

Z. VARGA ZOLTÁN

*A történelmi fikciótól a fikcionalizált történelemig:
történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés
összehasonlító perspektívából¹*

A traumatikus történelmi múlt megörökítése, ábrázolása, semlegesebb kifejezéssel, megszövegezése, illetve az így létrejött alkotások befogadása összetett elméleti problémákat vet fel. Különösen igaz ez a holokausztirodalom szövegeire.² Ha csupán felületesen tekintjük is át kérdést, világosan látszik, hogy az üldözés és a jogfosztás tapasztalatai, a haláltáborok világa nyomán keletkezett művek vizsgálata aligha lehetséges kizárólag irodalomtudományi szempontok figyelembe vételével. A történet- és morálfilozófiai kérdések súlya mellett eltörpülni látszik az elbeszélések „technikai”, vagyis nyelvi, kompozíciós, kommunikációs, retorikai részleteire irányuló elemzések.

A náci haláltáborok létezésének felfedezése óta eltelt több mint hetven éve alatt létrejött Holokauszt „világirodalom kánon” sok tekintetben elszakadt a közvetlenül a háború után íródott visszaemlékezések, tanúságtételek igazságszolgáltatással és történetírással összefonódó, történetileg szituált beszédhelyzetétől, s Primo Levi, Jorge Semprun, Kertész Imre és mások műveit irodalmi értékkel bíró, esztétikai élményt kiváltó szövegekként is olvassuk. Mindez csak részben magyarázható azzal, hogy a túlélő írók irodalmi hivatásuk és képzettségük normáihoz, formáihoz igazodva vallottak a velük történekről (mint például Szép Ernő), hiszen nem egy esetben éppen a táborokban átéltek nyomán léptek írói pályára (Kertész, Semprun stb.). A haláltáborok világának elbeszélései – a szenvedés ábrázolásának, látványosságként történő „kiárusításának” elítélése, a morális fenntartások ellenére – számos ponton kapcsolódnak az irodalmi modernség programjához. Az egyik közülük az *írásnak tulajdonított heurisztikus jelentőség*. Az írás – dialektikus módon – rögzítője és felfedezőeszköze az emberi létezés szélsőséges helyzeteinek: felhívja figyelmünket valami *létezésére* és feltárja ennek a létezőnek a szerkezetét, ismeretet szerez róla. Paradox *mimetikus vágyról* beszélhetünk, hiszen az (irodalmi) modernség elutasítja a művészet valóságábrázoló, realista meghatározását, abban az értelemben, hogy egy előre adott, ismert társadalmi vagy lelki realitást kellene a művészet szintén ismert jelkészletével (újra) bemutatnia. A „valóság”, a „realitás” valamiféle kimeríthetetlen és elérhetetlen

¹ A tanulmány egy nagyobb, a Bolyai János kutatási ösztöndíjjal támogatott, készülöben lévő munka része.

² Kertész Imre magyar irodalom kapcsán tett megfogalmazását kiterjesztve azokat az irodalmi műveket értve ezen, „amelyek közvetlenül vagy közvetetten a holocaust hatása alatt készültek, vagy valamiképpen a holocaustra reflektálnak”. KERTÉSZ IMRE: Hosszú, sötét árnyék. In: Uő: *A holocaust mint kultúra. Három előadás*. Budapest, Századvég, 1993.

horizontja a hozzá eljutni kívánó beszédnek, egyszerre ösztönözve azt és határt szabva neki. A holokausztirodalom mint szövegegyüttes számára a „Holokauszt” mint esemény épp ilyen horizont: történelmi, antropológiai, társaslélektani, történet- és morálfilozófiai „tényként” hívja elő a létezését – vagy annak valamely specifikus aspektusát – állító és ezt a létezést tudássá alakító írásokat, illetve ezt a tudást (megtudni valami létezését és megismerni annak természetét) élővé és közösségi természetűvé tevő és elevenen tartó olvasást. A kimeríthetetlen és elérhetetlen horizont, az esemény, illetve következményeinek összetettsége, s nem utolsó sorban történeti létezése, a kollektív emlékezetben való továbbélése nem véletlenül hozza időről időre elő a reprezentáció krízisének felvetését, az ábrázolás tiltását és lehetetlenségének állítását, a nyelv és a verbális kifejezésformák elégtelenségének megállapítását, új nyelv és irodalmi formakészlet megalkotásának szükségességét.

