / az olvasni-fogó) embert. Delbo célja annak bemutatása, mennyire egyként éltek az emberek irodalmi hőseikkel, és lettek irodalmi emlékeik szinte sajátjaikká – hogy aztán mindentől (olvasmányaiktól, emlékeiktől, identitásuktól, és végül az életüktől) megfosztassanak a táborba lépés pillanatában. A háború előtti élete során az „olvasó ember” olyan életet élt, amelyben az „én – az mindig valaki más”. Delbo Rimbaud úgynevezett „láttnoki leveleire”²⁷ utal, ám az ambivalenciát az ellenállás földalatti jellege is adja, amikor is az „én” (az álnevek miatt) valóban „más” volt. Rimbaud sorával magyarázza néhány bekezdéssel később Auschwitz hatását is: „Attól a pillanattól kezdve [hogy Auschwitzba léptem], egyetlen hősöm, egyetlen könyvem, egyetlen szerzőjük sem volt többé velem. A magány. Amikor az 'én' nem lehet más, csak saját maga, az ember egyedül van. Az egyedülnél is kevesebb. Megfosztatik.” Delbo ekkor még megfellebbezhetetlenül állítja az irodalom, az irodalmi hősök teljes hiányát Auschwitzban, ahol az ember nem önmaga többé, így az irodalmi szereplők sem azok, ugyanolyan kísértetté válnak, mint az emberek (minden bizonnyal erre utal a *Kéértetek, ti társaim* címe). Paradox módon Delbo az irodalom kudarcát mégis irodalmi referenciával szemlélteti (Rimbaud), hasonlóan Jean Améry-hoz, aki – ahogy Kertész írja – a kultúra kudarcát szintén a kultúra nyelvén fogalmazza meg. A szöveg második felében Delbo sorra veszi az iro-

dalmi szereplőket, akik egytől egyig elhalványultak „Auschwitz bomlasztó fényében”, amelynek semmi és senki nem bírta ellenállni. „Sem Stendhal, sem Molière, sem Shakespeare. – Hamlet gyermekded volt. – Senki más sem. Maga Dante is egyre fakulni kezdett ebben a valóságban, amely a legrettenetesebb vízióit is felülmúlta. Semmi nem állt ellen.” Mint láttuk, egyetlen kivétel mégis akadt: a *Maldo-ror*. Ennek köszönhetően sikerült megértenie a fantasztikum realitását, amely egyedülként Lautréamont könyvében bírta megfelelni az általuk megélt kényszerült realitásnak. Tehát Delbo 1946-ban, a háborút követő azonnali időszakban azt vallja – Cayrol, Blanchot, Tábor, Mándy, Adorno vagy épp Jorge Semprun²⁸ mellett –, hogy kizárólag a műalkotás képes visszaadni Auschwitz igazságát. Hiszen ez az igazság, mint láttuk, meghaladja a történelmi realitást. A *Kéértetek, ti társaim*ban Delbo annyiban megcáfolja az imént leírtakat, hogy sorra veszi azokat az irodalmi hőseket, akik mégiscsak mellette voltak Auschwitz mocsarain (tehát mégsem halványultak el teljesen). *A fantasztikum realitása* mégis fontos állomást képez Auschwitz tapasztalatának egyetemessé válásában, amely folyamatban kitüntetett szerep jut az irodalomnak, hiszen arra mutat rá, miként kezdte Delbo visszatérésekor szinte azonnal az irodalom szerepét, lehetőségeit és határait vizsgálni. Valójában azonban a tanúságtétel kérdését feszegeti, vagyis azt, miként dolgozná fel egy „újra felbukkanó Lautréamont” e hihetetlen valóság nyersanyagát. Ha megszületne, ez a tanúság – amely paradox módon kizárólag a közvetítés, az „anyag” újrafeldolgozása által válhat hitelessé – Delbo szerint „rettenetes” lenne, ugyanakkor csakis ez lenne képes tanúskodni arról a korról, amelyben éltek.

Kizárólag a „művészi mestermunka” (Semprun) képes tehát visszaadni a tapasztalatnak azt az igazságát, amit a koncentrációs táborokban megélték. Az Auschwitzot megelőző irodalmi szövegek igazságának és „megfelelésének” vizsgálatával Delbo szükségszerűen az irodalmi kontinuitás helyreállítására törekszik, amit a *Kéértetek, ti társaim*ban fejt ki részletesen. Az 1951-ben írt, de csak 1977-ben megjelent írás Delbo szövegei közül szinte egyedülként kizárólag egyes szám első személyű narrátort használ. A Jouvett-nak címzett „levél”, amely kezdetben a színész-rendezővel folytatott beszélgetéseiket eleveníti fel regény- és drámahősök különbségéről, a letartóztatás feladésének pillanatától észrevétlenül műfajt vált, és Auschwitz és az irodalom kapcsolatát elemző gondolatoknak (az irodalom szerepéről Auschwitz *közben és után*), valamint irodalmi szereplőkkel folytatott fiktív párbeszéd-

nek ad helyet. Levél, fikció, esszé stílus- és tartalmi jegyei egyaránt keverednek ebben a holokausztirodalomban is kifejezetten egyedinek számító, realista memoárra is emlékeztető szövegben, amelyben a fikatív elemek ellenére – paradox módon – Delbo a legszemélyesebb hangon szólal meg. A szöveg Eurüdiké poklának felelevenítésével kezdődik, amely „kedélyes kirándulásnak” tetszik Delbo útja mellett. Bár Delbo a trilógiában többször kikel a kívülállók által használt „pokol” metaforája ellen, ebben a szövegben, amely tehát az irodalmi kontinuitás helyreállítását tűzte ki céljául, a pokol szimbolikus használata éppen a több ezer éves irodalmi hagyományhoz kapcsolódik. Delbo Eurüdiké szerepébe helyezi magát, akivel Jouvét biztosan „szívesen találkozná”, ha visszatérne a pokolból, és azzal keresné fel, hogy „színházról beszéljenek”. A blanchot-i Orpheusz-értelmezéshez képest Delbo természetes módon helyezi a hangsúlyt Eurüdikéra, hiszen ő az, aki visszaindul a pokolból (bár végül nem térhet vissza), ahogy a túlélő sem hagyhatja teljes mértékben maga mögött a poklot. Ugyanakkor nemcsak Eurüdikét, Elektrát is felidézi: „Ez a kétségbeesett tekintetű fogoly tényleg én lettem volna? Vagy ez az érzéketlen Elektra?” Delbo ugyanúgy Elektra-hoz hasonlítja magát, mint abban az 1945. májusi (!) levelében, amelyet még a hazatérése előtt küldött Jouvét-nak Svédországból, a felszabadulás után, és amelyben sorra veszi, ki mindenkiről (Elektra, Don Juan, Alceste, Hermione) „beszélgettek” Jouvét-val Auschwitzban.²⁹

Mikor felidézi a Jouvét-val folytatott beszélgetéseket, hogy összehasonlítsa a regény- és drámahősöket, a szövegből eltűnnek az episztoláris jegyek, a „levél” leginkább egy irodalmi esszé jellegét ölti magára, a letartóztatás pillanatától kezdve pedig egyfajta személyes-fiktív visszaemlékezés kezdődik. Az eddig csupán *felidézett* irodalmi szereplők innentől *megjelennek* a narrátor számára. A börtönbe Fabrice del Dongo érkezik *A páрмаi kolostor*-ból, az egyetlen irodalmi hős, aki tudott „unatkozni”, és megtúrta a börtön minden rejtélyt nélküli világot: „Mi érdekelje az embert, ha a hamisság lelepleződik, ha nincs félhomály, ha már semmit nem kell megfejteni, sem a tekintetekben, sem a könyvekben? Hogyan élünk egy rejtély nélküli világban?” Ugyanez a probléma a trilógia harmadik kötetének *A visszatérés* című töredékében is olvasható, akkor az *igazság* kérdése, a másik arcának azonnali „lelepleződése” miatt. Itt a kérdés az irodalom szempontjából merül fel: milyen irodalom születhet egy félelem és rejtély nélküli világban? Az elmélkedést azonban „egy kis művészi mestermunkának” köszönhetően a börtöncellában a vízi nimfa,

Ondine³⁰ felbukkanása szakítja félbe. Sajnos e dolgozatban nincs hely annak kifejtésére, miként értelmezhető a trilógia második kötete, a *Hasztalan tudás* szerkezete olyan folyamatként, amelynek végén – ellentétben a kötet elejével – a narrátor képes lesz kimondani a férje elvesztésének elmondhatatlan történetét, és hogyan talál szavakat a traumatikus búcsújelenethez, amikor férj és feleség a kivégzés előtti hajnali órákban utoljára találkozhatnak. Delbo írásaiban Françoise és Paul lesznek alteregóik, akik mellett Ondine és Hans egyfajta irodalmi alteregókként, történetük hasonlósága révén segítenek megérteni, feldolgozni mindenekelőtt pedig el- és kimondani Charlotte és Georges tragikus történetét. Ondine felbukkanása a cellában tehát Hans, vagyis „G.” elkerülhetetlen halálát jelzi. Georges és Charlotte búcsújelenete a Giraudoux-darab profán beteljesüléseként is értelmezhető: Georges-nak meg kell halnia, mert nem tagadta meg a hitét, Charlotte pedig – Ondine-hoz hasonlóan – a felejtésbe merül, mert a túlélés – Delbo szerint – felejtés.

