

MAX SILVERMAN

Gyarmati kísértetek a holokauszt ábrázolásában

*A történelem éppen azt jelenti,
hogy egymás traumáiban érintettek vagyunk.¹*

Az, ahogyan az elmúlt évtizedekben a holokausztot értelmeztük, melynek középpontjában a zsidók (fajként és népként való) megsemmisítése állt, hajlamos volt elhomályosítani az emlékezet tágabb, háború utáni megközelítését (amelyet a második fejezetben tárgyaltam). Amit a korszak „koncentrációs-tábor-emlékezetének” nevezek, melynek példái megtalálhatóak Cayrol, Resnais, Marker és mások műveiben, a modernitás totalitárius és dehumanizáló lehetőségét, valamint a koncentrációs táborok, a Gulag és a gyarmatosítás örökségének a modern fogyasztói társadalomra vetülő árnyékát mutatja. Ahogyan általában a fedőemlék (*screen memory*) sem képes az azt helyettesítő másik emléket teljes mértékben eltörölni, hanem összetett kapcsolatot alakít ki vele, ugyanígy azt is mondhatjuk, hogy – bár a „holokauszt emlékezete” elhomályosítja – a „koncentrációs-tábor-emlékezet” valamiképpen megtalálható a kortárs megfogalmazások hézagaiban.

Vegyük például a trauma, a tanúságtétel és az ábrázolás kérdéseit, amelyek az elmúlt évek holokausztemlékezeti vitáinak középpontjában álltak. A trauma és a kulturális emlékezet közötti szakadékot gyakran az esemény és annak ábrázolása közötti áthidalhatatlan távolsággként értik, így a kultúra korlátozottan közvetíti a traumatikus pillanat érzelmi súlyát. Az az antireprezentációs álláspont, amellyel Claude Lanzmann *Soá* című filmjében az archív felvételek hiányát indokolja, és amely megmagyarázza, miért vált központi jelentőségűvé Lanzmann megközelítése Shoshana Felman és Dori Laub traumáról és tanúságtételről szóló munkájában, megerősítette Elie Wiesel nézetét a holokauszt radikális egyediségéről. Vagyis azt, hogy a holokauszt egy minden emberi értelmet meghaladó (és történelmen kívüli?) szent helyet foglal el, egyfajta „negatív fenségesként”. Ezen szemléletmód szerint a holokauszt bármilyen viszonyrendszerbe állítása nemcsak a holokauszt szingularitásának becsmérést jelent, hanem egyúttal blaszfémia is. Miközben elutasítjuk azt a

¹ Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), 24.

megközelítésmódot, mely a holokausztot banalizáló köntösbe öltözteti vagy szentimentalizáló esztétikába burkolja, és ezáltal csökkenti jelentőségét, nem annyira a kultúrának a kimondhatatlan iszonyattal szembeni korlátozottságára összpontosítunk, sokkal inkább a trauma elkerülhetetlen kulturális közvetítettségére, ahogyan az késleltetve visszatér a tanúvallomásokban és más emlékezeti munkákban. E tekintetben megvilágító erejű az a kritikai párbeszéd, amelyet Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Gillian Rose és mások folytattak Lanzmann-nal a holokauszt ábrázolásának tilalmáról, melyet Rancière szerint ez utóbbi a „szent rettenet aurájaként” vezetett be, Rose pedig Lanzmann „holokauszt kegyeletének” nevezi.²

A *S'il y a de l'irreprésentable? (Létezik-e egyáltalán reprezentálhatatlan?)* című esszéjében, Rancière eloszlatja az antireprezentációs érveléssel kapcsolatos téves előfeltevéseket, azt állítva, hogy az „esztétikai rezsim” (*le régime esthétique*) világában semmi sem ábrázolhatatlan, amely rezsim a modern kor minden művészeti formáját szabályozza.³ Rancière megmutatja, hogy Robert Antelme *Emberfaj (L'Espèce humaine)* című művének egyik leírása, amely az emberi pártost összekapcsolja az anyagi létezés részleteivel, ugyanazt a parataktikus eszközt használja, mint Flaubert a *Bovaryné*-ben. A hatás mindkét műben ugyanaz. Lanzmann *Soája* maga sem létezik az esztétikai rezsimen kívül, hanem ugyanúgy része annak, mint minden modern műalkotás. Rose *Mourning Becomes Law (A gyászból törvény lesz)* című művében a „reprezentáció fasizmusáról” beszél, amely által mi is (elkerülhetetlenül) bevonódunk a határokat kijelölő reprezentációs rendszerbe. Ezen határokon belül azért küzdünk, hogy értelmet adjunk önmagunknak és saját világunknak. Válaszként Lanzmann reprezentációs tilalmára az *Images malgré tout (Mindentől független képek)* című művében Didi-Huberman a kép és a valóság közötti kapcsolat mellett azzal érvel, hogy vegyük ki a képet a hasonlóság rendszeréből. Rancière esztétikai rezsimje, Rose „reprezentációs fasizmusa” és Didi-Huberman *images malgré tout*-ja (mindentől független képei) szerint mindig a reprezentáción belül maradunk.

Az antireprezentációs állásponttal kapcsolatos kritikák rövid említésével azt szeretném alátámasztani (de mindhárom szerzőre részletesen visszatérünk

² Jacques RANCIÈRE, „S'il y a de l'irreprésentable?”, in Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, 123–153 (Paris: La Fabrique, 2003), 125. Jacques RANCIÈRE, „Are Some Things Unrepresentable?”, in Jacques RANCIÈRE, *The Future of the Image*, trans. Gregory ELLIOTT, 109–138 (London and New York: Verso, 2007), 109; (Első megjelenés: *Genre Humain* 36 [2001]: 81–102), valamint Gillian ROSE, *Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996), 43.

³ RANCIÈRE, „S'il y a a...”, 134, RANCIÈRE „Are Some Things...”, 118.

majd a későbbi fejezetekben), ha a tanúságtételeket nem a nyelvi kudarc bizonyítékainak, hanem a trauma megkésett kulturális alakzatainak tekintjük, látnunk kell, ugyanazok az esztétikai döntések szabályozzák e reprezentációkat is, mint a többi írást: ugyanazok a beszédalakzatok, ugyanazok a helyettesítések és jelentésáthelyezések és ugyanazok az intertextuális terek. Bármilyen módon történjen is a trauma átélése a kulturális emlékezetbe, kevert reprezentációs formához vezet (lehet-e a reprezentáció bármilyen formája tiszta?), mert a trauma elkerülhetetlenül egy elképzelt és hibrid szimbolikus rendben tükröződik vissza. Ez a megközelítés áthelyezi azt a problémát, hogy vajon a reprezentáció segíti-e vagy meggátolja a valósághoz való hozzáférést, azért, hogy a reprezentációt közvetítő imaginárius csatornákra összpontosítson, melyek visszahatnak a reprezentációra.⁴ A másodlagos emlékezet (a második generáció emlékezte, amit Marianne Hirsch „utóemlékezetnek” nevezett el) közvetítettsége egyértelműbb, mivel a leírt trauma inkább „másodkézből”, mintsem „első kézből” származó tapasztalat.⁵ De ahogy ezt Antelme esetében Rancière bemutatja, az elsődleges emlékezet (a túlélő tanúvallomása) szintén

⁴ Ebben az értelemben azt lehet mondani, hogy még Lanzmann *Shoah*-ja sem egyszerűen holokausztfilm. Olyan ikonográfiára támaszkodik (például a vonatokkal és sínekkel), amelynek megvan a maga tudattalan története, amely nem kizárólag a náci megsemmisítési programjához vezet vissza, és a trauma színre vitelének egy olyan modelljét hozza létre, amely hatással lesz más, különböző traumatikus események dokumentálására vagy filmre vitelére tett kísérletekre. Másszóval, a film egy (személyes és kollektív) tudattalan ábrázolásvilág tágabb kontextusában működik, amely elkerülhetetlenül összekapcsolja azt más eseményekkel. A *Soab* kritikájában Dominic LaCapra megjegyzi, hogy „a táborkok és gettók helyszíneinek jelenlegi állapotát bemutató jeleneteket magukat is olyan filmek és fényképek utóképei kísértik, amelyeket szinte minden, egy bizonyos korban lévő ember látott (beleértve Lanzmann tanúit is)”. Dominic LaCAPRA, *History and Memory after Auschwitz* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998), 108, <https://doi.org/10.7591/9781501727450>. Libby Saxton megjegyzi, hogy Godard *Histoire(s) du cinéma* című filmje újrahasonítja a Shoah mozdonyvezetőjének, Gawkowskiának a kézmozdulatát, amivel félreérthetetlenül jelezte a közelgő halált. Ezzel Godard felhívja a figyelmet a képek szélesebb archívumban való keringésére és újraalkotására, ami aláássa Lanzmann saját archívumhasználati tilalmát: „Godard munkája azáltal, hogy nyomon követi a képek képernyőn és az emlékeinkben való keringésének összetett módjait, elgondolkodtat bennünket arról, hogy a *Shoah* anamnéziás ereje – Lanzmann állításai ellenére – mennyiben ered az archívumból, az atrocitás máshonnan származó képeiből (beleértve Godard videóesszéjét is), amelyek a fejünkben játszódnak le, de a film megtekintésekor nem láthatjuk őket”. Libby SAXTON, *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and The Holocaust* (London–New York: Wallflower Press, 2008), 66. Egyetértek tehát Saxton felvetésével, miszerint a *Shoah*-ban a színrevitel, az újrajátszás és a megtestesülés folyamata maga is máshonnan származó nyomoktól kísértett. Lásd: *uo.*, 37–38.

⁵ Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997).

ugyanannak az „esztétikai rezsimnek” van alárendelve.⁶ Paul Ricœur azt állítja, „az egyedüli és személyes emlékezésnek is a nyelv médiumára van szüksége... Nincs emlékezés nyelv nélkül. A nyelvi közvetítettség pedig nyomban társadalmi kérdéssé válik.”⁷ Ebben az értelemben a legszemélyesebb holokauszt emlékezet sem kapcsolható egyértelműen egy bizonyos és konkrét eseményhez, hanem közvetve mindig is belevonódik más értelmezőrendszerekbe, vagy azokkal fertőződik.

Ebben a tekintetben Cathy Caruth úttörő munkája a traumáról, az *Unclaimed Experience (Fel nem használt tapasztalat)* kivételes jelentőséggel bír. Különösnek tűnik, hogy a trauma teoretikusai nem foglalkoztak mélyebben a Caruth ezen művében javasolt kulturális kereszteződés és összekapcsolódás gondolatával. Nem véletlen, hogy a könyv egyik fejezete Resnais *Szerelmem, Hirosima* (1959) című filmjét vizsgálja, melynek egyik fő jellemzője a különböző, a második világháború alatti megszállt Franciaországgal és Hirosimával kapcsolatos traumatikus tapasztalatok közötti hibrid vagy pluralizált emlékezet kialakulása. Caruth azt állítja, hogy egyetlen traumatikus esemény sem mesélhető el a maga egyediségében és sajátosságában, csakis közvetve, más történeteken keresztül: „A *Szerelmem, Hirosima* érdekessége véleményem szerint abban rejlik, hogy hogyan keresi a történelmi hitelesség lehetőségét az elbeszélés közvetítettségében.”⁸ Ez természetesen mély etikai és ismeretelméleti kérdéseket vet fel az igazsággal és a hitelességgel kapcsolatban. A traumaelméletek gyakran hangsúlyozzák, hogy az elszenvedők úgy érzik, tapasztalataik nem hozzájuk, hanem másokhoz tartoznak. A történelem „igazibb” olvasata ezért inkább a „más történeteken keresztül” való bemutatásától függ, mintsem az elsőkézből származó tapasztalatok „tisztaságának” és „hitelessé-

⁶ Katherine Hodgkin és Susannah Radstone megkérdőjelezik a tapasztalat és az igazság közötti egyenlőséget, amelyen az emlékezet hitelességének fogalma alapszik (ellentétben a reprezentáció fiktív jellegével): „Ahhoz, hogy az emlékezet az igazság kiváltságos eszköze legyen, amelyen keresztül az autoritás kijelentései megdönthetők vagy megcáfolhatók, közvetlen megfelelést kell feltételeznünk a tapasztalat és a között, ahogy arra emlékeznek.” Katherine HODGKIN and Susannah RADSTONE, „Introduction: Contested Pasts”, in Katherine HODGKIN and Susannah RADSTONE, eds., *Contested Pasts: The Politics of Memory*, 1–21 (London and New York: Routledge, 2003), 2, <https://doi.org/10.4324/9780203391471>.

⁷ Paul RICŒUR, „Histoire et mémoire”, in Antoine de BAECQUE et Christian DELAGE (eds), *De l'histoire au cinéma*, 17–28 (Bruxelles: Éditions Complexe, 1998), 20.