De az esemény megnevezése, megismerése, újabb és újabb kísérleteket eredményező elbeszélése nem csupán elvi, reprezentáció-elméleti, hanem történeti-hermeneutikai szempontból is szükségszerű. A traumatikus eseménytől időben távolodó nemzedékek közvetlen tapasztalat híján egyedül az előző generációk elbeszélésein, egy intézmény kulturális közvetítő rendszerén keresztül férhetnek hozzá a múlthoz. Az eseményt megérteni, feltárni igyekvő íráskényszert természetesen nem csak a múlt foglalkoztatja, a történelmi érdeklődés több szinten és különböző módokon is motivált. Az ezredforduló előtti évtizedtől fogva az emlékezés aktusának, sőt eseményének, az emlékezet sajátos pszichológiai, társadalmi és politikai meghatározottságainak kutatása a Holokauszt „továbbélésének” vizsgálatában is fontossá vált. Az „emlékezetpolitika”, a múltfeldolgozás kollektív munkája, az „utóemlékezet” (*postmemory*) fogalmai a traumatikus történelmi esemény jelenbeli következményeit nem választják el magától a múlttól, sőt az eseményről való beszéd, az értelmezések intellektuális, társadalmi, morális jövő- és társadalomformáló erejét hangsúlyozzák.³ Marianne Hirsch a trauma nemzedékek közötti, családi, de egyéb más, akár virtuális közösségen keresztül történő átörökítődését, az ún. *utóemlékezet* fogalmával írja le,⁴ s ez a fogalom alkalmasnak tűnik arra hogy a tágan értett Mostban születő írás színterének poétikai konfigu-

³ Persze kritikai hangok is hallatszanak azzal kapcsolatban, hogy kultúránkat, társadalmi önképünket a történelemben talán példátlan módon határozza meg a (közel)múltbeli események értelmezése, s ennek nyomán az emlékezetkutatások divatja, melyet a tudománymarketing a humán tudományok XX. századi „fordulatainak” nyomán *memory turn*-nek keresztelt. Catherine Coquio *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* című könyvében Nietzsche korszerűtlen elmékedéseit megidézó szenvedéllyel elmélkedik a „történeti tudat” efféle jelentőségének „hasznáról és káráról”, hiányolva a kutatások jelent formáló politikai dimenzióját, a képzelet újraformáló, pozitív értelemben vett utópikus erejének kihasználását. Vö. CATHERINE COQUIO: *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris, Armand Colin, 2015. Különösen 21–41.

⁴ A fogalom az ő nyomán terjedt el a szakirodalomban. Több írásában is kifejti álláspontját, tanulmányomban a „The generations of Postmemory” című, *Poetics Today*-ban (29:1, 103–128.) megjelent szövegére hivatkozom.

rációit értelmezzük, az írás azon szituációit, melyben a tanúk és túlélők helyét közvetlen vagy képzeletbeli leszármazottaik, örökösök vették, veszik át.

A következőkben néhány olyan művet mutatok be, jellemzően prózapoétikai szempontok bevonásával, melyek különbözőképpen térnek el a traumatikus történelmi esemény vallomások, a történelmi hitelességet, a faktuális beszédmodok tiszteletben tartását, a mimetikus ábrázolásmódtól megkívánt valószerűséget szem előtt tartó hagyományától. Mindeközben azonban megtartják a traumatikus esemény valóság- és igazságigényét, sőt e valóságigény újabb, történelmi és antropológiai dimenzióit tárják fel. Az elbeszélő művészet műfaji mintáinak, a reprezentációs módok közötti ingadozásnak, az elbeszélésmóddal való kísérletezésnek a vizsgálata formalizmusként hathat, s e szempont kiemelése önmagában aligha vezethet a traumatikus eseményhez való változó viszonyunk történetileg releváns leírásához. Mégis, a történelmi tapasztalat közvetítésében, a múlt többdimenziós élő szövetének olvasói megalkotásában sajátos szerepet kapnak az irodalmi művek, melyek a nyelvi megformáltságra irányuló figyelem és a kitalált, képzeletbeli tárgyaknak, helyeknek, szereplőknek, cselekedeteknek adott jelentés révén közelítenek a történelmi eseményhez. Éppen ezért lehetnek fontosak a holokausztirodalom műveinek vizsgálatakor az irodalomtudomány által kínált sajátos szempontok, úgy mint az elbeszélői pozíciók különbségének feltérképezése és vizsgálata (a tanú, a túlélő, az elkövetők vagy a traumatikus eseményhez annak társadalmi következményein, kulturális közvetítésen hozzáférő későbbi nemzedékek nézőpontjai), a műfaji minták sorvezetőinek feltárása, a szövegekbe szövődő társadalmi diskurzusok és ideológiák, politikai álláspontok és történelemszemléletek rejtett párbeszédeinek, vitáinak kiemelése, az elbeszélésbe foglálás, a művek különböző arányú szándékos vagy elkerülhetetlen fikcionalizására vonatkozó kutatások.