Fabrice és Ondine eltűnése után Delbo maga mögött hagyja a börtönt, és a vonatút ismertetése következik, amely motívumként az egész életművet végigkíséri. *A január 24-i transzport* realiztikus utleírása, majd a trilógia mindhárom kötetének irodalmi feldolgozásai után ebben a szövegben válik az Auschwitz felé tartó vonatút egyetemes történeté, egyfajta metafizikai úttá. Erről az útról pedig nem hiányozhat az az irodalmi szereplő, aki mindegyik előtt az emberek világát akarta elhagyni: a Mizantróp. Alceste, mint mondja Charlotte-nak, részese akar lenni az „egyetlen igazi emberi kalandnak”, meg akarja ismerni „az egyetlen sivatagot”, ahol „az emberek emberi mivoltukat is elvesztik”. Ondine-hoz hasonlóan Alceste szerepe is a narrátor beavatása egy olyan univerzumba, amelyet éppen az ő karaktere testesít meg, amely tehát ismerős a számára. Alceste döntése, miszerint önként csatlakozik az egyetlen létező valódi sivataghoz, bizonyos értelemben Delbo irodalmi manifestumaként is olvasható. Alceste tette nemcsak azzal magyarázható, hogy karaktere abban a „tettben” nyilvánul meg (a „tettekben való megnyilvánulás” Jouvét és Giraudoux magyarázata a drámahősökről), hogy elhagyja az emberek világát. „Pokoljárása” azért is elkerülhetetlen, mert az általa megtestesített akarat Auschwitz létezése miatt immár csakis Auschwitz abszolút pusztaságában teljesülhet be. Tágabb kontextusban tehát az egész irodalomnak kell „alászállnia”, és újraértelmeznie önmagát, saját szerepét, kéréseit és viszonyítási pontjait, hiszen az irodalomnak is „látania” kell, meg kell élnie azt a

tapasztalatot, amely meghaladja mindazt, amit addig az emberek valaha is megéltek. Ezen a ponton közelíthető Delbo koncepciója Blanchot Orpheusz-értelmezéséhez, aki szerint Orpheusz pillantása, mint láttuk, nélkülözhetetlen az „énekhez”. Ugyanakkor nem csupán részt kell vennie az „egyetlen kalandban”, de ennek fényében újra is kell olvasnia önmagát. Nem gondolhatunk többé a Mizantrópra anélkül, hogy ne gondolnánk a „valódi megfosztottságra”, amelyet ebben az egyetlen valódi sivatagban élt át. Ez pedig a cayroli lázári művészet, a már meglévő irodalom újraolvasásának igényének felel meg.

Auschwitzba érkezve Alceste azonban „eltűnik” a tömegben. Delbo ekkor a drámahős és az emberi társadalom közötti kapcsolat szükségességéről ír. Auschwitz „karikatúrátársadalmában” ugyanis, ahol a halál az egyetlen kiút, a hősöknek nincs helyük: „Auschwitzban a hős anonim, kétségbeejtően anonim; megszűnt a heroizmus, és az, aki átlépte a küszöböt, halott volt a többi ember számára. Így halt meg Alceste számomra.” Az anonimitás is egy olyan motívum tehát, amely végigkíséri az egész életművet, látszólag ez ellen küzd *A január 24-i transzport* „névsorolása”, ezt fejezi ki a személyes névmások váltakozása a trilógiában, a [*Ti, akik kétezzer évig sirattátok...*] kezdetű versben explicit módon megjelenő névtelenség stb. Ugyanarról van szó, amit Adorno az „anonimitás iszonyataként” említ Beckett *A játszma vége* című darabja kapcsán, amelyben „Beckett kukái az Auschwitz után újjáépített kultúra emblémái.” Delbo szerint Auschwitz „embertelen klímája” és „bomlasztó fénye” nagyban hozzájárul az irodalmi hősök megsemmisítéséhez, ami visszaul a *fantasztikum realitásában* leírt fényre. Ahogy ott, e szövegben is úgy tűnik, semmi nem képes ellenállni e pusztító fénynek. Ám itt is felbukkan valaki: „És vajon ki merészkedne ebbe az oly megsemmisítő, oly halálos magányba? Tényleg, kicsoda? – Én, válaszolta Elektra.” A „feltámadt” Elektra aztán másokat is „feltámadásra hívott”: egy sor olyan drámahős – Elektra, Don Juan, Antigone, Ondine – kel életre, akik mindannyian az általuk megtestesített „tettel” támogatják a foglyokat, ezeket az „anonim hőseket”:

Boruljon lángba, roskadjon össze, hulljon alá minden, de az igazságnak ki kell derülnie, mondta Elektra, rendíthetetlenül. [...] Don Juan, aki szembeszállt az éggel, itt volt most, hogy a pokollal szálljon szembe. Az ő példája talán nem azt mutatta, hogy a pokolból is van visszaút? [...] Antigone nagysága, aki két kezével kaparta össze a port, hogy testvére testét befedje, valószínűleg sehol

máshol nem mutatkozott meg ennyire. Ondine percenként újabb perccel hátráltatta a pillanatot, amikor eltűnik a vizek mélyén, hogy feledésbe merüljön. És ez a pillanat döntő volt. Hiszen talán így, percről percre tartva értünk el a visszatérés napjához. Az esély csekély volt, de Don Juan bizonygatta, hogy meg kell próbálni.

Sem memoár, sem irodalmi esszé, sem személyes levél – ez a rész kétségtelenül irodalmi fikcióként vizsgálja az irodalmi hőseket, vagyis irodalom és Auschwitz viszonyát. A drámahősök Auschwitzban is abban a pillanatban ragadhatók meg, amikor „megnyilatkoznak”, és az általuk megtestesített „tettek” keresztül az a feladatuk, hogy támogassák a foglyokat. Delbo Cayrolhoz hasonlóan tehát az irodalom újraolvasását javasolja Auschwitz „bomlasztó fényében”. Mégis másfajta újraolvasásról van szó, hiszen mintegy arra hívja az irodalmi hőseket, hogy mindegyikük adja meg „saját választ” Auschwitz *alatt*, és nem *utána*.⁵¹ Míg Cayrol azon karaktereket keresi, amelyek egy-egy művet a „lázári művészetéhez” tesznek hasonlónak, Delbo azt várja a „legerősebb és legbüszkébb” hősektől, hogy éljék meg Auschwitzot, vagyis hogy legyenek ott, és legyenek Auschwitzon keresztül olvashatók. Ez pedig nélkülözhetetlen az *utána* elmondásához, hiszen jelenlétük ahhoz járul hozzá, hogy Auschwitz az irodalom részévé válhasson. Többirányú olvasatról van szó, amely során az Auschwitz *előtti* könyveket az *alatt* kell újraolvasni, hogy metszetükből szülessenek az *utáni* könyvek. Delbo nemcsak azt állítja tehát, hogy e tapasztalat része lehet, sőt része kell hogy legyen az irodalomnak, de azt is érezteti, hogy a már meglévő irodalommal kell kommunikálnia, mint Cayrolnál. Blanchot-hoz hasonlóan megköveteli a „pokoljárás” (Alceste, Don Juan), amely nélkülözhetetlen a valódi műalkotáshoz. A „levél” során a pokol metaforájának szisztematikusan használata Auschwitz szimbolizálásának egyik fokozatát jelzi (amelyet Tábor nevezett nélkülözhetetlennek), de egy szigorúan irodalmi értelemben vett szimbolizálásról beszélhetünk (ahogy Mándynál), amely a több ezer éves nyugati kultúrába illeszkedik.