⁸ CARUTH, *Unclaimed Experience...*, 27, Nancy HUSTON, *L'Empreinte de l'ange* (Paris: Actes Sud, 1998) című műve azt is bemutatja, hogy a szerelmesek, Andrés és Saffie története, valamint az erőszak különböző pillanatai (a holokauszt, a kommunizmus és az algériai háború) csak akkor válnak (benjamini értelemben) felismerhetővé, ha kapcsolatba kerülnek egymással.

gének” eszméjétől (ezt a gondolatot majd a következő fejezetben fejtem ki). Ismétlem, az egyik dolognak a másikkal való felcserélése, amit ez a folyamat eredményez, csakis akkor tekinthető „fedőemléknek”, ha ezt a kifejeződést a jelentéssűrítések és áthelyezések összetett dinamikájaként értelmezzük, amely gyakran kíséri a trauma tapasztalatát, ahelyett hogy instrumentális eszköz volna a másik emlék eltörlésére.

A kulturális emlékezetben a különböző traumatikus pillanatok metszéspontjainak felismerése (ez az egyik tanulság, amit Caruth megközelítéséből levonhatunk) a holokausztemlékezet egyediségét a különböző szinterek átlépésével mozdítja ki, de nem azért, hogy azokat összevonja egy univerzális traumaelméletben (ami Caruth megközelítésének potenciális veszélye), és nem is azért, hogy eltörölje az egyediséget vagy elárulja az esemény „hitelességét,” hanem azért, hogy meghatározza az eseményeknek a szingularitás és az általánosság között levő feszültségét, amely a trauma-reprezentációk szükségszerű velejárója. Az ehelyütt használt fogalmak szerint tehát azt mondhatjuk, hogy a holokausztemlékezet és a koncentrációstábor-emlékezet hasonló módon kapcsolódnak egymáshoz, így a népirtás specifikussága és a koncentrációs táborok univerzumának általánosabb eszméje, amely az emberiséget mint egészet teszi ki a fenyegetésnek, nem ellentétesek és nem is azonosak, hanem a kettő közötti térben helyezkednek el.⁹ Ez a fejezet a holokausztemlékezet és a koncentrációstábor-emlékezet közötti feszültséget vizsgálja, a holokauszt, a gyarmatosítás és a szélsőséges erőszak egyéb formáinak reprezentációi közötti átfedésekre és metszéspontokra koncentrál. Az előző fejezethez képest fordított módon vizsgállok három olyan művet, amelyek központi sze-

⁹ Amint azt a 2. fejezetben említettem, a *Sötétség és köd (Nuit et brouillard)* történeti vizsgálata Sylvie Lindeperg „*Nuit et brouillard*”, *un film dans l'histoire* című munkájában (Paris: Éditions Odile Jacob, 2007), valamint Lindeperg és Annette Wieviorka *Univers concentrationnaire et génocide* című könyvükben (Paris: Fayard/Mille et une nuits, 2008) bemutatják, hogy a koncentrációs táborok univerzumának kialakulása és a népirtás terve ugyan különálló, de egymást átfedő folyamatok. A koncentrációs táborok filmjeiről szóló könyv bevezetőjében Griselda Pollock és jómagam megpróbáltunk különbséget tenni a két terv alakulása között, hogy újra a figyelem középpontjába helyezzük a totális uralom átfogóbb kérdését, amelyet a holokausztemlékezet vizsgálatakor gyakran szem elől tévesztettünk. Felismertük ugyanakkor, hogy ez a formai elkülönítés nem homályosíthatja el a gyakorlati összefüggéseket. A *Sötétség és köd* egyik érdekessége éppen az, hogy a Resnais által használt képek keveredésével (például egyesek a megsemmisítő táborokból, mások a koncentrációs táborokból származnak) elmosódnak a történelmi különbségek, amelyeket csak olyan aprólékos és részletes történelmi elemzéssel lehet helyreállítani, amilyenre Lindeperg vállalkozott: Griselda POLLOCK and Max SILVERMAN, eds., *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's 'Night and Fog' (1955)* (Oxford and New York: Berghahn, 2011).

repet kaptak a „holokausztirodalom” francia nyelvű kánonjában – Charlotte Delbo *Auschwitz és utána* (*Auschwitz et après*) című trilógiáját, Georges Perec *W, vagy a gyerekkor emlékezete* (*W ou le souvenir d'enfance*) és Patrick Modiano *Dora Bruder* című műveit – hogy megmutassam: a holokausztirodalom mindig párbeszédben áll az erőszak és iszonyat más történeteivel.

CHARLOTTE DELBO: AUSCHWITZ ÉS UTÁNA

Charlotte Delbo csupán húsz évvel a háború befejezése után döntött úgy, hogy közzéteszi az Auschwitz-Birkenauban átélt élményeiről szóló írását, először a *Le Convoi du 24 janvier* (*Konvoj Auschwitzba*) (1965) című szöveget, majd egy trilógiát, az *Auschwitz és utána* (1970–1971) összefoglaló cím alatt. A *Les Belles lettres* (*Irodalmi levelek*) (1961) című esszéjét azonban már korábban megjelentette, amely levelekből és az algériai függetlenségi háborúról szóló feljegyzésekből áll. Erről a sokszor méltatlanul figyelmen kívül hagyott műről Michael Rothberg remek elemzést ad, mely szerint ez az írás a háború utáni Franciaország emlékezetének „többirányúságát” mutatja be, „egyszerre tárva elénk a náci megszállás és a gyarmatosítás kibontakozó tervének nem identikus, de egymással átfedésben lévő és egyformán ellentmondásos örökségeit.”¹⁰ Rothberg azt igyekszik bemutatni, hogyan avatkozik be Delbo írása a kollektív emlékezet konstrukciójába a nyilvános térben. Érvelése szerint azáltal, hogy Delbo egyben tartja és „visszaforgatja” az algériai francia kínzásokról és a húsz évvel ezelőtti európai népirtásról szóló irodalmat, szövege mindkét eseményről aktívan formálja a közfelfogást, anélkül hogy összemosná, vagy elhallgatná a két esemény sajátos jellegzetességeit. Rothberg megállapítja, hogy Delbo munkásságának a *Les Belles lettres*-ben azonosított „többirányú” aspektusa, különösen a „hang, a tanúságtétel és a közösségi érintettség kérdéseiben”, az *Auschwitz és utána* trilógiában is megfigyelhető.¹¹ Colin Davis

¹⁰ Michael ROTHBERG, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford: Stanford University Press, 2009), 208. Delbóhoz hasonlóan Germaine Tillion etnológus is összefüggéseket talált a franciák algériai kínzása és a náci korszak terrorja között, saját, a náciak áldozataként szerzett tapasztalataiból (Tillion Ravensbruckban volt), de ezeket az összefüggéseket nem az irodalmon keresztül ábrázolta.

¹¹ ROTHBERG, *Multidirectional Memory...*, 218. Lásd még Nicole Thatcher-t: „Empatikus képessége lehetővé teszi számára, hogy Auschwitz után új helyzetekben mutakozzon be, és felidézze a közelmúlt áldozatait és túlélőit, például azok édesanyját, akik Argentínában „eltűntek” vagy a szovjet gulágok rabjait. ([Charlotte Delbo.] *La Mémoire et les jours...*, 95–102, 135–138). Döntése, hogy más elnyomottak mellett (illetve helyett) tegyen tanúságot, túllépve

is egyetért ezzel a fontos megállapítással. A trilógia első kötetének, a *Vissza már egyikünk se tér* mottójában Delbo azt írja: „Ma már nem vagyok biztos benne, hogy amit írtam, igaz. De abban biztos vagyok, hogy az igazat mondja”.¹² Ezzel kapcsolatban Davis megjegyzi, hogy „a szerző vagy elbeszélő nem mondhatja egyszerűen az *igazságot*, mert nem teljesen van tudatában saját valóságának jelentésével.”¹³ Delbo és Caruth fent említett kifejezéseivel élve egy „igazabb” tanúvallomás nem kerülheti el mások történeteit, mert azok szerves részét képezik saját hangjának is. Ezen megállapítások alapján szeretném bemutatni, hogy az *Auschwitz és utána* tanúságtévő emlékezetei az összefonódott emlékezetek poétikájára és politikájára épülnek.

Delbo trilógiájának címe – *Auschwitz és utána* – kulcsot jelent egy olyan látásmódhoz, amely nem csak egyetlen korszakot fog át, hanem az időn is átível. A trilógia *Fölösleges tudás* című második könyvének két eseménye a brutális és az ellenállás két eltérő pillanatát a közöttük észlelt hasonlóság alapján kapcsolja össze: az első eset négy fogoly második világháború alatti ellenállását és náci általi kivégzését írja le, amely egy algériai, ehhez hasonló ellenállással és egy 1960-as kivégzéssel (amelyről a *L'Express* című folyóirat számolt be) fonódik össze. A második egy olyan leírás, amely arról szól, hogy az egyik legbrutálisabb SS-tiszt hogyan segített az egyik fogolynak befűzni a cipőfűzőjét, amely történet egy hasonló, vietnámi háborús incidenssel van párhuzamba állítva. Eszerint William L. Calley hadnagy, akit százkilenc dél-vietnámi civil meggyilkolásáért állítottak bíróság elé, a nővére elmondása szerint megmentett egy eltűnt vietnámi lányt, ápolta, és szenvedett, amikor a lány végül elmenekült tőle (a történet a *New York Post* 1969. november 28-i számá-

az idő és a tér határain, egy olyan moralista tendenciát tükröz, amely már a trilógiában is kimutatható”. Nicole THATCHER, *A Literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-presentation* (Lampeter: Edwin Mellen, 2000), 35.

¹² Delbo sora franciául – A ford.

¹³ Colin DAVIS, *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007), 96, https://doi.org/10.1057/9780230627413_4. Davis követi Derridát, amikor azt mondja, hogy a tanúságtétel irodalmában a narrátor nem teljesen van birtokában a saját hangjának, mert mindig lesz, amit nem lehet tudni vagy kimondani: „Delbo írása azt sugallja, hogy a titoktartás éppúgy, mint a kinyilatkoztatás a tanúságtévő irodalom egyik kulcsfontosságú jellemzője. Szövege megőrzi a kimondás jogát, miközben nem mond semmit; nem tárja fel és nem is mondja el, még csak nem is tud mindent, ami benne rejtőzhet. Mások kísérteties titkai a sebezhető énre hatnak, és biztosítják, hogy a tanúságtétele mindig csak egy része, és talán még csak ne is a legfontosabb része legyen a teljes történetnek”. DAVIS, *Haunted Subjects* ..., 109.

ban olvasható).¹⁴ Ezek az analógiák Delbo Auschwitzról szóló elbeszélésében furcsa beékeléseknek tűnhetnek, azonban az idő és tér összerosódásának és egymásra rétegződésének poétikus struktúrája már felkészíthetett bennünket az ilyen jellegű váltásokra. A trilógia első, *Vissza már egyikünk se tér* kötetének egyik fejezete azért kapta a *Próbababák* címet, mert a hóban fekvő meztelen testek látványa a narrátorban prousti módon azt a látványt idézi fel, ahogyan a háború előtt egy forró, párizsi nyári napon látta, hogy számos meztelen és kopasz próbababát szállítanak egy üzlet elé.¹⁵ Ez a kísérteties pillanat az elbeszélőt (és az olvasót) furcsa, köztes állapotba helyezi, mert miközben megpróbálja megérteni az élő és a halott testek közötti választóvonalat, az egyik folyamatosan kísérti a másikat. Röviddel ezután a visszaemlékezés után az író arról beszél, ahogy a táborban egy csontsovány, gyermekszerű nőt figyelt, akinek a meztelen testét csak egy takaró borította a hóban. Ez az emlék hirtelen időbeli előre ugrással megszakad, és a háború utáni írás idejébe kerülünk: „És most egy kávézóban ülök, és írom ezt a történetet – mert az egészből lassanként történet lesz”.¹⁶ Itt Delbo azért, hogy létrehozza az idő *entrecroisement*-ét (összefonódását), a múltbeli *énoncé* pillanatát összevegyíti az *énonciation* jelenbeli pillanatával. Amikor az írás jelen idejét leíró nyelv apró módosítással később megismétlődik („És most itt ülök egy kávézóban, és ezt írom”),¹⁷ fokozza az azonosság és a különbözőség (kísérteties) érzését, melyet az idők keverése kelt, amit a szövegben másutt is az állítások szüntelen ismétlődése és módosítása teremt meg. Erre példa a „van” szó („il y a”) ismétlése a szöveg elején, amellyel összekeveri „a világ legnagyobb pályaudvarának” (7) indulási és az érkezési idejét; és ilyenek az *Egy nap, Másnap, Aznap, Nappal, Éjjel, Reggel, Este, Vasárnap* fejezetcímek, amelyekben az órán látható idő széttöredezetsé-

¹⁴ Charlotte DELBO, *Une Connaissance inutile*, Auschwitz et après 2 (Paris: Minuit, 1970), 31–32, 97–111. Magyarul: Charlotte DELBO, *Fölösleges tudás*, ford. MARCZISOVSZKY Anna, *Auschwitz és utána 2* (Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2021), 147–263, 198–199, 190–197. [A tanulmány legtöbb lábjegyzete tartalmazza a francia szöveghelyeket, mi csak az eredeti szöveg és a fordítás oldalszámát adjuk meg. – A ford.]