A koncentrációs táborok, a náci üldözés múltbeli tapasztalatának kortárs, vagy kvázi kortárs irodalmi művekben továbbélését elemezve csupán utalok a történelmi, társadalomtörténelmi kutatások lehetséges komparatív megközelítésére. A II. világháború, a náci üldözés, a Holokauszt közös európai történet, mely különböző helyi, nemzeti, sőt regionális történetekből áll össze. E történetek történelmi, társadalomtörténelmi, politikai, szociológiai kontextusainak összehasonlítása, reflektív megközelítése alkalmat adhat egy tágabb, a kulturális transzfer elméletéből kiinduló kutatás felvázolására. Tanulmányomban a traumatikus múlt rekonstruálásához kollektív és személyes nézőpontokat mozgósító, a regényesítés és az önfiguráció eltérő konfigurációit választó, a fiktív, a vallomások, az esszéisztikus elemző beszédmodokat sajátos kommunikatív célokkal vegyítő francia és magyar művekre utalok. E két nemzeti kontextus kiválasztása esetleges és restriktív, és semmi esetre sem azt a célt szolgálja, hogy valamiféle zárt, esszencialista, nemzeti jelleget, gondolkodásmódot mutassunk ki a traumatikus múlt irodalmi transzformációiban. Sokkal inkább az átjárók, a kapcsolódási pontok, az újrakontextualizálások keresése lehet előremutató, s erre alapot adhat a magyar és francia

nyelven írott könyvek fontos helye a Holokauszt világirodalmi kánonában (Kerész, Wiesel, Semprun), illetve a Franciaországban aktuálisan megnyilvánuló kritikai érdeklődés a Holokauszt magyar ábrázolásai, s annak társadalmi-politikai kontextusa iránt.

*

Georges Perec *W vagy a gyerekkor emlékezete*, Patrick Modiano *Dora Bruder*, illetve Márton László *Árnyas fűtca* című műveire egyaránt igaz, hogy „közvetlenül vagy közvetetten a holocaust hatása alatt készültek, vagy valamiképpen a holocaustra reflektálnak”. Eltérő mértékben de mindhárom szöveg íráshelyzetét meghatározza az „utóemlékezet” szituációja, mindhárom szöveg az irodalmi fikció és a történelmi elbeszélés különböző formái – önéletírás, életrajz, történetírás –, a történelem kollektív, „nagy elbeszélése” és az egyéni, személyes történetek közötti határterületeken vállalkoznak a traumatikus múlt – valamely aspektusának – megírására. Mindhárom műre igaz, hogy az irodalmi fikció látványos jelenléte a „megtörtéttel”, a történelmi valóság tudatával rezonál, s a „valóság-szöveg” előállításának közös szerzői és olvasói igyekezete (vágya és belső kényszere) nem tiltja meg, hogy történet- és morálfilozófiai szólamokkal, az elbeszélhetőség és a kimondhatóság lehetőségével való számvetés metareflexív mozzanataival, összetett elbeszélői szerkezetekkel, intertextuális átszövődésekkel bővüljön a kompozíció. Mindhárom szöveg tud és épít egy tőle függetlenül létező történelmi valóságról, valóságra, miközben tudja, hogy a történelmi múlt nem platóni ideaként, örök és változatlan eszmeként bevesődve létezik, hanem maga is kitett az időbeli változásnak és eseményt átélő résztvevők és a következő nemzedékek értelmezéseinek, hogy a történelmi múlt létezésétől elválaszthatatlan jelenben kifejtett hatása. Mindhárom szöveg tud és épít a történelmi valóság extratextuális természetéről, természetére, miközben éppen a szövegbe foglalás, az elbeszélés révén igyekszik ennek a történelmi valóságnak a hagyományos történelem- szemléletben (dokumentumok és statisztikák, gazdasági és politikai összefüggések, politikai intézményrendszerekben, kulturális és ideológiai eszmerendszerekben elgondolható intenciók, motivációk és cselekvések, az államférfiak és hadvezérek cselekvésének logikája és pszichológiája stb.) értelmesnek talált és a történetírói eszközökkel bemutatott szerkezetétől különböző, az események személyes és érzelmi dimenziójával, az eseményterek helyi vonatkozásaival, a cselekvések és döntések közvetlen, szinte materiális megfontolásaival, a jelenben ható történelmi múlt társadalomformáló erejével is számot vetni. A történelmi múlt efféle megírásához mindhárom szöveg a valóság „mértékadó”⁵ beszédmódjaitól (történetírói, jogi, hivatalos-adminisztratív nyelvezet; előíró-tényközlő nyelvhasználat), a faktuali-

⁵ A kifejezést Stanley Fish kitűnő, „Hogyan bánjunk Searle mentén Austin mondvacsinált dolgaival?” (*How to do things with Austin and Searle?*) című tanulmányából kölcsönzöm, ahol Fish a valóság mértékadó történeteiről (standard story) beszél, melyek önmagukat az egyetlen, igaz valóság-beszédnek

tás elfogadott és társadalmilag hitelesített konvencióitól eltérő beszédmódokat választ, melyek az olvasás olyan „protokollját” hívják elő, melyekben egyszerre számít a képzeletbeli vagy faktuális irodalmi tárgyak összetett poétikai szerveződése kiváltotta esztétikai hatásra, illetve számol a „megtörtént” tudatát mozgósító történelmi, morális, jogi olvasásmódok következményeivel.