A drámahősök aztán hirtelen eltűnnek, a „levél” ismételt stílust vált, és egy memoár személyes hangvételén meséli el a visszatérés körülményeit és az azt követő hosszú időszakot, amikor minden „mellette” (*à côté*) volt. A „Visszaúttól...” kezdetű mondatról pedig ugyanazt a leírást olvassuk, amely a harmadik kötet *A visszatérés* című töredékében olvasható. Auschwitz egyetemessé válása, valamint az irodalmi (re)konstrukció folyamata látványosan

megragadható abban a momentumban, ahol a két, addig azonos szöveg elválik egymástól. A *Napjaink mércéje* narrátora a hosszú, magánkívüli állapot után egyszer csak kézbe vesz egy könyvet (amelynek a címére már nem emlékszik), és ennek köszönhetően végre az összes könyvhöz visszatér. A *Kísértetek, ti társaimban* Alceste az – az Auschwitzot megjárt Alceste –, aki felé nyújt egy könyvet, és vezeti vissza a könyvek világába. Alceste mellett Sganarelle és Elektra is felbukkan, és úgy beszélgetnek vele, mint régi jó barátok. A „levél” végén Auschwitz már jelző nélkül, egyszerűen „sivatagként” jelenik meg, a sivárság és a teljes megfosztottság földjeként, amellyel az irodalmi szereplők is „megismerkedtek”. Alceste, Elektra, Don Juan, Antigoné vagy Ondine – az irodalmi szereplőknek is úgy kell továbbélniük, hogy ők is beépítették ezt a „sivatagot” a személyiségükbe, történetükbe. Az első világháborút követő, a háborúra reagáló művészeti mozgalmak és csoportosulások (mint amilyen a dadaizmus vagy a szürrealizmus) kollektív jellegével szemben a második világháború után leginkább egyéni művészi törekvéseket, egyéni kísérleteket látunk – mint például Blanchot, Beckett, Ionesco vagy Cayrol (akinek a „lázári művészet” manifesztuma nem teremtett iskolát maga körül). Ilyen egyéni választ ad Delbo is, aki tehát Auschwitz tapasztalata felől próbálja újraolvasni az irodalmat, hogy az adekvát választ nyújthasson e kataklizmára. És hogy mit lehet, illetve mit kell kezdeni ezzel a tapasztalattal egy olyan világban, ahol a „veszély túlságosan nagyoknak tűnik”, arra *Az emlékezet és a napok* ad választ.

V. IRODALOM ÉS TÖBBIRÁNYÚ EMLÉKEZET *Az emlékezet és a napok*

Ahogy láttuk, az életbe való visszatérés a látáshoz való visszatérést is jelenti. Márpedig a kívülállói pozíció miatt, amely a látást lehetővé teszi, szükség-szerűen etikai aktusról beszélünk: Auschwitz (bomlasztó) fényében a látás imperatívusza egy olyan morális imperatívusszá válik, amelynek direktívája, hogy *lássuk* a körülöttünk zajló eseményeket, hogy kimondjuk és elítéljük – szóban és szóval is – a hatalom visszaélésének mindennemű formáját. A kötet 1985-ben jelent meg, néhány hónappal Delbo halála után. Érdekes felidézni néhány korabeli kiadói elutasítást, mivel azok épp azokat a karaktereket emelik ki negatívumként, amelyek Delbo és az utolsó kötet modernitását, tisztánlátá-

sát és rendíthetlenségét adják. Míg a Minuit a trilogia folytatásának tartja a kötetet, amely már így is sorozatos kereskedelmi bukásokat könyvelhetett el, az olvasóközönség érdektelenségével magyarázza az elutasító választ. Pedig e kötet nem egyszerű „folytatása” a trilógiának. Sőt, az Auschwitzról, a dekolonizáció eseményeiről, diktatúrákról és a Szovjetunióban leleplezett koncentrációs táborokról szóló irodalmi szövegek párhuzamba állítása egyetlen kötetben Delbo állásfoglalásának végtelen modernitását jelzi. Modern, amennyiben a holokauszt mai megközelítésmódjaihoz közelíthető, amelyek szerint – ld. pl. Michael Rothbergnél – a háborút követő „események” sokkal erőteljesebben hatottak a holokausztemlékezet megjelenésére, mint azt korábban gondolták. A Seuil kiadó, bár az emlékezetéről és a tanúságtételről szóló részeket nagyon „megindítónak” tartja, sajnálja a kötet „szét-esett” szerkezetét. A „széteső” szerkezet azonban itt is, mint a trilogia kapcsán láttuk, nagyon tudatosan felépített struktúrát rejt, a látszólag különböző történetek közelebről vizsgálva az emlékezet (többirányú) működését leképező, egymásból logikusan következő láncolatot adnak ki. Egy harmadik kiadó szintén nagyra értékeli azt az „érzelmi hatást” és „sokkot”, amelyet Delbo szövege – előző írásaihoz hasonlóan – kivált az olvasóból, ugyanakkor kifogásolja, hogy az „[...] így összegyűjtött szövegeknek nincs meg ugyanaz az intenzitásuk, és összekapcsolásuk egyáltalán nem igazolható”. A kritikák tehát, miközben elismerik az írások erejét, elítélik a szerkezetet, valamint a szövegek párhuzamba állításának motívumait, és nem akarnak többet látni benne, mint egy egyszerű, újabb tanúságtételt a holokausztról. A cím, illetve az emlékezetéről (az emlékezet bőréről), valamint mélyemlékezet és külső, intellektuális emlékezet közti különbségtételről értekező nyitó szöveg ugyanakkor egyértelműen jelzi, hogy a kötet az emlékezetet, illetve az emlékezet működését helyezi középpontba. Az emlékezet elválaszthatatlanul összeforr a látás morális parancsával, ami Delbo számára az irodalomban, az irodalom által manifesztálódik.

Mielőtt részletesebben rátérnék *Az emlékezet és a napok* szövegeire, szükséges egy kisebb kitérőt tenni Delbo kommunizmushoz fűződő viszonyáról, és néhány szót ejteni az *Egy metrő, amit Leninnek hívtak* című kiadatlan művéről. Mint korábban írtam, Delbo már 1934-ben csatlakozott a JC-hez, férjét is a fiatal, értelmiségi, militáns kommunisták körében ismerte meg. A Molotov–Ribbentrop-paktumot követően, ahogy egy levelében írja, szakítani akart a párttal, de mivel a férje ott maradt, 1941-es hazatérésekor végül a kommunisták oldalán csatla-

kozott az ellenálláshoz. Delbo azonban nem rejti véka alá nézeteit a kommunista vezetők koncentrációs táborbeli viselkedésével és kiváltságos helyzetükkel kapcsolatban. Egy 1981-es cikkben például úgy fogalmaz, a tábori tapasztalata tette „gyanakvóvá” nem a kommunizmussal, hanem a kommunista gépezettel szemben. Ideológiai okokból kifolyólag Delbo tehát soha nem volt tagja a Francia Kommunista Pártnak, amit – szükség esetén – egész életében hangoztatott. Mint állítja, hazatérésekor gondolkozott azon, hogy belép a pártba, de az 1945-ös algériai constantine-i vérengzés, amely ellen a kormányon lévő párt nem tiltakozott, meggátolta ebben, és később, az algériai háború során mutatott „erélytelen küzdelem” sem változtatta meg a véleményét. *A szép levelek*ben sem mulasztja el felróni az FKP-nak ideológiailag következetlen viselkedését az algériai „eseményekkel” (ahogy akkoriban nevezték), valamint a „121-ek manifesztumával” kapcsolatban. A könyv megjelenése után az elvtársak (egyesek a január 24-i transzport egykori tagjai) közül sokan elfordulnak Delbótól. Fontos hangsúlyozni, hogy Delbo nem a kommunista ideáktól, hanem az FKP viselkedésétől fordul el, amit akkoriban sokan nem értettek körülötte. Egy neki címzett vádaskodó, gyűlölködő levélre úgy válaszol, „undorítja” a párt erélytelensége és viselkedése, továbbá „fájó csalódás” volt számára látni a Szovjetuniót is. 1959-es Szovjetunióbeli utazása kapcsán (ami után megírta az *Egy metró...-t*) úgy fogalmaz, több különbséget szeretett volna látni morális értelemben és a hétköznapi valóságban is szocializmus és kapitalizmus között: a szovjet lottó és takarékpénztár megléte például mélyen felháborítja, hiszen „mindkettő álmodozásra készíti az embereket, vagyis elaltatja őket”. Mindezzel együtt Delbo azon francia baloldali értelmiségiek köréhez tartozott, akik sokáig nem akarták elhinni a Szovjetunióbeli koncentrációs táborok létezését.