¹⁵ Charlotte DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, Auschwitz et après 1 (Paris: Minuit, 1970), 29. Magyarul: Charlotte DELBO, *Vissza már egyikünk se tér*, Auschwitz és utána 21. Egy további analógia Prousttal, hogy egy rabtársa, Yvonne P. elejti a kanalát az önkéntelen emlék előtt. Delbo itt egyértelműen arra is utal, hogy a náciak a „Figuren” szót eufemizmusként használták a holttest tárgyiasult és babaszerű jellegének meghatározására. Hannah Arendt azt írja: „[a] teljhatalmat csak a feltételes reflexek és a spontaneitás legcsekélyebb nyoma nélküli marionettek világában lehet elérni és megőrizni”. Hannah ARENDT, „The Concentration Camps”, *Partisan Review* 15 (1948): 743–763, 761, kiemelés a szerzőtől.

¹⁶ DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, 45; DELBO, *Vissza már egyikünk se tér*, 32.

¹⁷ DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, 49; DELBO, *Vissza már egyikünk se tér*, 34.

ge mögött felsejlik egy visszatérésen és rétegződésen alapuló idő képzete. Ezt az érzést egyaránt keltik a szöveg végén előforduló igeidők módosításai – „Vissza már egyikünk se tér. Visszatérnünk nem lett volna szabad” (126–127), melyek az azonosság és a különbözőség elmosódása révén a múlt, a jelen és a jövő között ismét kísérteties időbeliséget konstruálnak. Delbo megsokszorozott, máshonnan származó időkkal rétegzett költői időszerkezete megtöri a táborok idejéről alkotott elképzelésünket.

És mindez természetesen a térre is vonatkozik. Az *Vissza már egyikünk se tér* nemcsak az indulás és az érkezés közötti különbséget tünteti el, hanem a táboron kívüli tereket is összeköti („Vannak Varsóból..., vannak Zágrábból..., vannak a Duna mellől”) a tábor terével („Erre a pályaudvarra érkeznek, akár-hová valók is”).¹⁸ Ezek a kapcsolatok központi szerepet játszanak a „normális” és a tábori élet, a szörnyűség és a mindennapok között kialakult feszültségek bemutatásában. Mindezzel a hatással az a célja, hogy az egyes terek elveszítsék elkülönültségüket és egyediségüket, de nem azért, hogy összekeveredjenek, hanem azért, hogy a távolság és a közelség kísérteties egymásra rétegződését hozzák létre. Az auschwitzi tapasztalat sajátossága nem mesélhető el a narratívát megszálló számos „másutt”-ra való hivatkozás nélkül. Delbo narratív technikája az idők és terek, az iszonyat és a hétköznapok, az élet és a halál átfedéseire épül, amely technika hasonló az *Sötétség és köd (Nuit et brouillard)* filmtechnikájához. Ezért pontosabban fogalmaznánk, ha a trilógiát inkább „koncentrációtábor-szövegnek” neveznénk, nem pedig holokausztszövegnek, mivel az esemény egyedülállóságát állandóan megzavarják (vagy kísértik) más idők és helyek árnyékai.¹⁹

Delbo „tanúságtévése” sohasem egyes számban, hanem inkább többes számban írt szingularitás (amint Jacques Derrida jellemzi az egynyelvűség „szingularitását” *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis* című művében, melyet a hatodik fejezetben fogok vizsgálni). A narrátoron keresztül más hangok (nők, férfiak, zsidók, romák, szintók és egyéb nemzetiségek hangjai) is

¹⁸ DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, 13, 10; DELBO, *Vissza már egyikünk se tér*, 7, 9.

¹⁹ Thatcher különbséget tesz a „koncentrációs táborok irodalma” és a „népirtó irodalom” (a koncentrációs táborok, illetve a megsemmisítő táborok irodalma) között, de a „koncentrációs” kifejezés használata nem Jean Cayrol a háború utáni művészeti szemléletén alapul. THATCHER, *A Literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-presentation...*, 2. Philippe MESNARD azonban megjegyzi Delbo elbeszélésének közelségét Jean Cayrol lázári eszméjéhez. Philippe MESNARD, „Pourquoi Charlotte Delbo?”, *Témoigner entre histoire et mémoire: Dossier Charlotte Delbo* 105 (2009): 17–23, 21. A „la littérature concentrationnaire” és a „la littérature génocidaire” közötti különbségekről szóló elemzést lásd: Alain PARRAU, *Écrire les camps* (Paris: Belin, 1995), 16–19.

megszólalnak, az elbeszélőnek ezekkel való viszonya ismételten egy olyan köztet állapot, amelyben az én – Cayrol, majd őt követően Julia Kristeva meghatározása szerint – önmaga számára idegen.²⁰ Más szóval, Delbo tanúságtévése egy polifonikus játék (ha lehet így nevezni), amelyben az egyéni szubjektum, más szubjektumok és a közösség (vagy közösségek) sem nem különbözőek, sem nem azonosak, hanem eredendően egy új alakzatban fonnódnak össze egymással. Ha Shoshana Felman és Dori Laub ismert érvelése alapján a tanúságtétel a trauma színrevitele,²¹ akkor Delbo arra késztet bennünket, hogy megkérdezzük: „Kinek a traumáját ábrázolja?” A tanúságtétel olyan bemutatása ez, amelyben nem egyszerűen csak az esemény kimondhatatlansága tér vissza (és vele az emberi értelem korlátainak felismerése az esemény leírása során), hanem – Cathy Caruth bevezetőben idézett szavaival élve – az is, „hogymás traumáiban érintettek vagyunk”. Caruth megfigyelése a *Szerelmem, Hiroshimáról* arra is alkalmazható, ahogyan Delbo színre viszi a traumát: „Hiroshima megismerésének problémája nem egyszerűen arról szól, hogy egy kívülről igyekszik megismerni egy másik ember belső tapasztalatát, a film sokkal mélyrehatóbban azt ábrázolja, mi történik akkor, ha két, teljesen különböző és idegen élmény találkozik egymással.”²²

Az *Vissza már egyikünk se tér* utolsó, *Tavaszm* című fejezete ezt a folyamatot dramatizálja, de vissza is vezet az emlékezet természetére jellemző sajátosságához. A Tavasz először a mások halálán keresztüli újjászületésként jelenik meg a szövegben: „És tavasszal a felszántott, kiszáradt mocsarakra férfiak és nők szórják a hamut, és emberi foszfáttal trágyázzák a földet”.²³ Amikor a Tavasz a mű végén visszatér, akkor ismét olyan időként jelenik meg, mint amikor a

²⁰ Lásd Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard, 1988). A *Vissza már egyikünk se tér* „Érkezési oldal, Indulási oldal” című fejezetének nyitó részében a zsidók Auschwitzba érkezésének harmadik személyű narrációja egy első személyű affektív narrációval van átfedésben, így elmosódik a határvonal az elbeszélő én és a zsidó Másik között. Catherine Coquio találóan „ideges harmonikaként” (*accordéon nerveux*) írja le a személyes és a kollektív közötti feszültséget Delbo elbeszélésében a női intimitás és szolidaritás kapcsán, de én úgy vélem, hogy a hang sokkal kétértelműbb mind a nemek, mind más rétegződések tekintetében. Coquio azonban később módosítja ezt a nemek szerinti felosztást: „Az *Auschwitz et après*-ben a »férfiak« és a »nők« két világot alkotnak, amelyek mégsem különülnek el egymástól”. Catherine COQUIO, „La Tendresse d’Antigone: Charlotte Delbo, un témoignage au féminin”, *Témoigner entre histoire et mémoire: Dossier Charlotte Delbo* 105 (2009):145, 146.

²¹ Shoshana FELMAN and Dori LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York and London: Routledge, 1992), <https://doi.org/10.4324/9780203700327>.

²² CARUTH, *Unclaimed Experience...*, 34.

²³ DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, 18; DELBO, *Vissza már egyikünk se tér*, 13.

testek és a föld, az élet és a halál alig különböztethető meg egymástól. Ezt a tábort látomást aztán a Tavasz egy másik emléke fedi le („A Tavasz az emlékezetemben énekelt, az emlékezetemben” (124), amely Párizssal asszociálódik („Tavasszal – sétálni a rakparton, a Louvre platánjai oly kecsesen cizelláltak... Tavasszal – munka előtt keresztülvágni a Luxembourg-kerten”).²⁴ Mindazonáltal felismerhető, hogy ezek az emlékek egy idealizált múlt banális képei („És az emlékezetem csak közhelyeket talál”), melyeket közvetlenül Apollinaire egy híres sora követ („Te szép hajóm emlékezet” / „Mon beau navire, ô ma mémoire”), majd kérdések („Hol vagy, emlékezet? Hol vagy, földi emlékezet?”), amelyek az emlékezet ismétlődő kérdéseit erősítik meg a „Miért csak nekem hagyták meg az emlékezetemet?”, „Miért őriztem meg az emlékezetem?”²⁵ sorokban. A szöveg végén az emlékezet fertőzöttnek és halottinak mutatkozik („Emlékezetem elvesztette nedvét. Az emlékezetemből kifolyt minden vér”). A záró kép azonban kétértelmű: „A szögesdróton túl énekel a tavasz. A szemei kiürültek. És elvesztettük az emlékezetünket”.²⁶ Az emlékezetre vonatkozó kétértelműséget a szöveg utolsó két sorában az igeidők és az elbeszélői hang kétértelműsége követi.

Ebben az utolsó szakaszban az emlékezet nem helyezhető el konkrét térben vagy időben: a táborok emlékezete és a táborok képei fedésbe kerülnek a párizsi emlékekkel, és sosem egyértelmű, hogy az elbeszélő tábort emlékeivel, vagy pedig az elbeszélőnek az írás közbeni aktuális emlékeivel van-e dolgunk. Továbbá az sem világos, hogy az elbeszélő emlékezetéről van-e szó egyáltalán (bármilyen időt és helyet idéz is fel), vagy pedig valaki más emlékei jelennek meg a szövegben. Például az egyéni emlékezet „ma mémoire” („emlékezetem”) a kollektív emlékezetben „nous avons perdu la mémoire” („elvesztettük az emlékezetünket”) megduplázódik. Apollinaire fent említett sora azonban még a „ma mémoire” látszólagos szingularitását is megkétszerezi: „Mon beau navire, ô ma mémoire” („Te szép hajóm emlékezet”). A „le printemps chantait dans ma mémoire” („A Tavasz az emlékezetemben énekelt, az emlékezetemben”) sor ismétlése Apollinaire *A megcsalt szerető énekének* (*La Chanson du mal-aimé*) hiányzó sorát idézi fel (ahogy a vers fő témáját, a megromlott szerelmet, a tapasztalatot és visszatérést), továbbá magának a lírai költészetnek („la chanson”) a képzetét, amely (Adorno híres állítása szerint) Auschwitz után lehetetlen. A szövegben feltett kérdések („Où es-tu, ma vraie mémoire?

²⁴ DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, 177, 179; DELBO, *Vissza már egyikünk se tér*, 124–125.

²⁵ DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, 179; DELBO, *Vissza már egyikünk se tér*, 124–125. Guillaume APOLLINAIRE, „A megcsalt szerető éneke”, ford. VAS István, in Guillaume APOLLINAIRE, *Válogatott versek*, 20–31 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004).

²⁶ DELBO, *Aucun de nous ne reviendra*, 181; DELBO, *Vissza már egyikünk se tér*, 126.

Où es-tu, ma mémoire terrestre ?” / „Hol vagy, emlékezet? Hol vagy, földi emlékezet?”) – sohasem tisztázódnak, mert Auschwitz után nincs egyértelmű válasz. („Visszatért az emlékezetem / és velem a szenvedés / visszavitt / az ismeretlen birodalmába).²⁷ A nyelv, az emlékezet és az identitás mára széttöredezett, mert örökké kísérti a veszteség és a halál néma tudása („Ott voltam... De hogyan? Nem tudom. De vajon ott voltam-e? Én voltam-e?”).²⁸ Delbo elbeszélői hangjának „kórusszerű” természetéről beszélve Luba Jurgenson érzékenyen emeli ki a „le chant de la mémoire” kétértelműségét, mint amely a másokkal való szolidaritás keresése és a tragikus semmiben való feloldódás között ingadozik:

A trilógiában a közös létezés módjaként többször is felidéződik a dal, amely a kollektív cselekvés vagy a közös hang lehetetlenségének keserűségét enyhíti. A dal gyűjti össze a különálló hangokat, elmerülve a sokaságban, amelyben az egyén eltűnése a csoport folytonosságában oldódik fel. Megerősítve azonban a vissza nem térés paradox dimenzióját, a harmadik kötet „újra megtalált ideje” nemcsak az ellenállás polifóniáját alkotja meg, de az antik színházzal rokon tragikus kórust is. A tizenöt hang tulajdonképpen egy olyan kórust hoz létre, amely lelassítja és kibővíti a színész beszédét, jelenlétükkel szerezve érvényt az »egyedi hangnak«, ám ennek az az ára, hogy a hang egy fantomközösségekben oldódik fel.²⁹

Az emlékezet Delbo trilógiájában olyan, mint a koncentrációtábor-emlékezete a *Sötétség és köd* című filmben: a jelent állandó halál kísérti, ezért kikökökent (amit Delbo később, a *La Mémoire et les jours* (Az emlékezet és a napok) című posztumusz művében a mindennapokat kísértő „mély emlékezetnek”

²⁷ DELBO, *Une Connaissance inutile*, 184; DELBO, *Fölösleges tudás*, 249. Az Apollinaire-re való utalás csak egy a Delbo művében található számos irodalmi hivatkozás közül, különös tekintettel Molière, Giraudoux és Proust munkáira. A narrátor hangja egyaránt idéz irodalmi idézeteket és „valódi” személyeket.