E kétszeresen meghatározott, vagyis a nyelvi cselekvéseknek egy „erős” társadalmi-közéleti diszkurzív mezőben értelmezett, illetve egy szintén társadalomba ágyazott, ám a nyelvi cselekvés közvetettebb, nem kauzális összefüggésekkel magyarázó „irodalmi” terében olvasott műveket a következőkben performatív, narrato-poétikai modellel vizsgálom. Elemzésemben nem törekszem teljes műértelmezésre, hanem főként azokat a narratív-poétikai (elbeszélői funkció, odaértett olvasói pozíció, időszerkezet, intertextualitás) és performatív-kommunikatív (olvasási konvenció – szerzői paktum, műfaji minta, performatív modell) megoldásokat hasonlítom össze, melyekkel a három mű a történelem esztétikai, érzelmi, egzisztenciális és morális dimenzióihoz közelít, teremt nyelvet, ad szavakat és képzeteket, vezérelje akár az emlékezés, a megőrzés, a felelevenítés, a megértés, a szembenézés, a felszabadulás. A Modiano, Márton és Perec szövegét az alábbi, talán leegyszerűsítő, ám szemléletes táblázat alapján kommentálom:

	<i>W vagy a gyermekek emlékezete</i> (1975) – Georges Perec	<i>Dora Bruder</i> (1996) – Patrick Modiano	<i>Árnyas főutca</i> (1999) – Márton László
műfaji minta	önéletrírás, ifjúsági regény, disztópia	életrajz, történetírás (önéletrajzi regény / autofikció)	metafikciós regény
olvasási konvenció típusa	fikciós & önéletrajzi	életrajzirői (önéletrajzi)	fikciós
performatív-kommunikatív cél (a publikáció szintjén)	önanalízis, gyászmunka, terápiás	emlékezés, megőrzés	kollektív önvizsgálat, történetfilozófiai reflexió, felelősségre vonás
a narrátor domináns funkciója	narratív, önreflexív	reflexív, önreflexív	metanarratív (metaleptikus), ideológiai
domináns elbeszélés-tér	sziget toposz, útleírás	bolyongás a nagyvárosban	kisváros, életképek
időszervezés	lineáris és atemporális	mozaikos	szinoptikus

Patrick Modiano *Dora Bruder* (1997)⁶ című műve életrajzi rekonstrukció, nyomozás a címszereplő 15 éves párizsi, zsidó származású kamaszlány után, aki

tüntetik fel, s általában ekként is fogadják el őket. Vö: STANLEY FISH: *How to do things with Austin and Searle?* In: *Uő: Is there a text in this class?* Cambridge – London, Harvard University Press, 1980, 197–245.

⁶ PATRICK MODIANO: *Dora Bruder*. Fordította: *Röhrig Eszter*. Vince Kiadó, Budapest, 2006.

1941-ben a német megszállás alatt megszökött a viszonylagos biztonságot jelentő katolikus internátusból, ahová szülei adták. Amint azt a könyv nyitószövegei elárulják, Dora Bruder létezéséről – így a szóban forgó szökésről – az író-elbeszélő nyolc évvel a mű megírása előtt szerzett tudomást, merő véletlenségből, egy korabeli újságot lapozgatva, annak apróhirdetéseinek között. E véletlen azonban a szürrealisták titkát rejtő, a megtalálós számára üzenetet rejtő talált tárgyaihoz volt hasonlatos, akik természetesen egyáltalán nem hittek a véletlen véletlenségében, s a nyomozás eredményeként született a könyv.

A szerzői paktumot és az olvasói konvenciót vizsgálva két kérdést kell elkülönítenünk. Egyrészt a szerző és az elbeszélő azonossága viszonylag könnyen megállapítható, hiszen az elbeszélő más, Modiano nevével jegyzett művek szerzőjeként hivatkozik magára (*Voyage de nocces*, *La Place de l'Étoile*) a könyvben. Az azonosság bejelentése kettős hatást kelt. Egyrészt egy olyan irodalmi szövegüniverzumhoz köti az olvasott művet, melyet gyakran épp fikció és tény, az álomszerű, amnéziás kitaláció és a dokumentarista formák együttes alkalmazása jellemez. Másrészt a szerzői identitás extratextuális bizonyosságára hivatkozva önéletrajzi, pontosabban faktuális paktumot javasol az olvasónak, ami a könyv tárgya és talán performatív céljai miatt fontos. Így az esetleg kételkedő olvasó néhány percnyi internetes keresés után meggyőződhet, hogy a könyv címszereplője, Dora Bruder nem kitalált, hanem valóban létező személy volt, s hogy történetének feledéstől való megmentése nagyrészt valóban a regényíró Patrick Modianónak köszönhető.