Delbo a kiadatlan *Egy metró...-ban* vall fájdalmas őszinteséggel arról, mennyire nehezebb esett elhinni ezt az „elviselhetetlen igazságot”, és beismeri „hihetetlen naivitását” a „Szovjetunióbeli szocializmus építéséről” dédelgetett „heroikus képével” kapcsolatban.³² Ugyanakkor egész életében hitt az emberek közötti egyenlőségen és a szólásszabadságon alapuló „marxista szellemiségű szocializmus” ideájában, amit a Szovjetunióval és az FKP-val való szakítás sem tudott megingatni: „A szocializmus nem a Szovjetunióban van. Még meg kell alkotnunk [...]. Nem tudjuk, milyen lesz. Azt kell tudnunk, milyennek nem szabad lennie.” Az *Egy metró... vége* színházi párbeszédbe vált, amely explicit módon utal Elektrára, aki tehát ebben a kon-

textusban is az *igazság* leleplezésének szükségességét testesíti meg: „Szenvedélyesen kötődtem a Szovjetunióhoz, ezért érkezem túl későn. Egészen az utolsó pillanatig reménykedtem, hogy nem lesz szükség Elektrára. Gondolkodtam. Elektrára mindig szükség van. Az igazság forradalmi.” E zárás ismételten arra világít rá, Delbo gondolkodását, következtetésképp egész életművét milyen mélyen hatja át az európai történelmi– kulturális hagyomány. És még inkább kiemeli annak a jelentőségét, hogy a legkülönbözőbb elnyomások történeteit egymás mellé rendelő *Az emlékezet és a napok* záró szövege a szovjet lágerek leleplezéséről, illetve a náci koncentrációs táborok és a szovjet lágerek párhuzamba állításáról szól, külön hangsúlyozva, hogy az utóbbiakban raboskodók számára még remény sincs.³³ A táborok létezésének „elviselhetetlen igazsága”, amely Elektra „forradalmi igazságára” rímel, a szövegbe építi Salamov *Kolimáját*. Történelmi realitás, igazság és irodalom ismételten összekapcsolódik e kötetben, amely bár Delbo halála után jelent meg, a szerkesztését még ő állította össze, a zárás tehát hangsúlyozottan szimbolikus. A különböző atrocitások összekapcsolása távrolról sem csökkenti Auschwitz felfoghatatlan vagy érthetetlen voltát. A könyv utolsó mondatai azonban ismételten kiemelik a látás imperatívuszát, és azt elkerülhetetlenül összekötik a cselekvés szükségességével: „Elvtársaim, ó elvtársaim, mi, akik megesküdtünk, hogy nem feledjük a halottainkat, mit tehetünk ezekért az elfeledettekért? Vannak, akik még mindig élnek. Vannak, akik még mindig remélnek.” Delbo halála miatt végül nemcsak ez a könyv, de az egész életmű ezzel a felkiáltással zárul.

Az emlékezet és a napok elején Delbo koncepciója a kétféle emlékezetről és az emlékezet bőréről, ahogy arról korábban írtam, hosszú hagyományba ágyazódik (a kötet cím többek között Proustra is utalhat), mára pedig a koncentrációs tábori tanúságtételek egyik alapszövegévé vált. E koncepció a Pierre Janet-féle traumatikus és a narratív emlékezettel is párhuzamba állítható, amely elméletre számos holokausztirodalmi tanulmány hivatkozik. Mivel tanúságtétele során Delbo a „mélyemlékezetre” apellál, mintha e döntése határozná meg a választott formákat és a tartalmat, ami a traumatikus élmény kifejeződésévé válik. Az egyetlen műfaj látványos elutasítása látszólag a koherencia hiányát jeleníti meg, a „traumatikus” narratív keret ugyanakkor ismételten egy intertextusokkal, irodalmi referenciákkal alátámasztott, tudatosan felépített szerkezetet rejt. A kiadók által kifogásolt „széteseti” struktúra, a különböző történések egymás mellé helyezése tehát nem a trauma, hanem a folyamatban

lévő emlékezetet ábrázolja, ahogy az egyik esemény emlékezte szükségszerűen előhívja a másikat – miközben az emlékezet megkettőzöttségére és ennek narratív következményeire is rávilágít.

A holokausztemlékezetéről szóló különböző megközelítések közül a már többször említett, Michael Rothberg által kidolgozott „többirányú emlékezet”-konceptiója képes a legjobban megvilágítani *Az emlékezet és a napok szerkezetének felépítését*. Rothberg 2009-es *Multidirectional Memory – Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* című könyvében fejti ki, hogy a holokauszt emlékezetének felbukkanása globális szinten hozzájárult más – a náci népiertást megelőző (mint a rabszolgaság) vagy az azt követő (mint az algériai háború, a boszniai népiertás stb.) – történetek artikulálásához, ahelyett, hogy elnyomta volna más történetek emlékezetét, ahogy azt többen állítják. Rothberg tehát a *kompetitív* emlékezet helyett az emlékezet *többirányú* jellegét helyezi előtérbe. Tanulmánya azt „a meglepő, és ritkán elismert tényt” kísérli meg illusztrálni, hogy a holokauszt emlékezte a háborút követő eseményekkel összefüggésben bukkant fel, amelyekhez látszólag nem sok köze volt. A „többirányú emlékezet” konceptiója lehetővé teszi a megemlékezés aktuusa során a különböző idők és helyek között felbukkanó dinamikus mozgások előtérbe helyezését. Az emlékezet hierarchizálása helyett Rothberg az időszak újraolvasását javasolja, hogy lássuk, a holokausztemlékezet felbukkanása mennyire dialogizál a dekolonizációs eseményekkel, valamint az 50-es, 60-as évek polgárjogi mozgalmával.

Rothberg természetesen nem az első, aki a holokauszt (emlékezet) és az intézményesített erőszak más-más megnyilvánulási formái közötti összefüggést és az esetleges hasonlóságot tanulmányozza. 1965-ben a *La Nouvelle Critique* című militáns marxista folyóiratban Claude Prévost például szintén arra próbál választ keresni, miért lehet, hogy a háború utáni közvetlen, látványos regénymegjelenéseket követő hosszabb csönd hirtelen 1957-ben tört meg Franciaországban. Prévost is arra a megállapításra jut, hogy az algériai háború abban erősíti meg az írókat, hogy a „gonosz” messze nem tűnt el a második világháborúval. Sőt, Prévost marxista folyóirata ítéli el ismereteim szerint elsőként a „szégyenteljes” *muzulmán* kifejezés használatát, amely kiválóan illusztrálja a náci és kolonizációs atrocitások közötti átfedéseket. A szépirodalmi írások közül említhetjük Georges Perec *Ellis Island*-jét 1980-ból, amelynek leírása – olykor explicit módon – idézi a *koncentrációs univerzumot*, az elhagyatott Ellis Island látványa hozza elő Perec saját történetének emlékezetét (legalábbis a narratív konstruk-

ció szerint).⁵⁴ A zsidó történelemírás kapcsán ismét Yerushalmit idézhetjük, aki említi, hogy a lengyel zsidó közösségek sorsát a kozák pogromok idején (1648) a rajnai zsidók lemészárlásának (1171) „ismétléseként” ábrázolják. A holokausztemlékezet természetének vizsgálata során James E. Young az emlékezés-emlékezet céljai között említi, hogy a múlt felidézésének fényében azt is vizsgálnunk kell, hogyan reagálunk a *jelenünkre*. Ez pedig lehetővé teszi annak felismerését, hogy „a következmények nélküli emlékezet magában hordozza saját megsemmisülésének csíráját”. Első ránézésre talán nincs egyértelmű összefüggés e konceptiók és az emlékezet „többirányúsága” között, ugyanakkor nyilvánvalóan megvilágítják a történelmi események „elszigetelése” ellen tett erőfeszítéseket. E megközelítések közös pontja, hogy úgy tekintenek a múlt (jelen esetben elsősorban a holokauszt) emlékezetére, mint amely elválaszthatatlan a jelentől, amelyben artikulálják azt.