²⁸ Charlotte DELBO, *Mesure de nos jours*, Auschwitz et après 3 (Paris: Minuit, 1971), 12. Magyarul: Charlotte DELBO, *Napjaink mércéje*, ford. MARCZISOVSZKY Anna, Auschwitz és utána 3 (Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2021), 260.

²⁹ Luba JURGENSON, „L'Identité narrative chez Charlotte Delbo: Un Modèle chorale”, *Témoigner entre histoire et mémoire: Dossier Charlotte Delbo* 105 (2009): 65–75, 73. Jurgenson levonja azt a következtetést is, hogy Delbo „kórusszerűsége” nem egyszerűen a náci táborokról szól, mivel „a Szovjet Kommunista Párt 20. kongresszusának leleplezései és az algériai háború után íródott”, azoknak a töredezett visszaemlékezéseiről is szól, akik a politikai terrornak álltak ellen (147).

[*la mémoire profonde*] nevez). Delbo költőien szórja szét az időt az időkben, a teret a terekben és a hangot a hangokban, olyan interperszonális teret és időt hozva létre, amelynek nincs egyetlen otthona vagy forrása. A trilógia utolsó kötetének, a *Napjaink mércéjének* végén az emlékezet hangja nem egy konkrét személyé, hanem egyének között jelenik meg, és csak traumák összekapcsolódásaiból születik:

Én semmire sem emlékszem. (Ki mondta ezt?) Tényleg semmire sem emlékszem. Ha kérdeznak tőlem bármi ottani dolgot, valami tátongó ürességet érzékelek, és ahelyett, hogy megszédülnék és kitérnék előle, belevetem magam, elmerülök az előttem tátongó ürességben, így menekülök. Csak köztetek emlékezem, vagy nem is, inkább ráismerek az emlékeitekre.³⁰

GEORGES PEREC: *W* VAGY A GYEREKKOR EMLÉKEZETE

A *W* vagy a gyerekkor emlékezete elején Gaspard Winckler, *W* történetének elbeszélője (az egyiknek a két elbeszélés közül, amelyek a szöveget alkotják) saját hányatott gyermekkorával néz szembe. Visszaemlékezése homályos rémképek gyűjteménye, nem pedig világos és pontos emlékeké:

Álmaimban megelevenedtek a kísértetvárosok, újra láttam a rivalgó véres versenyeket, a tengeri szélben csattogó lobogókat. Érthetetlenség, iszony és káprázat elegyedett a feneketlen-mély emlékekben. Sokáig kerestem történetem nyomait, térképeket és évkönyveket böngészttem, egy halom feljegyzést néztem át. Semmit sem találtam és néha úgy éreztem, hogy álom, kísértő rémálom volt az egész.³¹

A furcsa és ijesztő látványokból és hangokból álló traumatizált képzelet rémképei adják majd azt a lexikális magot vagy nyomokat (a tenger, katonai zászlók, véres versenyek), amelyeket a következő oldalakon vizsgálunk. Ez a rémület elvont érzés. Habár mint minden traumának alapra lesz szüksége (Perc fogalmával élve „le kell horgonyoznia” magát) azáltal, hogy rögeszmésen kötődik különféle tárgyakhoz, mindazonáltal ellen is áll a behatárolásnak;

³⁰ DELBO, *Measure de nos jours*, 197–198; DELBO, *Napjaink mércéje*, 381.

³¹ GEORGES PEREC, *W ou le souvenir d'enfance* (Paris: Denoel, 1975), 13–14; GEORGE PEREC, *W, vagy a gyerekkor emlékezete*, ford. BOGNÁR Róbert (Budapest: Noran kiadó, 1975), 11.

s megmarad egy olyan átfogó és tartós rémálomnak, amely minden tudatos megnyilvánulást beárnyékol. Így, noha az „önéletrajzi” elbeszélés narrátora traumájának forrása kétségtelenül szüleinek második világháború alatt bekövetkezett halála és a holokauszt, amely indokolja a szülők hiánya körüli végtelenített spirális írást, de a holokauszt nem az egyetlen eredete annak az általánosabb és megnevezhetetlen borzalomnak, amelyre a fenti szöveg utal. Ez a „kísértő rémálom” más forrásokból is származó képekből tevődik össze. A szöveg poétikája arra késztet bennünket, hogy ezt a borzalmat a faji alapú erőszak különböző pillanatainak és helyeinek kaleidoszkopikus prizmján keresztül olvassuk.

Ha figyelembe vesszük W szigetének elbeszélését, láthatjuk, hogy a borzalom zavaros képei nemcsak a holokauszt képzeletét, hanem a gyarmati képzeletet is közvetítik, és hogy ez a kettő számos módon összekapcsolódik, átfedésben van és egymásba csúszik. A süketnéma fiú, Gaspard Winckler (akinek a nevét W elbeszélője felvette) és anyja, Caecilia hajóútját, melyre azért vállalkoznak, hogy Gaspard számára csodaszerű gyógymódot találjanak, mint idegen földeken utópiát kereső gyarmati expedíciót írja le.³² Angus Pilgrim – egyike a legénység további négy tagjának, akiknek a holttestét végül a hajótörésnél találják meg – neve (a *pilgrim* ugyanis zarándokot jelent) kézenfekvő utalás az Újvilágba vezető útra, valamint a gyarmatosításban szerepet játszó vallás és kard együttes jelenlétére. W szigetét ezután a nyugatiak gyarmati településeként mutatja be – „fehérek és nyugatiak voltak, sőt, majdnem kizárólag angolszászok: hollandok, németek, skandinávok, annak a dölyfös osztálynak a képviselői, amelyet az Egyesült Államokban WASP-nak [White Anglo-Saxon Protestant – fehér angolszász protestánsnak – a ford.] neveznek” –, utópisztikus társadalmuk az olimpiai eszményre épül és „a test dicsőségére van hivatva”.³³ Perec W alapítóit mint „a gyarmatosítók csoportját” jellemzi, a szigeten a „telepesek eredetéről”³⁴ beszél, és egy katonai térképész nyelvezetét és stílusát használja a sziget méreteinek, éghajlatának és növényzetének leírására.

A szöveg végére a gyarmati település már koncentrációs táborrá változik, és az olimpiai eszmény a groteszk dehumanizáció egyik formájává torzul. Mindez jel- és szójátékokon keresztül valósul meg (ezek poétikáját később fejtem ki), amely a különböző helyszínekre és területekre történő jelentésszóródást teszi lehetővé. A W gyarmati településének meghatározására használt

³² PEREC, *W ou le souvenir...*, 42; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 35.

³³ PEREC, *W ou le souvenir...*, 95; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 72–73.

³⁴ PEREC, *W ou le souvenir...*, 94–95; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 72–73.

kifejezések ilyen módon a fasiszta esztétika szókincsére és képi világára alapjaiban rezonálnak. W-ben a test dicsőítése az árjaság esztétikai formáját ölti – „ez a merész fegyelem, mindennapi hősiesség, test-test elleni küzdelem, a győzelem mámorá” (73) – és nyilvánvalóan abból a fasiszta vizuális stílusból ered, amely központi eleme Leni Riefenstahl *Olympia* (1938) című, az 1936-os berlini olimpiáról szóló filmjének, mert W „az atléták hona, ahol a Sport és az Élet egyazon nagyszerű erőfeszítésbe olvad”, ahol „a bajnoki küldetéstudat... határozza meg a Polisz életét”.³⁵ Perc atlétáinak szigetén keresztül jól látható, hogy a férfi test idealizálása a sportban és a racionalizált intézményrendszer, amelyet azért hoztak létre, hogy a test kultuszát a társadalom középpontjába állítsák, döntő fontosságú a fajelméletre épülő gyarmati, és fasiszta esztétikai gyakorlatban egyaránt.

Paul Gilroy a faszizmus és az imperializmus néhány közös intézményi gyakorlatát és esztétikai eszményét vizsgáló, kiváló elemzésében a sportot a test általános esztétikájának központi elemeként nevezi meg. Azt a *Mein Kampf*-ból vett alábbi szövegrészletet idézi, amely megmutatja, Hitler fajelmélete nyilvánvaló módon a test köré épített imperialista/fasiszta esztétika hatása alatt állt:

Nem a népi állam feladata, hogy békés esztéták és testi degeneráltak kolóniáját nevelje ki. Nem a tisztességes boltosban vagy az erényes cselédben látja az ember ideálját, hanem a férfias erő dacos megtestesülésében és a nőkben, akik képesek férfiakat a világra hozni. Így a sport nem csak azért létezik, hogy az egyént erőssé, mozgékonyá és bátorrá tegye; hanem hogy meg is keményítse, és megtanítsa a nehézségek leküzdésére.

Gilroy megjegyzi, hogy „[e]zek a szavak akár még a *Scouting for Boys* (Cserkészlet fiúknak) vagy *Rovering to Success* (Út a sikerhez) lapjairól is származhatnak; furcsa, torz visszhangjai egy régebbi birodalmi eszménynek.”³⁶ Franck Evrard Perc atlétatársadalmának gyökereit a tizenkilencedik század elejéig vezeti vissza, a felemelő testmozgás katonai ihletésű kultuszáig, amire „a „faj hanyatlásával” kapcsolatos aggodalmak gyógyírjaként és megoldásaként, az egyén és a nemzet regenerálódásának és az emberiség megmentésének egyfaj-

³⁵ PEREC, *W ou le souvenir...*, 96; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 73.

³⁶ GILROY, *Between Camps...*, 166.

ta eszközéként tekintettek”.³⁷ A test uralása („la maîtrise du corps”) áll a középpontjában Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című művében leírt fejelemi és felügyeleti társadalmának, amelyet mind a gyarmati, mind a totalitárius állam egyaránt kiaknáz.³⁸

A sport, a faj és a hatalom közötti efféle összekapcsolódások azt sugallják, hogy Perec szövege nem csak Auschwitz borzalmaival foglalkozik. A párizsi nagy sportaréna, a Vélodrome d’hiver (Vel’ d’hiv) különös története, amelyre W egyértelműen utal, ugyancsak ezt látszik megerősíteni. A híres 1942. július 16-17-i razzia (*rafle*) során a zsidókat a stadionba gyűjtötték, mielőtt továbbküldték volna őket a Párizs északi részén fekvő Drancyba és a keleti táborokba. Bár a Vel’ d’hiv arénát 1959-ben lebontották, hogy helyet adjanak egy új stadionnak, a Palais des sports-nak, ez utóbbi szintén a helyszínéül szolgált egy razzianak: ez az 1961. október 17-i tüntetést követően tízezer algériait érintett. Rothberg felhívja a figyelmet az 1961. október 26-ai *France Observateur* című hetilap képaláírására, mely az október 17-i tüntetés után a Palais des sports-ba internált algériákat ábrázoló kép alatt található: „Nem emlékezteti ez önöket valamire?” („Cela ne vous rappelle rien?”). Rothberg megjegyzi, hogy Marguerite Duras is ugyanezzel a hasonlattal él *Les Deux ghettos (A két gettó)* című cikkében, amely szintén a *France Observateur*-ben jelent meg (1961. november 9-én).³⁹ *A körülmények hatalma (La Force des choses)* című önéletrajzában Simone de Beauvoir két évvel később ugyancsak arról ír, hogy „a sportcsarnokba tízezer algériai volt bezsúfolva, mint annak idején a zsidók Darcyba.”⁴⁰ Giorgio Agamben (nem ellentmondásmentes) poszt-foucault-i érvelése

³⁷ Franck EVRARD, „Mythologies et écriture du sport”, in *Analyses et réflexions sur Georges Perec, W ou le souvenir d’enfance*, éd. Louis ARSAC, 119–126 (Paris: Ellipses, 1997), 122.

³⁸ EVRARD, „Mythologies et écriture...”, 122–123.