Az elbeszélői pozíciók textuális-narratológiai, illetve a szerzői pozíció extratextuális-kommunikatív elemzése azt mutatja, hogy a címszereplő történetével párhuzamosan bontakozik ki magának az elbeszélésnek (a könyv keletkezésének, megírásának) története: az elbeszélő egyszerre mellékszereplő (az amatőr életrajzíró, történész, aki rekonstruálja egy történelmi személy életét), illetve főszerplő (aki a Dora története megírásának nehézségeiről, valamint saját múltjáról, gyermekkori elhagyatottságáról, a háborúhoz és az üldözésekhez való viszonyról beszél), aki váltogatja a homodiegetikus és autodiegetikus pozíciókat. Elbeszélés és történet párhuzamos kibomlásából következik a mű összetett időszerkezete, hisz a *Dora Bruder* egyrészt a múlt rekonstrukciójának, egy nyomozásnak lineárisan előrehaladó története, másrészt magának az emlékezésnek, az emlékezés hívásának az elbeszélő történetében halogatásokkal, megtorpanásokkal, elakadásokkal szegélyezett története. Elbeszélő idő és elbeszélői idő kettőssége egyetlen kronotoposzba rendeződik: a szökés, a bolyongás, a nagyváros tereinek bejárása köti össze az életrajzi modellt és az életrajzírot: míg az egyik elrejtőzni vágyik és menedéket keres a városban, addig a másik e menekülés nyomai után kutat Párizsban. Az elbeszélő múltjának rendezetlenül egymásra rakódó rétegeit Dora életének helyszínei hívják elő a múltból, miközben az elbeszélő a nyomozás jelen idejében ezekből a terekből és a terekhez (a katolikus leányinternátus, a párizsi rendőrkapitányság és ügyészség épületei, a kórház, ahol Dora született, a hotel, ahol szüleivel élt, metróútvonalak, melyeken járhatott stb.) kapcsolódó doku-

mentumokból próbálja rekonstruálni Dora Bruder életét születésétől, sőt szülei Franciaországba érkezésétől egészen 1942 szeptemberi deportálásáig,⁷ nagyjából kronologikus rendben. Az elbeszélés jelen idejét érdemes alaposabban is szemügyre venni. Ez a néha (de nem mindig) grammatikai jelen időben kifejezett időréteg ugyanis hatásaiban széttartó. A tudományos közlemények nyelvezetének absztrakt, demonstratív célú, retorikus jelen ideje hallatszik ki az amatőr történész és életrajzíró beszédéből, melynek valójában nincs időbelisége, ráadásul a közlés a kutatás eredményeinek lezárt, visszatekintő perspektívájából ered. Ugyanakkor a jelen idő (ezúttal nem feltétlenül grammatikai jelen idő) a kutatás mozgó jelen,⁸ sőt időnként jövő ideje⁹ valamiféle munkanapló benyomását kelti, ami ugyan nem elképzelhetetlen akadémiai műfajokban, ám némileg gyengíti a benne közölték tényértékét a standard tudományos közlemények lezárt múltidejéhez képest. Egyszóval az elbeszélés idejének az olvasás közben nehezen azonosítható nézőpontja (folyamatos jelen és visszatekintő múlt), mely hol az elbeszélő, hol Dora múltjának darabjaival sűríti a mű időbeliségét, a nyomozás és az emlékezés önálló történeté duzzasztása elmozdít a hagyományos történetírói vállalkozás céljaitól.

Elbeszélő idő és elbeszélésidő kettős, mozaikos struktúraként vetül egymásra s válik átjárhatóvá a szövegben, mégpedig az emlékezés és a tér összefüggésén keresztül. Az elbeszélő Párizs utcáit róva Dora nyomait keresi, azokat a „bemélyedéseket vagy kidomborodásokat”, melyeket „egy test felszínre gyakorolt nyomása hoz létre”. (25). Mindezt abban a hiszemben, hogy az egykori fizikai kontaktus megőrzött valamit az ott megfordult lény lényegéből, így egy különös, időn átívelő, érintkezésen alapuló jelentésátvitelen, vagyis metonímián keresztül a zarándok-narrátor a helyszínen megérthet valamit ebből a lényegből, s később az írásban közvetíteni tudja azt. Hasonló módon, mint ahogy azt egy korabeli film megtekintése után megfogalmazza: „Hirtelen megértettem, hogy a filmszalagra, mint valami viaszbevonat, rámeredt azoknak a tekintete, akik a megszállás alatt látták a filmet ... Ezek a tekintetek belemaródtak a film anyagába, megváltoztatták a fényhatásokat és a szereplők hangját.” (73–74). Az elbeszélő hősének ezeket a lenyomatait, bemarkolásait keresi a városban, de a zarándoktat távol van a szentségben részesedés hasonló metonimikus elven alapuló, teljes jelenlétet biztosító élményétől, annál is inkább, mert Dora életének egykori helyei zömmel maguk is az enyészeté lettek. A tér bejárásából csupán egy létezés pusztá kereteit lehet rekonstruálni, s e keretek alig árulnak el valami egyénit a Holokauszt tragikus sorsainak tömegében. A rátalálás titokzatos élménye sokkal inkább az elbeszélő-szerző, illetve más írók párizsi regényhelyszíneikhez kötődik, ám valójában itt