Rothberg elmélete annyiban releváns változást jelent, hogy nemcsak a holokauszt kollektív emlékezetének új perspektívában történő vizsgálatát teszi lehetővé, hanem kiemeli az elválaszthatatlan összefüggéseket, amelyek a holokausztemlékezet felbukkanását a dekolonizációhoz, vagy a korszak más, „kollektív erőszakkal” kapcsolatos eseményeihez köti. Rothberg ebből a perspektívából javasolja az időszak, köztük Delbo szövegeinek – elsősorban *A szép leveleknek* – az újraolvasását. Az emlékezet többirányú működését ugyanakkor nem kizárólag *A szép levelek*, valamint a trilógiába illesztett, már idézett újságcikkek ábrázolják – *Az emlékezet és a napok* egész szerkezete erre a mozgásra épül. A kötetben szereplő töredékeket (verseket, szabadverseket, prózaszövegeket) három különböző irányból közelíthetjük: egyfelől az Auschwitz „kísértéséről”, továbbbéléséről árulkodó írások olvashatók; másodszorban egy spanyol, egy lengyel, egy osztrák, egy görög és egy német nő élettörténete, illetve a narrátor görögországi utazása újabb „kollektív erőszak” történéseit jeleníti meg (mint amilyen a Franco-diktatúra, a varsói (gettó)lázadás, az argentinai „Május téri anyák” tiltakozása, az algériai háború); harmadszorban, mindegy zárásként, a már említett, kifejezetten szimbolikus szereppel bíró utolsó szöveg a szovjet légerek létezésének „elviselhetetlen igazságáról”.

E különböző történetek ugyanakkor mégis a kötet kétharmadánál olvasható egyetlen mondat felé irányulnak, illetve abból indulnak ki: „Mindaz / amit egy nő szíve el tud viselni” E két, központozás, cím nélküli sor két üres oldal közepén szerepel, és egy olyan vers után következik, amely egy idős

krétai nő történetét meséli el. A háború alatt a nő mindhárom fiát a *Kommandanturra* vitték, majd megölték, mivel a szülők – a parancsnok felszólítása ellenére – képtelenek voltak kiválasztani, melyik gyermeküket kímélik meg a németek. A versben az idős nő szájából hangzik el: „Imádkozz Istenhez, hogy ne küldje rád / mindazt, amit egy női szív el tud viselni.” A vers és az utána következő verssor számos motívumot magába sűrít, amely visszatérően jelenik meg a delbói életműben, mint amilyen a nőiség tematikája, a szív és a látás motívuma. Az Auschwitz-cal kapcsolatos töredékek közül több szintén folytatása vagy továbbdolgozása a trilógiában vagy színdarabokban megismert történeteknek. Ilyen a második töredék, Gilberte és Dédée története, amely *A január 24-i transzporttól* kezdve végigkísér(t)i az egész életművet. A halott testvére holttestét a tiszta hóba fektető nővér gyásza, aki nem tudja eltemetni Auschwitzban testvérét, e kötetben már-már mitológiai, modern Antigóné-képpé nő. A következő, *[Mit tart az a nő a kezében...]* kezdetű vers a halott nő combja közé fagyott, halva született kisbaba rettenetes képét idézi, amelyet a trilógiabeli Mado emleget saját fia születésekor. Csupán a következő töredékből derül ki, hogy a cigány nő halott újszülöttjét tartotta a kezében, amikor egy rendőrnő halálra verte, mert nem volt hajlandó megválni a gyerekeitől.⁵⁵ A következő, *Anyám, a csillagok* című vers a trilógia harmadik kötetében szereplő *[Anyám...]* kezdetű versre utal vissza, és a narrátor anyját szólaltatja meg. A vers végén a narrátor visszaveszi a szót, hogy beszámoljon arról a frusztrációról, hogy még a saját anyja sem értheti meg Auschwitzot: „Anyám soha többé nem beszélt a táborról, soha semmit nem kérdezett Auschwitzról.”⁵⁶ Később, egy másik versben is reagál anyja szavaira, hiszen ő is nézte ugyanazokat a csillagokat, amelyeket anyja nézett Charlotte-ra gondolva, de azok a táborban nem segítettek nekik, csak „húsukba mélyesztették / tüskehidegüket”. E két vers között szereplő töredékek szintén az anya tematikáját járják körül. Mindaddig az „Auschwitz és utána” emlékezetét az anyaság és a nők közötti testvéri viszony motívuma indította be, ezt követően azonban egyre jobban távol az emlékezet hatóköre. A Leningrádot, Rigát, majd Ravensbrücköt megjárt spanyol tanítónő történetéről szóló töredék utolsó bekezdései, mivel a nő egy spanyol köztársasággal házasodott össze, akivel Toulouse-ban telepedtek le, már előjelzik a következő, *Diktátor sűrje* című verset. A vers Franco 1975-ös agóniáját jeleníti meg, és bizonyos visszatérő motívumokat is felhasznál, mint amilyen az igazság vagy a látás motívuma. Ugyanazzal a „vérengző” jelzővel illeti

Francót, mint ami később, az utolsó töredékben a szovjet légerek kapcsán Hitlerre vonatkozik majd, ami a „többirányú emlékezetnek” megfelelően nem a kompetitivitást vagy a szenvedés hierarchizálását helyezi előtérbe, hanem a vérengzések egymás mellé helyezését.

Egy másik történet egy lengyel nő történetén keresztül szemlélteti az emlékezet többirányúságát. A nő, akivel Delbo az Egyesült Államokban találkozik évtizedekkel a háború után, még Auschwitz evakuálásakor szökött meg Raiskóból, és ment Varsóba. E történetet a *Varsó* című vers követi, amely önmagában is emblematikus példája lehet az emlékezet összetettségének: a vers első két része a varsói gettófelkelésre⁵⁷ és a szövetséges hadsereg „árulására” fókuszál. A város színekdokhéja vezet át a vers harmadik részéhez, amely az 1976-os munkásmozgalmakra utal, és a „szomszéd” bejöveteleivel, illetve a város vereségével végződik (a város agóniája ismételtelen a látás elvesztésében manifesztálódik). Az egyik „árulás” emlékezte tehát szükségszerűen hívja elő a másikat, amelynek egymás mellé helyezése a „többirányú emlékezet” poétikai leképeződését jelzi. De a lengyel nő amerikai letelepedése is előhív újabb elnyomás-történeteket, mint amilyen a szibériai táborok, vagy a vietnámi háború.

A *Varsó* című vers után következik Delbo beszámolója a háború utáni görögországi útvjáról, ahol kezdetben megpróbálta elfojtani Auschwitz emlékezetét, ezért – bár épp a polgárháború utolsó fázisában érkezik – úgy dönt, Görögországnak csak a klasszikus szépségeire koncentrál, így nem látogatja meg az egyetlen szaloniki zsidó túléltőt sem, és inkább Epidauroszba megy. A következő töredék azonban az elfojtás lehetetlenségéről tanúskodik, Epidaurosz felé ugyanis belebotlik egy fogolymentbe, akiket épp a Makronissos szigetére visznek koncentrációs táborba. A jelenet ismételtelen a látás aktusát jeleníti meg – Delbo a foglyok láttán önmagára ismer –, és annak szinte rögeszmés szükségességét hangsúlyozza: „Néztem a férfiakat, akik haladtak előre, néztem őket, néztem őket. Néztem őket, hogy találkozzon a tekintetünk, hogy találkozzak egy tekintettel, amely kiolvasná az enyémből, hogy tudom.” A látás lehetősége azonban ez alkalommal is együttjár a tehetetlenség érzésével, hiába látja a férfiakat, nem tehet értük semmi mást, mint hogy közéjük dob egy csomag cigarettát – ahogy a trilógia első kötetében *A férfiak* című töredékben a nők egy darab kenyeret dobtak az elhaladó férfiaknak. Egy rádióinterjúban Delbo egyébként úgy számol be erről a számára szégyenteljes emlékről, mint aminek köszönhetően megértette, miért for-

dultak el tőlük az emberek Compiègne-ben 1943-ban: „Talán szégyellték magukat, talán féltek, és talán tehetetlenségükben arra gondoltak: mit tehetnénk?” A hasonló jelenet látványa tehát előhívja Auschwitz emlékezetét, de akár módosíthatja – értelmezheti – is az egykori emlékeket.