³⁹ ROTHBERG, *Multidirectional Memory...*, 236–245.

⁴⁰ Simone de BEAUVOIR, *La Force des choses 2* (Paris: Gallimard, 1963), 435; Simone de BEAUVOIR, *A körülmények hatalma*, ford. SZÖLLÖSY Klára (Budapest: Magvető kiadó, 1966), 513. De Beauvoir így folytatja: „A képviselőház egyik ülésén – ezt Pouillontól hallottuk – Claudius Petit azt mondta Frey-nak: »-Most tudjuk, milyen érzés volt németnek lenni a nácizmus alatt!« Szavait dermedt csönd fogadta. Több, mint öt esztendeje, hogy Marrou Buchenwaldot és a Gestapót emlegette; a franciák hosszú esztendőik során át ugyanúgy cinkosságot vállaltak, mint a németek a néci rezsimmel; a késő lelkifurdalás, amely némelyekben fölébredt, nem békített ki velük”. de BEAUVOIR, *La Force des choses...*, 436–437; de BEAUVOIR, *A körülmények hatalma...*, 514. Az 1961. október 17-i tüntetés után a Palais des Sportban és más fogva tartási központokban az algériaiakkal szemben tanúsított francia rendőri brutalitásról lásd: James HOUSE and Neil MACMASTER, *Paris 1961: Algerians, State Terror and Memory* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2006), 129–136. *A W ou le souvenir d’enfance*, a sport és Vichy témához lásd: Hans HARTJE, „W et l’histoire d’une enfance en France”, in *Georges Perec et l’histoire*, Actes du colloque international de l’Institut de littérature comparée Université de Copen-

a „tábor” normalizálásáról („a tábor” mint az új nomosz) a modern társadalom biopolitikai hatalmi viszonyaiban a sportarénát (beleértve a Vel’ d’hiv-et) említi a tábori struktúrák számos megjelenésének egyik tereként:

Az a stadion Bariban, ahová az olasz rendőrség 1991-ben ideiglenesen betelepítette az összes illegális albán bevándorlót, mielőtt visszaküldték volna őket hazájukba, a téli kerékpárverseny-pálya, ahová a vichy-i hatóságok a zsidókat gyűjtötték össze, mielőtt átadták volna őket a németeknek, a Konzentrationslager für Ausländer Cottbus-Sielow-ban, ahová a weimari kormány a zsidó menekülteket gyűjtötte keletről, vagy a francia nemzetközi repülőtereken lévő zónák (*zones d’attentes*), ahol a menekültstátuszért folyamodó külföldieket őrizetbe vették, mind egyformán táborokká váltak. Mindezekben az esetekben egy látszólag ártalmatlan tér (például a Hôtel Arcades Roissyban) valójában körülhatárol egy olyan teret, amelyben a normális rend *de facto* felfüggesztésre kerül.⁴¹

A zavaros képek és a „kísértő rémálom” homályos érzése, amely mindkét elbeszélőt hatalmába keríti a *W vagy a gyerekkor emlékezetében*, valójában a nyugati társadalomban a testek faji megkülönböztetésének összetett történetéből ered. Perc esetében ez egy olyan tudatosságot eredményezett, amelyben a férfitest idealizáltságát a faji gondolkodásban mindig beárnyékolja a rassz alapú ideáltól eltérő, más testek becsmérése és megcsönkítése vagy kizárása. A *W*-ről szóló gyermekkori fantázia, amelyhez az „önéletrajzi” elbeszélő visszatér, elkerülhetetlenül együtt jár a korábban említett, „a test nagyobb dicsőségét” beárnyékoló negatív képpel:

hague du 30 avril au 1er mai 1998, recueillis et publiés par Steen Bille JORGENSEN et Carsten SESTOFT, 53–66 (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2000); Nigel SAINT, „Drame de juillet, tragédie de l’été: Perc et Roland- Garros”, *French Cultural Studies* 10 (1999): 173–178, <https://doi.org/10.1177/095715589901002903>. A fénykép kulturális élete és történelmi pontossága közötti furcsa ellentmondást példázza a Resnais által a Sötétség és ködben használt felvétel, amely állítólag a zsidók Vel’d’hiv-i összeterelését ábrázolja, valójában viszont „a felszabadulás után röviddel ugyanott összegyűjtött feltételezett kollaboránsok” képe. LINDEPERG, „*Nuit et brouillard*», *un film dans l’histoire...*”, 59. (A zsidók Vel’d’hivben történő összetereléséről nem ismertek fényképfelvételek.) Ez mutatja, hogy hogyan képes a kép megszakítani a lineáris időt és a hely egyediségét, amint a kulturális emlékezetben forgalomba kerül (ennek a kérdésnek a kifejtését lásd az 5. fejezetben).

⁴¹ Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Homo Sacer 2 (Stanford: Stanford University Press, 1998 [1995]), 174.

Most már vannak emlékek, illékonyak vagy makacsok, jelentéktelenek vagy súlyosak, de semmi sem tartja össze őket. Olyanok, mint az a szét-hulló írás, mely szóvá fonódni képtelen külön betűkből áll – ilyen volt az írásom tizenhét-tizennyolc éves koromig –, vagy azok a széteső, ízesületlen rajzok, amelyeknek az elemei jobbra nem tudtak összekapcsolódni egymással, és amelyekkel úgy tizenegy és tizenöt éves korom közt egész füzeteket rajzoltam tele: emberek, akik lebegnek a föld színe fölött, ahelyett hogy állnának rajta, hajók, amelyeknek vitorlázata elválik az árbóctól, ahogy az árbócok is a hajótesttől, halálosztó hadi gépek, valószerűtlen szerkezetű repülőgépek és földi járművek, a kerekei a semmiben forognak; a repülőgépszárnyak eloldódtak a törzstől, az atlétáknak külön lifeggett a keze, karja, lába.⁴²

Ennek a figyelemre méltó szakasznak a második része egy fiatal elme traumatizált tüneteiként olvasható, akit sokkolnak a pusztító gépek, és W tökéletes testének fantáziáját beárnyékolja a töredezett testtől való félelem és a „lehorgonyzás” (*ancrage*) elvesztése. A szöveg első részének kontextusában olvasva ez a traumatizált képzelgés egyértelműen a töredezett nyelv és emlékezet terébe íródik be. A szöveg tágabb kontextusában megjelennek idealizált és megcsonkított testek víziói, utópisztikus víziók és „halált osztó hadi gépek”. Perec poétikai gyakorlatának tágabb kontextusában vizsgálva olyan jelek sorát látjuk, amelyek a töredezett testhez vagy a gép alkatrészeihez hasonlóan a végtelenségig összerakhatóak, szétszedhetőek és újra összerakhatóak (Freud meghatározása szerint, így utánozva az egónak a teljességre és a töredezettségre vonatkozó alapvető strukturáló fantáziáit). A lexikai elemek állandó összeillesztése és szétszedése olyan jelek halmazát hozza létre, amelynek jelentését mindig megkettőzik a máshonnan érkező rezonanciák, egy sor egymást átfedő szemantikai mezőt alkotva, melyeknek közös a szókincese. Freud álomsűrítéséhez vagy a palimpszeszthez hasonlóan, a szöveg különböző, de egymást átfedő utópiákat és rémálmokat, a tökéletes formák fantáziáit, valamint a töredezettség, a pusztítás, az erőszak és a veszteség szülte szorongásokat vizsgálja. Az írás a személyes és a történelmi lexikonon keresztüli utazása során a gyarmati és a holokauszt képzeletvilágából (különösen a testet illetően) egyaránt merít. Ez a széttört és újra összerakott nyelv alkotja a szöveg posztapokaliptikus tájképét, amelyben a jelentés minduntalan egyik helyről

⁴² PEREC, *W ou le souvenir...*, 97; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 75.

a másikra halasztódik, és a legjobb esetben is csak ideiglenes felfüggesztettségében jelenik meg a katasztrófális erőszakot és veszteséget követően.⁴³

Perc számos támpontot ad emlékezési, képzeleti és írási módszereire vonatkozóan, amelyek világhossá teszik, hogy a holokauszt és a gyarmati képzelet közös szókincsére alapozott átfedések nem egyszerűen a szöveg önkényes olvasatában jelennek meg, hanem alapvető részét képezik poétikájának. A könyv hátsó borítóján olvasható rövid részletben Perc a következőképpen írja le a két narratíva közötti kapcsolatot:

Ebben a könyvben két szöveg váltakozik; majdnem azt hihetnénk, semmi közös nincs bennük, de valójában elválaszthatatlanul összekapcsolódnak, mintha egyik sem létezhetne önmagában, mintha csak az egymásra találásuk, a messzi fény, amelyet egymásra vetnek, lenne képes nyilvánvalóvá tenni azt, amit soha nem mondanak ki teljesen sem az egyikben, sem a másikban, hanem csak kettőjük törekeny átfedésében jelenik meg.⁴⁴

Ez a gyakorlat, hogy egy dolgot csak egy másik dolgon keresztül látunk, és a művészetet látszólag különálló dolgok közötti „törekeny átfedésként” fogjuk fel, szorosan kapcsolódik ahhoz, amit az „önéletrajzi” elbeszélő „elnyomott balkezességének” (*gaucherie contrariée*) nevez, amely miatt képtelen különbséget tenni az ellentétek között. Nem tudja megkülönböztetni a baloldalt a jobboldaltól a bobversenyen, az autóvezetői vizsgán és csónakázás közben, nem tud különbséget tenni hosszú és rövid magánhangzók, sem a konkáv és a konvex között. Különösen érdekes (a tágabb értelmezésem szempontjából), hogy nem látja ellentétesnek a metaforát és a metonímiát, valamint a paradigmát és a szintagmát sem. A mnemotechnika (*les procédés mnémotechniques*) megszállottja, amellyel szavak betűit, sűrített formában új szavakra bontjuk.⁴⁵ Ezért végződik katasztrófával a csodaszer keresése, ezért alakul át a sportutópia koncentrációs táborrá, így kerül átfedésbe egy gyarmati kaland és a holokauszt, és sorolhatnánk tovább a „különbözőnek” tételezett szemantikai területek határait elmosó képzeletnek a példáit. A jelek eredendően instabilak és többértékűek, a jelentés sűrítéseinek és áttételeinek, metaforák és metonímiák helyszínei, ahol egy dolgot egy másik helyettesít. Az emlékezet és a képzelet

⁴³ Arról, milyen lenyűgözően dolgozta fel Perc faj, hatalom, sport és a holokauszt viszonyát, lásd Philippe GRIMBERT *Le Secret* című könyvét (Paris: Grasset, 2004).

⁴⁴ Silverman idézi Perc könyvének borítójáról a szerző szavait. – A ford.

⁴⁵ PEREC, *W ou le souvenir...*, 184–185. A magyar változathól hiányzik, saját fordítás. – A ford.

megkülönböztethetetlenek az írás játékában, amelyek a paradigmaticus és szintagmatikus tengelyen egyaránt működnek. Ahogyan Michael Sheringham megjegyzi, maga az írás folyamata az, amely a játékban lévő összes jelet összefogja: „Az írás az a hely, amelyben az emlékezet, az életrajz, az identitás és a veszteség egybeesik.”⁴⁶

Ez az oximoronszerű képzelet magyarázatul szolgálhat arra, hogy az „önéletrajzi” elbeszélő miért rajong meglehetősen kétes katonai alakok, mint például le Général de Larminat, Thierry Argenlieu és Charles de Foucauld iránt, akik vagy mindnyájan háborús hősök voltak, de egyúttal gyarmati tevékenységekben is részt vettek, vagy olyan katonák, akik valamilyen vallásos rend tagjai is voltak (esetleg mindkettő: Charles de Foucauld, aki katonatisztként szolgált Algériában és Tunéziában a 19. század végén, később pappá szentelték, és remeteként élt Algériában, mielőtt brutálisan meggyilkolták).⁴⁷ Charles de Foucauld halálának krisztusi ábrázolását – „Emlékszem Charles de Foucauld halálára: cölöphöz van kötözve, a gyilkos golyó pont a szemébe hatol be, és vér csorog az orcáján” (152) – ha gyarmati katonai életével összekapcsolva látjuk, a hódítás és a jámborság, a brutalitás és utópia olyan különös keverékét örökíti meg, amelyet W is megtestesít.⁴⁸ A mű nyitva hagyja a kérdést, vajon a korai keresztény mitológia híres „katona szentje”, Szent Sebestyén-e az az alak (bár sohasem említi őt konkrétan), aki kísértetszerű jelenésként lebeg a hibrid alakok körül? Elvégre Sebestyén a sportolók és katonák védőszentje.