⁷ A magyar fordításban először szeptember 15., másodszor szeptember 18. szerepel időpontként. Az 1999-es kissé átdolgozott francia kiadásban mindkétszer szeptember 18.

⁸ „Itt van előttem néhány fénykép abból az időből.” (28); „E könyv írása közben fényjeleket küldök, mint a világítótoronyok, és sajnos nem biztos, hogy a fény áthatol az éjszakán. Reménykedem.” (38); „Ezeket a sorokat 1996 novemberében írom.” (46).

⁹ „Egyszer majd visszamegyek Bécsbe, ahol már több mint harminc éve nem jártam” (19).

sem Dora nyomára, titkára jutunk, hanem a története iránt felébredt megmagyarázhatatlan vonzalomra kapunk fantasztikumba hajló választ.¹⁰ A tér regényben játszott szerepének fontos része a mitikus-misztikus Párizs, mely szintén kapocs az elbeszélői és az elbeszélte világ közt. A szökés, az elrejtőzés, a kóborlás és a nyomolvasás a „nagyvárosi dzsungel” késő-romantikus toposzát idézi, s a város egyszerre valós, már nem létező múltbeli és fiktív tereiből létrejövő homályzónáiban végzetesen vetül egymásra a kamaszvilág és a történelem fenyegető árnya: az őszi, téli Párizs kalanddal teli, értelmetlannak tűnő gyermeki képe rajzolódik ki, melyet nyomasztóan ellenpontosz a történelmi veszély nem-érzékelésének olvasói tudása.

Az elbeszélői rekonstrukció fontos terepe – más Modiano-szövegekhez hasonlóan – különféle dokumentumok beillesztése az elbeszélésbe. A dokumentumok kezelése és kontextusba helyezése – többek közt a történelmi téma és a Holokauszt-reprezentációk fikcionalizását sújtó tabuk miatt – eltér a más Modiano-művekben megszokottól. Ezekben ugyanis a jegyzőkönyvek, címjegyzékek, anyakönyvi kivonatok, telefonkönyv-részletek, hivatalos nyomtatványok és úrlapok stb. kollázsszerű beillesztése szilárd tájékozódási pontot próbál nyújtani a tudatkieséses állapot után önazonosságukat kereső regényhősöknek egy egészében fiktív világban. E fikciókban a dokumentumok valamiféle „valóság-effektust” keltenek, tehát a fiktív világon belül egy nem-fiktívként elismert valóság tekintélyével nyújtanak ideiglenes fogódzókat a kutató regényhősöknek – többnyire hiába. A *Dora Bruder*ben viszont a dokumentumok felkutatása és közlése *levéltári fikció*,¹¹ hiszen tárgyi bizonyítékok híján – amint azt a helyszínek elpusztulása vagy átalakítása kapcsán láttuk – e dokumentumok értelmezéséből bomlik ki a múlt és a jelen regényes formája. A történetmondás eseményei, cselekményei újabb és újabb dokumentumok – fényképek, iratok – felbukkanása, értelmezése és narrativizálása körül alakulnak ki. Vagyis regényesítés és dokumentumhasználat nagyon is megfér egymás mellett, mégpedig anélkül, hogy fikció és faktualitás egymással való szembeállítására, vagy határaiknak újrafelmérésére kerülne sor.

A dokumentumok felhasználásának másik célja a szereplők (történelmi személyiségek) döntéseinek, cselekvéseik motivációnak helyreállítása. E rétegben a dokumentumok nem idézetként kerülnek a szövegbe. A rendeletek vagy éppen a korabeli lapok alapján felidézett időjárás jelentések cselekménybe építése a szereplők elhatározásainak, lehetséges terveinek kifürkészését, a kritikus élethelyzetekben meghozható döntések terének elképzelhetőségét (fiktív átélhetőségét) teszi lehetővé. A döntéseknek ez a köre a hétköznapi, elvileg kis hatósugarú

¹⁰ Victor Hugo *Nyomorultakjának* egy részét újraolvasva figyel fel az elbeszélő egy jelenetre, melyben a menekülő főszereplők egy valós párizsi térből akkoriban nem létező, tehát fiktív térben lennek menedéket. Ez a hely pedig egy zárdá, éppen azon a helyen, ahová Dora Bruder kerül 1940-ben. Vö. *I. m.*, 46–48.