E töredéket követi a már idézett vers az idős krétai nőről, majd a *Májusi bolond nők* és az *Ezer Antigone Kalavritája* című két, lélegzetellátóan szép balladaszerű hosszúvers, amelyek történetét szintén a női szív szenvedésének emlékezete lépteti működésbe. Mindkettő a nők (anyák, feleségek, testvérek) végérvényesen tönkretett életét viszi színre, az egyik az argentin katonai diktatúra, a másik a második világháború idején. Mindkettő egy valós történet „történeti realitásából” indul ki, és az elhurcoltaknak igazság(osság)ot követelő (implicit módon jelen lévő Elektra), illetve a halottaiknak a gyászszertartást mindenáron megadni akaró nő (explicit módon megidézett Antigone) alakját a poétikai feldolgozás által egyetemes szintre emeli. Mindkét történetet – a férfiak nyom nélküli „eltűnését” Argentínában, Kalavrita falujában pedig az összes (ezerháromszáz) férfi egyetlen nap alatti lemészárlását – a nők szemszögéből, vagyis az *utána* utólagos perspektívájából látjuk.³⁸ Az argentin „bolond nők” körkörös mozgását³⁹ a vers rondószerű formája is felveszi. A balladaszerűséget mindkét versben az ismétlések és a kihagyások váltakozása adja. Ez a szerkezet az *Ezer Antigone...-ban* szaggatott ritmust ad a szövegnek, és az elmondhatatlan fájdalom túl leképezi azt a fokozatosságot is, ahogy a nők lépésről lépésre megértik, mi történt a férfiakkal – amire a másik versben nem derül(het) fény. Kalavrita történetét egy túlélő szemén keresztül látjuk, aki idegenvezetőként viszi körbe és meséli el az „utazónak” az eseményeket, az olvasó pedig az ő tekintetén keresztül láthatja, mi történt – mintegy kettős nézőpontból. A trilógiához hasonlóan a narráció itt is a látásra fókuszál, ismételten a nőket kell néznünk, amint megpillantják a felfoghatatlant. A vers végén a narrátor explicit felszólítást kap, hogy nézze a főtér óráját, mert az „annak a napnak az ideje”, e szavak ismétlésével végződik a vers is. A megállt idő nemcsak az egész falu, hanem az emlékezet pusztulásának is a jele: „A férfiakkal, akik azon a napon elestek, a föld emlékezete is elveszett.” Pedig a két vers épp az emlékezet megtartásáért tett emberfeletti küzdelmet viszi színre, és a konkrét történelmi realitástól egyre távolodó, egyetemes női szenvedést. Ilyenformán a nők hangja, ahogy számos tanulmány is kiemeli, az antik kórusok szerepét veszi át, és a szöveg maga válik emlékművé.

A vers végén a narrátor a nők emlékezetét a férfiakat meggyilkoló fiatal katonák valószínűsíthető felejtésével állítja szembe: „Ők, a katonák, talán elfelejtették. Az ember felejt, ha szégyellte magát.” Ez a megjegyzés már átvezet a következő, a német Hannelore történetéhez. Hannelore kikel a németek ellen, kérdései látványosan reagálnak az előző versre: „Hogyan lehetünk majd még németek? Hogyan lehetünk még németek *ezek után?*” [Kiemelés tőlem – M. A.] A kötet szerkezetének köszönhetően az „ezek után” nemcsak általában a náci atrocitásokra, hanem a kalavritai mézszárlásra is utal. Hannelore nem rejti véka alá dühét Németország ellen, amely a háború után tagadni és felejteni akart: „Senki nem volt többé náci.” Az emlékezet többszínűségét jelzi, ahogy a töredéket Delbo saját megjegyzésével egészíti ki, és – Hannelore-ral analóg módon – kifakad Franciaországra: „A kínzás Franciaországban / Az emberek a kínzókat nyelvűvé tették a nyelvemet / Napalmmal pusztított falvak Indokínában / A párizsi rendőrség által üldözött algériaiak, egy 1961-es októberi napon / algériaiak, akiknek a Szajnából halászták ki a testüket. / Olyan gyakran gondoltam rád, Hannelore.” Rothberg kiemeli, hogy Hannelore-ral ellentétben Delbo soha nem választja a száműzetést a politikai szégyennel szemben, inkább esztétikai megoldást választ, amely legalább annyira politikai is: írói minőségben dokumentálni az állam bűncselekményeit. Delbo kommentárja ismét a rendkívül tudatos szerkezetre, vagyis az atrocitások – szándékos – egymás mellé helyezésének szükségességére világít rá, sőt, Hannelore utolsó mondata („Egy nap válaszolni kell majd a gyerekek kérdéseire”) explicit módon utal vissza a *Varsó* című versre is, amelyben a munkások azért lázadtak, mert egyetlen választ sem kaptak a kérdéseikre. A kérdésfeltevés fontossága, illetve a válaszadás kötelessége nyilvánvalóan jelzik azt a célt, amelyet e kötet – és az egész életmű – kijelöl saját maga számára. A minket körülvevő világ „látásának” etikai kötelessége végül a már kifejtett „elviselhetetlen igazság”, a szovjet légerek lelepleződésében, a kötet végén csúcsonyul ki. Az emlékezet – a múlt ismeretének – szükségessége, az utólagos nézőpont kialakítása a jelen szempontjából nélkülözhetetlen. A jelenben való cselekvés szükségessége tehát a múltban gyökerezik. Az egyik esemény ugyanis előhívja a másik emlékezetét, ahogy azt Delbo utolsó kötetének rendkívül tudatos felépítése is jelzi. A többszínű emlékezet működésmechanizmusát reprezentáló szerkezet azonban nem más, és nem is akar más lenni, mint egy narratív konstrukció (amint a megkettőzött emlékezet hangsúlyozása is jelzi), amely szükségszerűen utó-

lagos nézőpontjából adódóan *látni és láttatni* akarja az egyetemes emberi szenvedést – az irodalmon keresztül.

Ahogy láttuk, a narratív nézőpont folyamatos váltakozásával a látószög egyre tágul az egész életműben. Ily módon a nézés, ez az inherens módon individuális, szenzoriális percepció, amely az irodalmi szövegben különböző narratív stratégiák által jelenik meg, fokozatosan kollektív, etikai aktussá válik. Delbo célja egy olyan (irodalmi) kontextus megalkotása, amely lehetővé teszi e katalizma beépítését a kollektív emberi tudatba az irodalmon, a kultúrán keresztül. Tehát ő is azon értelmiségiek, művészek, írók köréhez tartozik, akik számára egyedül a műalkotás képes visszaadni Auschwitz *igazságát*, mert csak a műalkotás képes az áldozatok hangját is megszólaltatni. A háborút követő években keletkezett írásai (amelyek a kései publikálás miatt már egy paradigmaváltást követően jelentek meg) megelőlegezték azt a meghatározó szerepet, amelyet az irodalom és a művészet a holokauszt kontextusában csak sokkal később, illetve mai korunkban tölt be. Saját kultúrtörténeti kontextusukba való visszahelyezésük nemcsak Delbo végtelen modernizmusára, de előfutárjellegére és mai napig tartó aktualitására is rávilágít. A különböző szenvedéstörténetek egymás mellé helyezésével Delbo sem hierarchiát nem kíván felállítani az emberi szenvedés különműfajai között, sem csökkenteni nem akarja Auschwitz tragédiájának a dimenzióit. A látás imperatívusza ugyanakkor éppen ezzel a gesztussal nyeri el a maga teljességében az etikai jelentését, hiszen arra világít rá, hogy az „Auschwitz után” felelőssége súlyosabb, mint valaha.