A kétes katonai figurák iránti vonzalom esetében azonban többről van szó, mint az ellentétek egyszerű összekeveredéséről, mivel a katonaság (mint minden más szimbólum) számos jelentéslánc egy alkotóeleme. A W elbeszélője egykor belépett a hadseregbe, most viszont megfutamodik. Az „önéletrajzi” elbeszélő számára a katonai élet az apjához kötődik:

⁴⁶ Michael SHERINGHAM, *French Autobiography: Devices and Desires* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 323, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198158431.001.0001>. Más példák az ellentétes kifejezések felsorolására: azon történelmi események felsorolása, amelyek aznap történtek, amikor az „önéletrajzi” elbeszélő megszületett (a történelmi és a személyes elbeszélés összekapcsolása), illetve W szigetének leírása, amelynek zord partvonalára szöges ellentétben áll a hívogató és termékeny belső részeivel (PEREC, *W ou le souvenir...*, 93–94; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 71–72.), továbbá Dumas muskétásainak halála: „Athos az ágyban leheli ki a lelkét, pont, amikor Algériában elesik a fia, Raoul, d’Artagnant, a frissen kinevezett marsallt elviszi egy ágyúgolyó Maestricht ostrománál” (PEREC, *W ou le souvenir...*, 196; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 145.).

⁴⁷ PEREC, *W ou le souvenir...*, 204–205; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 151–152.

⁴⁸ PEREC, *W ou le souvenir...*, 206; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 152.

Apám nagyon rövid ideig volt katona. Mégis, valahányszor rá gondolkodok, egy katonára gondolkodok.... Életem egy bizonyos szakaszában... az apám iránti szeretetem beleolvad az ólomkatonák iránt való olthatatlan szenvedélybe.... Egy szép napon megláttam a kirakatban egy tábori telefon fölött görnyedő katonát, eszembe jutott, hogy apám a híradósoknál szolgált, másnap gyorsan megvettem a katonát, és ő lett kis hadseregem stratégiai vagy taktikai hadműveleteinek irányítója.⁴⁹

A katonák tehát egyszerre váltak az apa helyettesítőivé és a félelem tárgyává. Sűrített és összetett jelentéshálózattal rendelkeznek, amelyben a szeretet és a gyilkolás, a szép és a megcsónkított testek alapvetően össze vannak kapcsolva egymással. A szöveg bővelkedik hasonmásokban: két elbeszélés, két Gaspard Winckler, két azonos nevű anya van, és így tovább.⁵⁰ Mégis, az „elmentétek” közötti „törékeny átfedések” azt jelentik, hogy az egyik identitás megkettőzése egy másik által, vagy az egyik dolog helyettesítése a másikkal nem törli el a helyettesített dolgot, hanem jelként vagy nyomként viselkedik. Az így előállt összetett fogalomban az egyik magában foglalja a másikat. A zsidó és keresztény szimbólumok összefonódása jól mutatja ezt a folyamatot. Az „önéletrajzi” elbeszélő emlékei szerint az anyjának 1942-ben a Gare de Lyon-i pályaudvaron, közvetlenül az elbeszélő elutazása előtt „volt egyszer egy balesete: átszúrta a kezét. Sárga csillagot viselt”.⁵¹ Ez az „emlék” nem sokkal a 24. feljegyzés előtt jelenik meg, amiben a saját kezén lévő sebhelyekről beszél, és része lesz az anya, a sebhelyek, a stigmák, és a lyukak stb. jelentésláncának. Egyfelől az átszúrt kéz, tekintettel a nyilvánvaló keresztényi konnotációira, a zsidó anya hiányának és későbbi, holokauszt okozta halálának ábrázolására nem annyira tűnik megfelelő szimbólumnak. Ha azonban a kezet úgy tekintjük, mint a szövegben szereplő zsidó és keresztény összefonódások (*entrecroisements*) sorozatának részét, az írás sajátos logikára tesz szert. Az „önéletrajzi” elbeszélő legelső emléke hároméves korából az, amikor a nagymamája boltjának hátsó helyiségének közepén ül, körülötte a családja és szétszórt jiddis újságok. Családja legnagyobb öröme a hároméves gyermek felismer egy héber betűt, amelyet előbb körülír („a jel egy négyszögféle,

⁴⁹ PEREC, *W ou le souvenir...*, 46–48; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 38–39.

⁵⁰ „A törésnek ezt az egész történetét csak a megkettőzés technikájával lehet elmesélni (két elbeszélés, két Gaspard Winckler...). Ugyanakkor, amikor az elbeszélői struktúra tartalmazza ezeket a felosztásokat, az írás számai olyan kapcsolat sokaságát szövik át, amelyek újraalkotják a történet textúráját és egységét, miközben tiszteletben tartják a hézagokat.” Claude BURGELIN, *Georges Perec* (Paris: Seuil, 1988), 150–151.

⁵¹ PEREC, *W ou le souvenir...*, 52; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 42.

amelynek a bal alsó sarka nyitva van”), majd grafikusán ábrázol a szövegben, végül „gammeth, illetve gammel”-ként nevez meg.⁵² Az elbeszélő ezután rögzíti, hogy „[a] jelenet – a témája, a meghittsége, a színei miatt – festményre emlékeztet, talán egy Rembrandt-képre, talán egy képzeletbelire, és az a címe, hogy *Jézus és az írástudók*”.⁵³ Az elbeszélő két megjegyzése helyesbíti az eredeti elbeszélést. Az elsőben kifejti, hogy a héber ábécében „gimmel” (nem „gammeth” vagy „gammel”) szerepel, de a fiatalkori énje valószínűleg nem ezt, hanem a „mem” vagy „M” betűt azonosíthatta, és hogy a héber betűk megfejtése iránti rajongása egy másik időben és helyen történt. A második megjegyzése a képzeletbeli jelenet ábrázolásához kapcsolódik: „Ebben az emlékből, vagy ál-emlékből Jézus újszülött, és jóindulatú öregemberek veszik körül. Valamennyi *Jézus és az írástudók* című kép felnőttek ábrázolja Jézust. A festmény, amelyre hivatkozom, ha ugyan létezik egyáltalán, alighanem egy *Bemutató a Templomban*.”⁵⁴

Az „önéletrajzi” elbeszélő első emléke/képe középpontjában tehát egy héber betű áll, amely *Jézus és az írástudók* képére változik át. A „gammeth”, „gammel” vagy „gimmel” „nyitott”; szó szerint, mert nem egy zárt négyzetet formáz, hanem „a bal alsó sarka nyitva van”, átvitt értelemben is, hiszen a jelölő „kinyílik” a szövegben előforduló, zavarba ejtően sokféle jelentés felé, beleértve az „önéletrajzi” elbeszélő/szerző nevét („van ugyan egy „gimmel” nevű betű, és készséggel elhiszem, hogy az utónevem kezdőbetűje lehet”),⁵⁵ illetve a nácizmus horogkeresztjét (*croix gammée*), a tökéletesen „zárt” jelet, amely minden többes jelentést elnyom az egyetlen igazság érvényesítése érdekében.⁵⁶ Miként az anya, akinek a hiánya jelek vagy szimbólumok végtelen sorozatát idézi elő ennek az ürességnek az eltolásaként, csakúgy a héber betű is (ami formáját és jelentését tekintve sem egyértelmű) más jelekké vagy szimbólumokká alakul át, amelyek innen erednek vagy ide utalnak vissza, s mindkettő képekkel, jelentésekkel és reprezentációkkal álcázza ezt a végtelenséget, különböző formákat és jelentéseket teremtve.

Az elbeszélő tudatában a gyermek Jézus képe fedésbe kerül és alapjaiban fonódik össze a héber betű megfejtésével. A zsidó származást tehát nem olyan

⁵² PEREC, *W ou le souvenir...*, 26–27; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 22.

⁵³ PEREC, *W ou le souvenir...*, 27; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 22.

⁵⁴ PEREC, *W ou le souvenir...*, 28; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 23.

⁵⁵ PEREC, *W ou le souvenir...*, 27; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 23.

⁵⁶ Lásd: PEREC, *W ou le souvenir...*, 110; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 82–83. Perec a horogkereszt rögzített jelentésével és a másik feletti hatalmával szemben úgy lép fel, hogy megnyitja azt más jelentések végtelen sora felé, és ezáltal helyreállítja azt a másságot, amelyet a horogkereszt hatalomvágya kiirtana.

gyökérként ábrázolja, amely esszencialista módon tisztán és minden kétséget kizáróan meghatározná az elbeszélő identitását. Ezek a gyökerek soha nem egyszerű jelenlétként foghatók fel, hanem eleve egy összetett jelrendszerben léteznek, amelynek jelei folyamatosan átalakulnak és átváltoznak. Innen nézve az anya stigmái vagy az újszülött Jézusként ábrázolt zsidó gyermek nem ellentétei egymásnak, és nem is paradoxonok, hanem a zsidó múlt keresztény világgal való összefonódásait és találkozásait mutatják. Az előbbi egyre rejtettebbé válik, mégis beágyazódott az utóbbiba, amelynek visszakövetése megmutatja az emlékezet, az identitás és az írás nyomvonalát. Hasonló módon Perec keresztényiesített neve olyan jellel (jelöléssé) válik, amely egyszerre rejtje és tárja fel a Peretz/Perez család hiányzó zsidó származását, akik, mint a Spanyolországi máránok (*conversos*), a túlélés érdekében keresztény szomszédjaikat utánozva palástolták zsidó származásukat az inkvizíció alatt.⁵⁷ A szülők, André és Cécile keresztényiesített nevei (eredetileg: Icek Judko és Cyrla) megőrizték zsidó származásuk nyomait; a fiatal elbeszélő zsidó származását pedig a Turenne Otthon zárdái nevelése és 1943 nyarán történő megkeresztelése (David atya ajánlására, aki az elbeszélő nagynénje szerint maga is „kitért zsidó” volt) írja egyre inkább felül.⁵⁸ Az „asszimiláció” egész folyamata az identitás egyidejű elfedése és feltárása, a múlt nyomainak új jelekkel történő álcázáson keresztüli elrejtése, de egy palimpszeszthez hasonlóan lehetővé válik, hogy éppen ezek a nyomok a felszín alól újra előbukkanjanak.⁵⁹

⁵⁷ PEREC, *W ou le souvenir...*, 56; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 35–36

⁵⁸ PEREC, *W ou le souvenir...*, 130; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 97.

⁵⁹ Azt is mondhatnánk, hogy a zsidó és keresztény szimbólumok közötti „metszéspon-toknak” (különösen Krisztus „main transpercée”-jének, az átszúrt kezének funkciója, ami a zsidó anyára helyeződik át, aki Auschwitzban halt meg) az a funkciója, hogy láthatóvá tegyék, ami elfelejtődött a feltámadás és a transzcendencia keresztény mítoszában. Shoshana Felman elemzése Paul Celan *Halálfüge* című verséről érdekes betekintést enged a seb ábrázolásába Perecnél. Felman Celan versével kapcsolatban megjegyzi: „A seb keresztény alakját, amelyet hagyományosan mitikus hordozónak tekintenek, és mint a történelmi transzcendencia metaforikus eszközét látják – mert Krisztus halálát eltörli feltámadásának eljövetele – a vers újra felruhazza a haláltábor vérének és hamujának szó szerinti konkrétumával. Így válik a seb a feltámadás és a történelmi transzcendencia helyett a történelem sajátosságának hordozójává – a mézárálás és a népirtás konkrét történelmi valóságának bemutatójává –, ami megmásíthatatlan és meghaladhatatlan. Amit Celan tesz, az, hogy arra kényszeríti a keresztény metaforák nyelvét, hogy ténylegesen tanúságot tegyen a holokausztról, és válaszként maga is igazolt legyen általa.” Shoshana FELMAN and Dori LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (New York and London: Routledge, 1992), 30. Ha Perec-ről is elmondhatjuk, hogy „arra kényszeríti a keresztény metaforák nyelvét, hogy ténylegesen tanúságot tegyen a holokausztról, és válaszként maga is igazolt legyen általa”, akkor „a megmásíthatatlant és a meghaladhatatlant” visszahelyezi egy olyan mitikus rendszerbe,

A látható tárgy ezért erősen kapcsolódik a rejtett tárgyhoz, amely egy szüntelen bújócskában, álcázásban és leleplezésben vesz részt, felidézve a Freud által leírt *fort/da* gyermekjátékot.⁶⁰ Tehát amikor az „önéletrajzi” elbeszélő saját nevének szédítő átalakulásait követi nyomon – „a „Bretz” kicsinyítő alakja („Beretzele”), és a Beretz, ugyanabból a tőből származik, mint a Peretz, hasonlóan a Barukhoz vagy Barekhez, minthogy az arabban és a héberben nincs külön betű a *b* és a *p* hangra”,⁶¹ vagy amikor *W* elbeszélője jelzi, hogy Izmael stílusában fog írni (ezzel Melville *Moby Dick* című regényének elbeszélőjére és Ábrahám kitaszított fiára is utalhat),⁶² akkor ki kell terjesztenünk az összetett keresztény-zsidó fogalmunkat a még inkább hibrid, keresztény-zsidó-arab megjelölésre.⁶³ Abban a levélben, amelyet Otto Apfelstahl küld a *W* elbeszélőjének, öt heraldikai szimbólum közül háromnak a leírása további kulcs a sűrítéshez és a szövegben működő jelentéseltolásokhoz:

Pedig még csak nem is elvont dolgok voltak, például szarufa, ruta vagy harántpólya, hanem valamiképpen ikeralakzatok, egyszerre pontos és homályos ábrák, amelyek többféle értelmezésre adnak lehetőséget, de önmagában egyik magyarázat sem kielégítő: az egyik ábrát akár tekerő gígyónak vélhette az ember, de a pikkelyei mintha babérlevelek vol-

amely a „feltámadásra és a történelmi transzcendenciára” épül. Perec művészetének – Adorno kijelentését szem előtt tartva, miszerint Auschwitz után verset írni lehetetlen – láthatóvá kell tennie a csendet, a hiányt, és a halált a saját jelrendszerén belül, nem pedig egyszerűen a felejtés eszközeként működni vagy meghaladnia ezeket. Felman érvelését úgy módosítanám, az írásban létrehozott jelentésláncok azt jelentik, hogy a nyílt seb nem csupán a holokausztról mint elfelejtett dologról tesz tanúbizonyságot.