¹¹ Vö. BOUJU, EMMANUEL: *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXème siècle*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 155.

cselekvésekhez tartozik, melyek következményei a hétköznapi életben kevésbé emlékeztetéseket, viszont egy visszatekintő elbeszélésben fontosnak és jelentőség-teljesnek tűnnek.

Modiano könyvét olvasva mégsem az irodalomnak a történetíráshoz, vagy az életrajzi fikcióknak, regényesített életrajzoknak, „faction”-öknek a tudományos diskurzusokhoz képest feltételezett többletét értékeljük. Nem csupán arról van szó, hogy a traumatikus történelmi esemény irodalmi eszközökkel való feldolgozása érzelmi, esztétikai többlettudást kínál, azáltal, hogy a „levéltári fikció erőteljesebb történelmi munkaként hat, mivel családképeket, egyéni szenvedést, emberi tanácsalanságot tár fel a Történelemben, a történelmi személyiségekkel pedig úgy azonosulunk, mint a kitalált szereplőkkel. Modiano nem tagadja a történetíró és levéltáros beszédmódját, hanem támaszkodik azokra, ám emellett kiáll a Történelem fiktív művekben megvalósuló, egyéni és emberközpontú vizsgálatáért.”¹² Valóban, Modiano nem tagadja a történetíró és a levéltáros munkáját, hanem regényesíti azt, ezért is módosul a történeti források kezelése az elbeszélésben: nem a forrás „faktuális” értéke változik meg a kompozíció más elemeihez képest, hanem a forrásokhoz való hozzáérés története fikcionalizálódik az elbeszélő alakjának formálása során.¹³ A történelem érzelmi dimenziójának irodalmi feltárása és megjelenítése, a történelmi tapasztalat elképzelhetővé tétele a mindennapi döntéshelyzetek, szenvedések, megaláztatások, tanácsalanságok által, a történelem saját (átélt) múlttá tétele az olvasáson, fikciós műveleteken keresztül nem csupán kollektív jelentőséggel bír. Modiano munkájában a közös történelmi múlt elevenességének megőrzése mellett, legalább ilyen fontos az egyéni elköteleződés, a saját múlthoz, élettörténethez, sorseseményekhez kapcsolás. A *Dora Bruder* paradox módon teljesíti az emlékművészt, a felejtéssel szembeállító emlékköltőt és dokumentálás feladatát: Dora Bruder arcképének megrajzolása szándékosan marad töredékes, s valószínűleg ez magyarázza, hogy Modiano nem közöl fényképet a címszereplőről¹⁴. Dora szökéseinek titka nem derül ki, de a regény befejezésében az elbeszélő-szerző éppen ezt a titkot szegezi szembe azzal a stratégiával, mellyel a náci áldozataik létezésének a nyomát, az elkövetett bűncselekményekről tanúsító dokumentumokat és bizonyítékokat is el akarták törölni. Az elbeszélés nem vállalkozhat arcképének megrajzolására, létezésének helyreállítására: a múlt

¹² CATHERINE DOUZOU: Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano. = *Protée*, 35 (3), 2007, 32.

¹³ ALAN MORRIS: 'Avec Klarsfeld, contre l'oubli': Patrick Modiano's *Dora Bruder*. = *Journal of European Studies*, 36 (3), (2006), 269–293. Alan Morris tanulmányában bemutatja, hogy Modiano hogyan takarja ki a szövegből a Serge Klarsfeldtől származó információk és dokumentumok eredetét, aki a *Dora Bruder*rel párhuzamosan készítette a *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France, La Shoah en France* című történelmi, dokumentarista munkáját (Paris, Fayard, 2001, IV. kötet), s számos információt megosztott az íróval.

¹⁴ A magyar kiadás borítóján szereplő kép nem Dora Brudert ábrázolja, az általam ismert két francia kiadás (Patrick Modiano: *Dora Bruder*. Paris, Gallimard, 1997; Patrick Modiano: *Dora Bruder*. Paris, Gallimard, [Folio], 1999) nem közöl fényképet.

szövetén észrevett szakadás átjáró a mindenkori jelenbe, ahol a mikro-életrajzírás rajzolja körül a címszereplő makacsul őrzött titkát.

*

Márton László *Árnyas fűtca* című műve 1999-ben jelent meg, három évvel Kertész Imre Nobel-díja, a holokausztirodalom magyarországi kutatásának új korszaka előtt. E díj, tudjuk, nem csupán az irodalomtörténet számára volt esemény, hanem a XX. századi magyar történelem újraértelmezésének a nyilvános közbeszédben zajló vitáira is ösztönzően hatott. Márton műve bizonyos szempontból előrevetítette a szimbolikus igazságszolgáltatásról és felelősségvállalásról, más szóval a történelmi igazságról folytatott közéleti, társadalmi vitákat. Az *Árnyas fűtca* erről a történelmi igazságról, vagyis elsősorban nem tényekről és eseményekről (kik?, mikor?, hogyan? stb.), hanem a történelemről mint (továbbé) diszkurzív valóságról, annak morális feltételeiről és következményeiről szól.