JEGYZETEK

- ¹ E tanulmány doktori disszertációm rövid ismertetése, amelynek megírását a J. and O. Winter Fund támogatta. A folyóiratközlés és az egyszerűbb olvashatóság miatt a forrásanyagokat és a lábjegyzeteket – néhány kivételtől eltekintve – kivettem a szövegből.
- ² Jouvet dél-amerikai turnéjának kezdetben propagandatur-né-jellege volt: a Vichy-kormány és Németország nagykövetei is részt vesznek az előadásokon, ahol propagandaanyagot osztottak. Bár 1943-ban szakítottak a Vichy-kormánnyal, a turné szerepe több történész szerint sem (1943-ig legalábbis) egyértelmű.
- ³ A továbbiakban minden cím, idézet, interjúrészlet Delbótól a saját fordításom – M. A.
- ⁴ Az élettörténetek az egész társadalmat lefedő ellenállás női résztvevőiről, bátorságukról, elkötelezettségükről, a vélet-

lenek hihetetlen szerepéről, magukra maradtott gyerekekről vagy épp aljas számításból elkövetett feljelentésekről számolnak be. Példaként említeném Antoinette Bibault történetét, aki valószínűsíthetően a pénzjutalom fejében közel harminc ellenállót jelentett fel, köztük saját testvérét is. A Gestapo végül, nem lehet tudni, hogy miért, talán hogy ne kelljen kifizetnie a pénzt, őt is letartóztatta. Romainvilleben aztán szembetalálta magát egyik áldozatával, volt szomszédasszonyával, Franciska Goutayer-val, aki nyíltan vádolta őt. A transzport tagjaként mindketten Auschwitzban haltak meg.

- ⁵ Az arc motívuma később az egész trilógiában központi helyet foglal el.
- ⁶ Helyszüke miatt itt csak utalok azokra az aspektusokra, amelyeket érdemes megemlíteni a kötet kapcsán, és amelyekről a disszertációmban részletesebben írok: így a Didi-Huberman könyve által keltett polémia a koncentrációs tábori fényképek kapcsán; nem térek ki arra a végtelenül zavarba ejtő elemére sem e képeknek, hogy azokat a náci készítették, saját céljaikra; illetve szintén csak utalok arra a 2014-es budapesti *Trauma – Holokauszt – Irodalom* című konferenciára, amelyen Ernst van Alphen egy hasonlóan kérdéses jelenségre hívta fel a figyelmet, jelesül az archívumok és az áldozatok már-már „rögeszmés”, egyre nagyobb teret hódító „listázási” gyakorlatára, amely Alphen szerint a történelem során potenciálisan a náci által már „megfertőzött”, tehát rendkívül problematikus műfaj.
- ⁷ „Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique.”
- ⁸ Utalás David Rousset *L'Univers concentrationnaire* című művére.
- ⁹ „A fantasztikum realitása” című írást Delbo a *Bulletin de la Guilde du Livre* számára írta, tudomásom szerint nem jelent meg, a Francia Nemzeti Könyvtár archívumában olvasható. Az „olvasó ember” minden kétséget kizáróan rímél Victor Hugo „nevető emberére”.
- ¹⁰ „Voici comment tout s'est passé, et jamais je n'invente.”
- ¹¹ Említhetjük például Cathy Caruth-ot, aki a PTSD (poszttraumatikus stressz szindróma) kontextusában említi, hogy a tapasztalat utólagos bizonytalan jellegét nem az adja, hogy nem, vagy kevésbé tudunk ahhoz hozzáférni – az éppen annak mindent elsöprő jelenvalóságából következik.
- ¹² Ugyanezzel a paradoxonnal szembeállítva Kertész Imre Köves Gyurija a *Sorsstalanság*ban, amikor egy férfi a hazafelé tartó úton arról faggatja, a saját szemével meggyőződött-e gázkamrákról, mire a fiúnak el kell ismernie, hogy „csak” halott róla. A gázkamrák kapcsán erről a feloldhatatlan ellentétéről ír például Jean-François Lyotard is a *Le différend*-ben.
- ¹³ „Mert amikor Auschwitzról beszélek maguknak, a szavak nem a mélyemlékezetből törnek elő. A külső emlékezetből jönnek, ha szabad ilyet mondanom, az intellektuális emlékezetből, a gondolkodás emlékezetéből. A mélyemlékezet az érzéseket őrzi, a fizikai lenyomatot. Ez az érzékek emlékezte. Ugyanis nem a szavaknak van érzelmi töltetük. Ha

- ez így lenne, valaki, akit heteken keresztül kínozott a szomjúság, soha többé nem mondhatná: „Szomjas vagyok. Ígyunk egy csésze teát.” A szó is megkettőződött. A szomjúság is visszanyerte hétköznapi jelentését. Ha azonban arról a szomjúságról álmodok, amitől Birkenauban szenvedtem, újra olyanak látom magam, amilyen voltam, rémült tekintettel, az örület határán, tántorogva; fizikailag újraélem ezt az *igazi szomjúságot*, és ez egy iszonyatos rémálom. De ha szeretnék, hogy meséljek róla... / Ezért mondom, hogy ma, *miközben tudom jól, hogy az igazságnak megfelel, nem tudom, hogy igaz-e.*” [Kiemelés tőlem – M. A.]
- ¹⁴ Nicole Thatcher nyomán „töredék”-nek nevezem a kötetekben szereplő verseket, próza- és szabadverseket, prózai írásokat.
- ¹⁵ Ahogy Rothberg írja, „uselessness is itself a teaching”.
- ¹⁶ Ajánlás: *Egy ember, aki kész meghalni a másikért / kerestetik / ne mondd ezt, Koldus / ne mondd többé / több ezren vannak / akik előléptek a többiek miatt / miattad is / Koldus / hogy köszönthesd a hajnalt / holtápadtan virradt / a montvalérien reggelein / és most / ez a hajnal / Koldus / a virradat a vérükkel.* [Kiemelés az eredetiben.]
- ¹⁷ Az egyik a *L'Express* 1960. augusztus 4-i számából vett újságcikk, amely az algériai Abderahmane Laklifi kivégzésének történetét meséli el, akit egészen a vérpadig kísért a cellákban ülő társak éneke. A cikk a *Véresnyakú Marseillaise* című (amely cím egyértelműen Apollinaire *Égőv* című versének utolsó sorát idézi, Radnóti Miklós fordításában: „Véresnyakú nap”) töredék végén olvasható, és hasonlít az abban elmesélt négy francia ellenálló kivégzéséhez, akik utolsó pillanatukig énekelték a *Marseillaise*-t, majd a negyedik ellenálló kivégzése után a cellában ülő férfiak zendítettek rá a himnuszra. A másik *Az utazás* című töredékben számol be az embertelenségéről híres Taube [Adolf Taube, SS Unterscharführer Auschwitzban] érthetetlennek tűnő emberi gesztusáról: mielőtt átszállítják a francia nőket Ravensbrückbe, a rettegett férfi leguggol egyikük elé, hogy segítsen megkötni a cipőfűzőjét. A töredék végén William L. Calley hadnagy történetét olvassuk a *New York Post* 1969. november 28-i számából, aki, miután megölt kilencszáz dél-vietnámit, örökbe fogadott egy vietnámi kislányt, mert „az éhez, meztelen gyerekek látványa mindig megviselte a hadnagyot”. A kislány megszökött tőle, ami „nagy fájdalmat okozott a hadnagynak”. – Delbo egyik esetben sem fűz kommentárt az eseményekhez.
- ¹⁸ Ld. pl. Szász Anna, Zombory Máté (szerk.), *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*, Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014
- ¹⁹ Több tanulmány is megjelent a krisztusi szenvedéstörténet motívumának különböző célú képzőművészeti felhasználásáról a holokauszt alatt és után, ld. pl. Ziva Amishai-Maisels: *Faith, Ethics and the Holocaust – Christological Symbolism of the Holocaust*.
- ²⁰ „Ismétlem: nem mi, a túlélők, nem mi vagyunk az igazi tanúk. Azok, akik eljutottak oda, akik látták a gorgót, nem tértek vissza elmesélni, vagy némán jöttek vissza [...]. Ők a szabály, mi vagyunk a kivétel.” Primo Levi, *Akik odavesztek és akik megmenekültek* [Magyarul Betlen János fordításában jelent meg, az idézet a francia alapján a sajátom – M. A.]
- ²¹ Françoise Frontisi-Ducroux *Du masque au visage – Aspects de l'identité en Grèce ancienne* ('A maszktól az arcig – Az identitás aspektusai az Ókori Görögországban') című könyvében a maszk mint arc szerepét és működését vizsgálja az ógörög kultúrában.
- ²² A lázári irodalom részletesebb ismertetésére ld. Marczišovszky Anna, „A lázári irodalom – kísérlet a háború utáni francia irodalom (újra)definiálására”, in: *Tiszatáj*, Szeged, 2013. 1. [A Cayrol-idézetek a továbbiakban saját fordításaim – M. A.]
- ²³ A kortársak közül Cayrol David Rousset és Robert Antelme, sőt Albert Camus írásait is említi, Albert Cossery regényében (*Laziness in the Fertile Valley*) a „lázári erőtlenséget”, Graham Greene-nél (*Hatalom és dicődvég*) a „pap magányát” emeli ki.
- ²⁴ Mándy szövegéről bővebben ld. Marczišovszky Anna: „*az az út többé nem fog el*” – Mándy Stefánia *Auschwitz-prózája*. In: Schein Gábor, Szűcs Teri (szerk.), *„Zsidó” identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban*, Eötvös Kiadó, Budapest, 2014.
- ²⁵ Egy tanulmány szerint azáltal, hogy Barthes Blanchot és Camus mellett Cayrol-t említi példaként a „fehér írás” elmélete kapcsán, Cayrol egyike lesz azon íróknak, akikre Barthes támaszkodott, hogy kidolgozza az „atonális” írás alapjait. Az atonalitás kapcsán természetesen Schönberg, rajta keresztül pedig Adorno és Kertész juthat eszünkbe. Kertész „atonális nyelvről” beszél, olyan szerzők műveiről, „akik a Holocaust valódi tapasztalatait hagyták ránk, s akik már az Auschwitz utáni nyelven beszélnek”, mint Borowski vagy Améry. Hiszen, mint írja, „[...] Beckett és Borowski után nem lehet úgy írni, mintha nem lett volna Holocaust.”
- ²⁶ [Saját fordítás – M. A.]
- ²⁷ Rimbaud levele Georges Izambard-nak, Charleville, 1871. május 13. (Fordította Somlyó György)
- ²⁸ Semprun *Louis Armstrong trombitája* című írásában egy csoport túlélő még Buchenwaldban beszélget arról, hogyan lehet majd „jól elmesélni” a történeteket a világnak. Egy strasbourg-i egyetemi tanár szerint „rengeteg tanúvallomás” születik majd, amiben „minden igaz lesz... csak a legfontosabb igazság fog hiányozni, amelyet semmilyen történelmi rekonstrukció nem érhet el soha, bármily tökéletes és közérthető is... [...] A másik fajta megértés, a tapasztalat legfontosabb igazsága nem átadható... Vagy inkább csupán irodalmi közvetítéssel... [...] Természetesen művészi mestermunkával!” (Szoboszlai Margit fordítása)
- ²⁹ A levél egyébként, amelyet Svédországban, egy hónappal ravenbrücki felszabadulása után írt, explicit módon kapcsolódik a *Kivértetek, ti társaim* kérdéseéhez, és Delbo elképesztő tisztánlátásáról árulkodik. Érdemes szinte teljes egészében idézni: „[...] azt akarom elmondani magának, hogy