⁶⁰ „Megint csak úgy voltam, mint a bújócskázó gyerek, aki nem tudja, hogy mitől fél, vagy mit kíván jobban: azt, hogy ne találják meg, vagy azt, hogy megtalálják”, PEREC, *W ou le souvenir...*, 18; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 15. Freud szerint a gyermek az elválás és visszatérés, a jelenlét és a távollét folyamatának újrajátszásával „kezeli” az anyától való elválást. Freud *fort/da* elméletének a trauma és a gyász kérdéseivel kapcsolatos érdekes alkalmazásáról Lásd: Eric L. SANTNER, *Stranded Objects: Mourning, Memory and Film in Postwar Germany* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990).

⁶¹ PEREC, *W ou le souvenir...*, 56; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 44.

⁶² PEREC, *W ou le souvenir...*, 14; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 12.

⁶³ Anne Roche a Perecről és az arab világról szóló érdekes cikkében megjegyzi, hogy a *W ou le souvenir d'enfance*-ben „a *signifier crouille*” (159. stb.), az „arab” rasszista szleng kifejezése, amelyet *W* szigetének lakói az utolsó megmaradt páriák megbélyegzésére használnak. Ez a kifejezés talán a muszlim jelzőből származik, amelyet a koncentrációs táborok szótárában a minden fizikai és szellemi kontrollt elvesztett, egyszerűen csak a halálra váró, görnyedt foglyok megnevezésére használtak.” Anne ROCHE, „Perec et le monde arabe”, in *Georges Perec et l'histoire...*, 159.

nának, a másik talán kezét formázott, de egyszersmind gyökérnek is látszott, a harmadik pedig éppúgy lehetett madárfészek, mint parazsas serpenyő vagy töviskoszorú vagy égő csipkebokrok, sőt még nyíllal átlótt szív is.⁶⁴

Noha a kritikusok hosszasan foglalkoztak a két elbeszélés szövegei, múlt és jelen, tény és fikció, igazság és hamisság, emlékezet és képzelet, jelenlét és hiány, megmutatás és elrejtés, teljesség és a töredezettség stb. közötti *aller-retour*-ral (*oda és visszaút*), alig tettek említést ugyanezen fejleményről a holokauszt és egyéb iszonyatos események tekintetében. Claude Burgelin egy ilyen olvasatra utal, amikor megállapítja:

A szöveget nem szabad egyetlen jelentés szerint értelmezni. Perec ezt az ellenutópiát úgy hozta létre, hogy az többféle társadalmi rendszerre vonatkoztatható legyen, amelyek a jog és a szabadság fogalmának hasonló kiforgatása által tartoznak össze. A barbárság mindenekelőtt egy olyan társadalom, amelyben a szabályozás egyetlen formája a verseny.⁶⁵

Általánosságban, Leslie Hill az idők és terek közötti viszonyairól Perec írásaiban egyfajta palimpszeszt értelmében beszél: „A valóság, amely Perec szerint valamennyi írói törekvésének tárgya, egy palimpszeszt, amely különböző helyekből és helyszínekből, különböző szövegekből és terekből áll össze.”⁶⁶ Eddig azonban sajnos kevés kritikai előrelépés történt bármelyik fent említett éles látó megfigyelés kapcsán, noha Perec „törékeny átfedések” poétikája vonzza az olyan értelmezést, amelyben a holokauszt szintén nem egyedi esemény, hanem jelentését (ami soha nem rögzített, mindig elhalasztódik, mindig felfüggesztett) a máshonnan származó jelekhez való viszonyából nyeri. Így a W betű többszörös transzformációja (amely maga is két V-nek az összetétele, amelyek egymásra helyezve X-et alkotnak), anyagi formát ad a birodalom és a holokauszt közötti kapcsolatoknak, mivel a W Wilsonból, a

⁶⁴ PEREC, *W ou le souvenir...*, 19–20; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 17.

⁶⁵ Burgelin, *Georges Perec...*, 159.

⁶⁶ LESLIE HILL, „Perec à Warwick”, in *Parcours Perec*, éd. Mireille RIBIÈRE, 25–40 (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990), 29. Egy másik, szintén érdekes elemzés Oliver Laurent munkája, amiben „Perec emlékezetarcheológiáját” a *W, avagy a gyermekkor emlékezete* című regényében a szuperpozíció hibrid konstrukciójának és a nyomok rétegződésének szempontjából vizsgálja. LAURENT OLIVIER, „L’Impossible archéologie de la mémoire: À propos de *W ou le souvenir d’enfance* de Georges Perec”, in *European Journal of Archaeology* 3, no. 3 (2000): 387–406, <https://doi.org/10.1179/146195700807860855>.

sziget gyarmatosító alapítójának kezdőbetűjéből és a sziget nevének eredetéből átalakul a náci horogkereszt grafikai megjelenítésévé.⁶⁷

A lexikai elemek e megszállott átdolgozása miatt a Rousset *L'Univers concentrationnaire* (*A koncentrációs táborok univerzuma*) című szövegének végéből vett idézet sokkal inkább a különböző kontextusok sűrítményeként olvasható, ezáltal viszont nem a holokauszt lesz a dehumanizáció és a veszteség egyetlen jelölője. A test *W* szigetén történő kegyetlen fegyelmezése egyenértékű a Rousset által leírt koncentrációs táborok struktúráival, ahol a sportot a dehumanizáció módjává alakították. Azonban a szövegben már korábban megalkotott összefüggések a gyarmati törekvések, a sportteljesítmény és a test fegyelmezése között lehetővé teszi számunkra, hogy ezt a részt implicit módon úgy olvassuk, mint ami nem egyszerűen a fasiszta esztétika kialakulására, hanem a birodalmi esztétikáéra vonatkozik. Perec szövege megmutatja, hogy a Rousset-i koncentrációs táborok univerzuma nemcsak a náci gépezet struktúráira utal, hanem a szélesebb értelemben vett nyugati versenystruktúrákra, utópiára, uralomra és erőszakra is; vagyis „két világ van, az Uraké és a rabszolgáké”.⁶⁸ Valójában, ahogy Warren Motte megjegyzi, a két narratíva közötti metszéspont lehetővé teszi, hogy a koncentrációs táborok univerzuma áthassa az „önéletrajzi” elbeszélő gyermekkorát: „minden egyes alkalommal, amikor Perec a gyermeki brutalitás, önkényes igazságtalanság és elnyomás példáit részletezi, narratívája a koncentrációs táborok univerzumát idézi meg. Mintha valóban követte volna anyját a táborokba.”⁶⁹ Tulajdonképpen Perec egy olyan olvasásmódot kínál Rousset-hez, amely nem csak a koncentrációs táborok, hanem egy sokkal tágabb értelemben vett (Gilroy és Rousset fogalmaival élve) „tábori” mentalitásról szól, amely alapvetően kódolt a nyugati kulturális és politikai ábrázolásmódokban, és a faji alapú erőszak borzalmas történelmén alapul. A szöveg utolsó sorait a „tábormentális” sokkal tágabb (agambeni?) koncepcióját szem előtt tartva fogjuk olvasni, amely sajnálatos módon tovább él, túl a gyarmati és holokausztváltozatokon: „Elfelejtettem, hogy tizenkét éves koromban, miért pont a Tűzföldre helyeztem *W*-t: Pinochet fasisztái gondoskodtak róla, hogy a fantáziám választotta helyszín értelmet nyerjen: a Tűzföld több kis szigete ma deportáltak telepe.”⁷⁰

⁶⁷ PEREC, *W ou le souvenir...*, 94, 110; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 71, 82.

⁶⁸ PEREC, *W ou le souvenir...*, 218; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 160.

⁶⁹ Warren MOTTE, „Georges Perec and the Broken Book”, in *Auschwitz and after: Race, Culture and 'the Jewish Question' in France*, éd. Lawrence D. KRITZMAN, 235–249 (London: Routledge, 1995), 241. Az iszonyat és a hétköznapok ilyen módon történő egymásra helyezése Perecnél Rousset-t, Cayrolt, sőt még Robert Antelme-ot is idézi.

⁷⁰ PEREC, *W ou le souvenir...*, 222; PEREC, *W, vagy a gyermekkor...*, 164.

A lexikai elemeket szétszabdalo és újra összeillesztő szövegvilág pedig párhuzamba állítható a történelem faji alapú „tábori” mentalitásának újrahasznosításával.

PATRICK MODIANO: *DORA BRUDER*

A gyarmati világ és a holokauszt részleteinek hasonló összefonódása található meg Patrick Modiano *Dora Bruder* című művében, amelyben az elbeszélő nyomon követi egy fiatal zsidó lány eltűnését Párizsban a második világháború alatt. Bruderék párizsi, Boulevard Ornano-i címe eleinte az elbeszélő gyermekkorához kötődő emlékeket idéz fel, először amikor a Clignancourt kaszárnya mellett haladt el édesanyjával, majd amikor egy vasárnap 1958-ban tanúja volt, hogy „az akkoriban zajló algériai események miatt minden útkezesztedésben rohamosztagok álltak”, végül pedig egy olyan napot elevenít fel, amikor 1965 telén egy barátját látogatta meg a negyedben, és az elbeszélő azon tűnődött: „Ugyan ki lakhatott a kaszárnyában? Azt hallottam, hogy a gyarmati hadsereg egységei”.⁷¹ Egy, a megszállásról és a holokausztról szóló történet bevezetőjében tehát egy gyarmati laktanya képe és az algériai események, nem pedig közvetlenül a holokauszttal kapcsolatos események vagy helyszínek jelennek meg.

Az elbeszélő rájön arra, hogy Dora apja, Ernest – akinek a családja zsidóként végül a franciák nációkkal való együttműködésének áldozata lesz – a sors furcsa fintoraként a francia idegenlégióban szolgált az 1920-as évek elején, így ő maga is részt vett a gyarmatosító katonai hadműveletekben. „Olyan területeken kellett rendet tenniük, amelyeket a franciáknak még nem sikerült leigázniuk”; „a belfort-i vagy a nancyi kaszárnyák[ban]”, „azután a meknési, fèsi vagy marrakechi kaszárnyák[ban]” (20–21). Az elbeszélő ezeket olyan helyszíneknek képzei, ahol a fiatal legionárius állomásozhatott, és a „la caserne Clignancourt”-ra emlékeztetik, és amelyek sokkal egyértelműbben kötik össze Franciaország metropolita szívét a gyarmati kalandokkal.⁷² Sokkal fontosabb, hogy „a börtön, a „tábor” vagy inkább a „Tourelles-internálóközpont”, ahová Dorát zárták, mielőtt átszállították volna a drancyi tranzittáborba, „a Mortier bulvár 141-ben, a gyarmati hadsereg egy régi gyalogsági kaszárnyá-

⁷¹ Patrick MODIANO, *Dora Bruder* (Paris: Gallimard, 1997), 8; Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, ford. RÖHRIG Eszter (Budapest: Vince Kiadó, 2006), 6.

⁷² MODIANO, *Dora...*, 23, 24. Magyarul: 20–21.

jában rendezkedett be”.⁷³ Amikor az elbeszélő a jelenben felkeresi ezt a helyszínt (most *zone militaire*), semmi sem emlékeztet történetére (először gyarmati laktanya, majd internálóhely a háború alatt): „Senki sem emlékezik semmire, mondtam magamban. A fal mögött egy *no man’s land* húzódik, a semmi és a felejtés földje”.⁷⁴ Bár a múlt nyomait eltakarják, de nem törlik el, az lesz az írás feladata, hogy áthatoljon a „senki földjén”:

És a felejtés párnázott falai mögül időnként távoli, gyöngye visszhang tör elő, de olyan messziről, hogy nem lehetett megállapítani, kié vagy mié ez a fojtott hang. Ilyen lehet, amikor kisodródunk a mágneses térből, és nincs műszer, amely kimutatná a mágneses hullámokat.⁷⁵

Modiano felnyitja a párizsi városi teret egy veszteségekkel és erőszakkal teli, komplex és zaklatott múlt hangjai számára. A városi helyszínek metszéspontok a személyes és a kollektív útvonalak, valamint az emlékezet, a történelem és a képzelet között. A kezdeti asszociációk Clignancourt és Les Tourelles, valamint az *années noires* (sötét évek) és az algériai háború között a későbbiekben is visszaköszönnek e helyszínek említésében, jelentéshalmazok csomópontjait hozva létre. Ezért a körlevelek és zsidókkal kapcsolatos közgazgatási utasítások, amelyek Dora letartóztatását és a Clignancourt körzeti rendőrkapitányságon⁷⁶ történő fogvatartását, később a Tourelles egykori laktanyáiba⁷⁷ történő átszállítását eredményezték, korábbi razziák affektív és történelmi terhét hordozzák. Amikor Clignancourt egy Tourelles-ről szóló későbbi szakasz után ismét megjelenik, az elbeszélő egy másik emlékhöz kapcsolja a múltjából, amikor húszéves korában találkozott egy idős, lengyel zsidó családból származó használcikk-kereskedővel (*brocanteur*), aki Dorával egy időben élt a környéken. Dervila Cooke hívja fel a figyelmet néhány itt jelentkező összefüggésre:

Az utolsó előtti fejezet *brocanteur*-e Dora, Albert Modiano és Modiano önnön zsidósága vonatkozásában, valamint Clignancourt-hoz, kiváltképp a la Plaine környékhez fűződő viszonyukban jelent különleges szimbolikus kapcsolódási pontot. Az olvasót arra ösztönzi, hogy további kapcsolatokat hozzon létre a clignancourt-i piacon bőrröndöket áruló

⁷³ MODIANO, *Dora...*, 60. Magyarul: 56.

⁷⁴ MODIANO, *Dora...*, 130. Magyarul: 121.

⁷⁵ MODIANO, *Dora...*, 131. Magyarul: 122.

⁷⁶ MODIANO, *Dora...*, 101–108. Magyarul: 96–103.

⁷⁷ MODIANO, *Dora...*, 111. Magyarul: 106.

„juif polonais” [lengyel zsidó], és az ócskás között, aki szintén lengyel zsidó származású, és egykor standja is volt ezen a piacon. Ez a *brocanteur*, aki a darabkákkal és alkatrészekkel kereskedve az újat és az elfelejtett új(ra) használatba veszi, annyira erős láncszem, hogy Modiano az életek töredékeinek rögzítésével kapcsolatos saját felfogásának szimbólumaként szolgál.⁷⁸

Bár az összefüggések Clignancourt köré csoportosulnak, minden kétséget kizáróan közéjük tartozik a helyhez fűződő első, algériai háborús emlék is. Ha a *brocanteur* metaforikus használata – ahogy Cooke joggal állítja – Modiano szövegalkotási módszerét (sőt, az egész életművét) tükrözi, akkor a város különböző helyszíneinek és az egyének alkotóelemeinek az újrahasznosítása végső soron többszörös asszociációt hoz létre a Francia Köztársaság különböző erőszakos történetei és emlékei között.⁷⁹

Amikor az elbeszélő 1965-ben megkéri az orvost, Jean Puyaubert-t, igazolja tüdőproblémáját, hogy kibújhasson a katonai szolgálatot alól (bár akkoriban nem volt háború), és amikor (véletlenül?) a költő Roger Gilbert-Lecomte ugyanezt az orvost keresi fel ugyanezen okból, az azért történik, mert nem tűntek el a bürokratikus és intézményesített dehumanizáció azon formái, amelyek Dorát és a hozzá hasonlókat megfosztották az életüktől a holokauszt során, majd ugyanezt tették másokkal az algériai háború alatt is. Ahogy az elbeszélő mondja: „Az eljövendő kaszárnyai életről volt már tapasztalatom, mivel tizenegyötől tizenhét éves koromig internátusban laktam, éppen ezért elviselhetetlennek éreztem volna.”⁸⁰ Mint a koncentrációs táborok univerzumának háború utáni jelenléte a *Sötétség és köd* című filmben, a tábori élet továbbra is kísérti a mindennapi életet, ahogyan Dora szelleme kísért Párizs utcáin:

⁷⁸ Dervila COOKE, „Hollow Imprints: History, Literature and the Biographical in Patrick Modiano’s *Dora Bruder*”, in *Journal of Modern Jewish Studies* 3, no. 2 (2004): 131–145, 135, <https://doi.org/10.1080/1472588042000225802>. Cooke utalását lásd: MODIANO, *Dora...*, 134–139, főként: 135–137.

⁷⁹ Andreas Huyssen Berlinre alkalmazott „városi palimpszeszt”-fogalma ugyancsak különösen alkalmas Modiano *Dora Bruder*-ében a párizsi városi térhez való viszonyulásának leírására: „Berlin palimpszesztként ürességeket, olvashatatlanságokat és törléseket jelent, de egyben a nyomok és emlékek, helyreállítások és új konstrukciók sokaságát is kínálja, amelyek a várost mint megélt teret jelölik.” Andreas HUYSSSEN, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), 84, <https://doi.org/10.1515/9781503620308>.

⁸⁰ MODIANO, *Dora...*, 96. Magyarul: 89.

Üres utcákon járok. Munka után, az esti órákban a metróba özönlő emberek között ugyanilyen élettelennek érzem a várost. Mindig visszatérnek hozzá a gondolataim, egyik-másik utcában szinte hallom visszhangzó lépteit. Valamelyik este, a Gare du Nord-nál ismét éreztem a közelségét.⁸¹

Így a szövegben mindenütt jelenlévő véletlenek (amelyek közül a találkozás a *brocanteur*rel, illetve az elbeszélő és Gilbert-Lecomte közötti kapcsolat csak két példa), és az összekapcsolódások, amelyek összekötik az elbeszélő életét Dorával és saját apjának életével, a különböző múltakat és a jelent, a valóságot és a képzeletet, a „tényt” és a fikciót, valamint az emlékezetet és a történelmet, pusztán véletlenek a szürrealista „objektív véletlen” (*le hasard objectif*) értelmében. Az ismétlődések és hasonlóságok paradox módon nem mások, mint egyszerre véletlen és szükséges találkozásai az erőszak, dehumanizáció és a veszteség által traumatizált egyéni és kollektív tudatalattijával a városi térben, amelyet, mint a *La rue des Jardins* Saint-Paul-t körülvevő területet, befedtek, „hogy felépítsenek egyfajta svájci falut.”⁸² Modiano a posztmodern mindennapi élet unalmas és normalizált felszínét alkotja újra (*reinvents*), de nem a szexuális vágy és a mítosz beemelásával (mint a szürrealizmus), mint inkább az elmondhatatlan erőszak megidézésével és a tábori kultúra beiktatásával. Ha a *Dora Bruder* a *flâneur* útját járja a párizsi utcákon, és bizonyos értelemben olyan, mint André Breton *Nadja* című művének kortárs átdolgozása, akkor az egyik döntő jelentőségű különbség az, hogy az elfojtott tudatalattival való találkozás nem a mindennapi élet újjávarázsolt világát, hanem az elvesztegetett életek iszonyatát tárja fel. Akárcsak Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című művében, a dehumanizáló államapparátus, a börtönök és táborok az elbeszélő kísértett képzeletét éppúgy körbeveszik, mint Francia-

⁸¹ MODIANO, *Dora...*, 144. Magyarul: 134.

⁸² MODIANO, *Dora...*, 136. Magyarul: 127. Vajon az is csak véletlen, hogy Dora 1926-os születésének tanúja, Gaspard Meyer (19) keresztnéve ugyanaz, mint Perec szövegében W történetének elbeszélőjéé és az eltűnt kislány (Gaspard Winckler)? Az is véletlen lenne, hogy Dora anyjának, Cécile-nek ugyanaz a neve, mint Perec anyjának és Gaspard anyjának (Caecilia) (valamint az elbeszélő egyik rabtársának is Delbo *Vissza már egyikünk se tér* című művében)? A következő emlékből Daeninckx-nek a *Meurtres pour mémoire* végén található leírása is visszaköszön, amely a múlt rétegeit mutatja be a lehámló tapétacsíkok alatt: „A harminc éve látott tapétafoszlányok a Kardins-Saint-Paul utcában olyan szobák nyomai, amelyekben valaha laktak, Dorával egykorú fiúk és lányok éltek itt, akiket 1942-ben egy júliusi napon elhurcoltak”. MODIANO, *Dora...*, 136–137. Magyarul: 127.

ország leleplezett történelmét.⁸³ A mű a börtönök, táborok és a dehumanizáló államapparátus történelmi/kulturális képzeletvilágát idézi meg, amelyek a modernizáció és a fogyasztói társadalom egyfajta öntudatlan háttereként működnek. Ebben a szövegben az elfojtott visszatérése voltaképpen az elnyomó múlt visszhangja, amely a jelenben is visszacseng, egy olyan múlté, amelyben az utolsó sorok szerint „a hóhérok, a rendeletek, az úgynevezett megszálló hatóságok, a fogda, a kaszánya, a tábor, a Történelem, az idő” az emberiséget gyalázták meg.⁸⁴

⁸³ Lásd a számos Párizsra, mint börtönre tett utalást az 56, 60, 96, 130, 138 oldalakon [MODIANO, *Dora...*]. Hasonló kapcsolatok jelennek meg Modiano egyéb munkáiban is, például: *Des Inconnues* (Paris: Gallimard, 1999) és *Un Pedigree* (Paris: Gallimard, 2005).

⁸⁴ MODIANO, *Dora...*, 145. Magyarul: 134. Richard Golsan a következőket jegyzi meg a Dora Bruder technikájával kapcsolatban: „Ezen [irodalmi stratégiák] között az első helyen áll a (történelmi) valóság és a fikció közötti határok elmosódása, amely a legnyilvánvalóbb módon a Dora Bruder státuszában jelenik meg. Szintén fontos, amit a történelmi korszakok összemosásának is nevezhetünk, annyira sok az egymásra helyezett geológiai vagy régészeti réteg, amelyeknek számos nyoma felfedezhető a jelenben... Nem a megszállás az egyetlen múlt, amely a Dora Bruderben felbukkan, vagy bizonyos értelemben inkább, ami beleolvad a jelenbe. A deportált lány nyomait Párizs utcáin és negyedeiben követve Modiano más múltakkal, a történelem más viharos korszakaival találja magát szemben, amelyek az emlékezetet ugyan felidéz, de nem képes integrálni a korábbiak koherens látásmódjába vagy megértésébe. Például: „emlékszem, milyen kihalt volt a Barbès utca és az Ornano bulvár 1958 tavaszán, egy verőfényes májusi vasárnapon. Az akkoriban zajló algériai események miatt minden útkezesztődesben rohamosztagok álltak.” (MODIANO, *Dora...* Magyarul: 6.) Itt is, mint a Vichy utóéletének oly sok más megnyilvánulásában az 1980-as és 1990-es években, a Barbie-pertől a Maurice Papon elleni perig, a Sötét Évek emlékének és örökségének feldolgozására irányuló erőfeszítések—akár fikcióban, akár valós történelmi értelemben – összekapcsolódnak az algériai háború ugyancsak nyugtalanító emlékével, és valahogy át kell haladniuk rajta. Richard GOLSAN, *Vichy's Afterlife: History and Counterhistory in Postwar France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000), 46. Golsan csak azért azonosítja Modiano stratégiáját, hogy kritikával illesse azt, mivel szerinte a különböző történelmi események összevonása elvonja a figyelmet az egyes események sajátosságairól. Az én érvelésem itt és az egész könyvben más: a *Dora Bruder*ben megfigyelhető időpontok és helyszínek összevonása, döntő fontosságú az emlékezet, az idő és a képzelet működésének szempontjából, és a történelem egy nem lineáris megközelítését kínálja számunkra. Bár helyes, ha azt mondjuk, hogy a szövegben a fő átfedés az algériai háború és a Sötét Évek között van, mégis hiányzik az a tágabb értelemben vett szempont, hogy ezek az események maguk is a börtönök és táborok kultúrájához köthetők, amelyet az elbeszélő másutt is érzékel. A dehumanizáló hatalom lenyomatait az erőszak konkrét pillanataihoz kötődnek, de nem korlátozódnak pusztán ezekre. A specifikus és az egyetemes állapota ambivalens: nem egyszerűen az azonosság ismétlődése, hanem egy háttorzongató visszatérés, egyszerre azonos és más, ismerős és mégis új.

(Max SILVERMAN, „Colonial Hauntings of the Holocaust Imaginary”, in Max SILVERMAN, *Palimpsestic Memory. The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York and Oxford: Berghahn Books, 2013, [2015]), 94–123.) DOI: 10.2307/j.ctt9qcj54, <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qcj54>.

Fordította: *Balogh Eszter Edit*