miért jövök vissza. Azért jövök vissza, hogy halljam a hangját. A legnehezebb megpróbáltatásokon mentem keresztül, amelyekkel a sors (vagy a Gestapo) egy átlagos, szerencsétlen emberi lényt sújthat, és halvány volt az esély, hogy kijövök belőle. Az ész és a gondolkodás, a statisztika és a mindennapi megfigyelés, minden egyes szívverés – a szív, amely csak azért ver, mert megparancsoljuk neki, hogy verjen –, minden egyértelműen azt mutatta, hogy a küzdelem hiábavaló. Intuitív meggyőződésemet másra alapoztam. Arra a védelemre, amelyet maga adott, az anyám és maga, az anyám az akaratának rendíthetlensége és a bennem jelen lévő gondolatának hevessége által, és maga, mert maga beszélt hozzám. Rendkívüli beszélgetéseket folytattunk. Mindenről és mindenkiről beszéltünk, akiket ismerünk, Alcesteről és Hermionéről, Elektráról és Don Juanról, és sokkal közelebb voltam magához ez alatt az utolsó három év alatt, mint a megelőző években, amikor pedig szinte alig voltam távol magától. Három év elmélkedés hol a halállal, hol pedig a reménnyel felruházott azzal a képességgel, hogy az emberi lényeket a maguk igazságában tudjam felidézni és életre kelteni. Ahogy egy nap hirtelen elindultam maga felé, ahogy állt a tükre előtt, és törölte le az arcát, hogy megcsokolhassam – lemosta a sminket, és éreztem a még mindig zsíros bőrét –, és ahogy azt mondta, Na, kislány, hát vissza is jöttél, és ahogy hallottam a hangját, pontosan azt a csengő hangot, annyira a magáét (nem álom volt, és nem volt lázam, előttem állt a Koldus csodálatos díszletében, ahogy először láttam), aznap bizonyossággá vált bennem, hogy vissza fogok jönni, és újra látom magát. Auschwitz mocsarainak legmélyéről. A csoda megszállottsága kellett, hogy visszajöjjenek. Visszajövök. Hogy megcsokoljam. A Koldus isten, ő tudta.

Charlotte

Ui. De nem tudom, mikor. Ld. követség és hazatelepítési osztály... Egyedül Elektra és én tudjuk, mi a várakozás.” (1945. május 17. Ryd, Svédország, Delbo-archívum)

- ³⁰ Jean Giraudoux 1939-es *Ondine* című darabjáról van szó. A történet szerint Ondine (vízi nimfa a germán mitológiában) beleszeret egy emberbe, Hans lovagba. Az ondinok királya beleegyezik Ondine szerelmébe, feltéve, ha Hans nem csalja meg a lányt. De ha elbukik, a férfinak meg kell halnia, és a lánynak örökre vissza kell térnie a vizek világába, és mindent elfelejt, ami vele történt. A búcsú pillanatában Ondine tudja, hogy a férfi meg fog halni, az ő sorsa pedig a felejtés lesz. A darabot Jouvét rendezte, és ő játszotta Hans lovag szerepét is.

- ³¹ Mint említettem, Delbo megkülönbözteti a dráma- és regényhősöket, ami auschwitzi felbukkanásukra is hatással van. A regényhősök közül kizárólag Oriane Guermantes bukkant fel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényéből: „Talán pont haszontalansága miatt, egy másik, finom, könnyed, hasztalan élet ígéretéért.”

- ³² Az írás utószavában így ír erről: „Ismétlem: a terror és a kényszer által épített szocializmus – kétlem, hogy szocializmus lenne. [...] A tábor őrzője szocialista ember? [...] Nem azért hittünk egy egész életen át valamiben, hogy aztán könnyedén elfogadjuk, hogy semmi abból, amit hittünk, nem volt igaz. Sajnos, most már biztosan tudom, semmi nem volt igaz.”

- ³³ „Mi, egy vérengző örült áldozatai, mi, akik azt hittük, a vérengző örült vége a koncentrációs táborok rendszerének végét jelenti, minékünk most együtt kell élnünk ezzel az igazsággal: vannak még táborok. Elviselhetetlen igazság. [...] Mi, a mi szögesdrótunk mögött számíthatunk Hitler vereségére. [...] De hogyan bírják ki azok, akik szibériai táborokban raboskodnak hosszú éveken keresztül? Milyen reményt ad nekik a küzdés ereje, hogy túléljék a felszabadulásig, amelynek dátuma újra és újra eltolódik? [...] Ki fogja lebontani a szögesdrótokat és az őrtornyokat? [...] Kolumbia jeges dalai a szívünkbe fagynak.”

- ³⁴ A világ minden tájáról induló bevándorlók érkezését Pereg ugyanúgy, szinte teljesen megegyező szerkezettel, a földrajzi nevek rögeszmés felsorolásával érzékelteti, miként Delbo teszi az Európa minden országából érkező zsidók kapcsán az *Érkezési oldal, indulási oldalban*.

- ³⁵ Ez a történet Cynthia Ozick *A nál* című kisregényében Rosa történetével is párhuzamba állítható.

- ³⁶ Hasonló frusztrációról beszél Polcz Elaine *A szony a fronton* című regényében.

- ³⁷ A versben megfogalmazott gondolatok olyan kérdésre reflektálnak, amely nagy vitát kavart a háborút követő évtizedekben a zsidók „passzivitásával”, illetve az „ellenállás” természetével kapcsolatban, és amelynek értelmezése nagyban változott az elkövetkező évtizedek során.

- ³⁸ A kalavritai felfoghatatlan mézárást a nürnbergi per során ismeri meg a nyilvánosság.

- ³⁹ A katonai diktatúra alatt egyes becslések szerint 30000 ember „tűnt el”, tiltakozásként a „Május téri anyák” 1976-tól kezdve közel harminc éven keresztül jártak körbe-körbe a buenos aires-i kormányzati épület előtti téren, hogy kiderüljön, mi történt a gyerekeikkel.