A történelem diszkurzív valóságként kezelése pontosítást kíván, s ezt a regény el is végzi. Egyrészt arról az utóbbi idők történelem-elméleti, történetfilozófia munkái nyomán közhellyé vált belátásról van szó, miszerint a történelem léte függ elbeszélésbe foglalásától, annak mikéntjétől, vagyis mindaz, ami megtörténik, nem feltétlenül válik történelemmé, történelmi valósággá. Kisantal Tamás az *Árnyas fűtca* provokatív állítását kommentálva („...azokkal értünk egyet, akik szerint az embermilliókat árnyakká változtató bűncselekmények nem történtek meg. Nem mintha nem mentek volna végbe, ellenkezőleg: minél inkább végbementek, minél inkább elkövették őket elkövetőik, annál kevésbé történtek meg, mivel banalitásaikkal együtt sem értelmezhetőek az emberi történés keretei között”¹⁵) Arisztotelész, Ricoeur és Louis O. Mink történetfilozófiai fogalmaiból indul ki. A fenti szerzők gondolatai alkotta elméleti keret szerint „egy esemény megtörténtének állítása előfeltételezi az azt magába foglaló narratívum létrejöttét is”, (történelmi) eseményről pedig „annyiban lehet szó, amennyiben az esemény alapelemeiben intencionált cselekvésekből áll, vagy hatásában ilyeneket idéz elő”.¹⁶ Kisantal szerint a fenti idézetben a „nem történt meg” azt jelenti, hogy a XX. században elkövetett történelmi léptékű, kollektív alanyú bűncselekményeket – Márton könyvében a magyar vidéki zsidóság elhurcolását, kifosztását és megölését – az intencionált cselekvések hiánya miatt nem lehet történetbe rendezni, a Történelem részévé tenni. Még plasztikusabban fogalmazva: „nem történt semmi” csak annyi, kiderült, nem (csupán) „Isten halott”, hanem az ember, s vele együtt az ember nagykorúságába, felelősségérzetébe vetett hit is.

Ebben az írásban nincs mód megvitatni az értelmes történelem feltételezésének ezt a felvilágosodás eszméihez kapcsolódó elgondolását. Ha elfogadjuk

¹⁵ MÁRTON LÁSZLÓ: *Árnyas fűtca*. Pécs, Jelenkor, 1999.

¹⁶ KISANTAL TAMÁS: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Budapest, Kijarat, 2009, 266.

Kisantal Tamás következtetését, miszerint „az *Árnyas főutca* törekvése, hogy a történeket történetekké alakítsa”,¹⁷ akkor fontos megvizsgálni az elbeszélésbe foglalás mikéntjét, mivel Márton könyvének történetfilozófiai tudatosságától és reflexivitásától mi sem áll távolabb, mint a „vissza a történethez” elméleti komplikációkat elutasító gesztusa. Márton írásának szervezőelve ugyanis épp az elbeszélhetőség, a történetbe rendezhetőség lehetőségeinek felmérése, az elmesélés határainak felmérése.

Az *Árnyas főutca* olyan elbeszélés, amelyben az elbeszélő az olvasó szeme előtt alkotja meg az elbeszélte világot, s egy pillanatig se igyekszik elhitetni, hogy annak léte független tőle. Az *Árnyas főutca* nem csupán metanarratív elbeszélés, mely megosztja az olvasóval az elbeszélésbe foglalás (például a hősök elnevezésének) nehézségeit, hanem metafikcionális is, hiszen az elbeszélte világ ontológiai önállóságát és ontológiai státuszát alternatív, egymást kizáró elbeszélte világok beillesztésével bizonytalanítja el. Sőt az *Árnyas főutca* az elbeszélés diegetikus szintjeinek szerzői önkénnyel történő átlépésével a beágyazott, metadiegetikus elbeszélés alternatív valóságként elevenedik meg, s lép ki a metaszintről. Az elbeszélés elsődleges diegetikus szintjéhez tartozó csokoládés papíron kibontakozó történet metalepszis, ezzel az eszközzel az elbeszélő-szerző leleplezi „az elmesélte történet teljességgel képzeletbeli és ad libitum megváltoztatható jellegét”, így megsérti a „fikciós szerződést, melynek lényege éppen a fikció fiktív jellegének tagadása ... és megnehezíti a »hitetlenkedés szándékos felfüggesztését.«”¹⁸

Az *Árnyas főutcában* az elbeszélés egészére vonatkoztatva éppen ez történik, azzal a különbséggel, hogy az elbeszélés fiktív rétegeibe – a szemünk előtt kitalált és elnevezett két főszereplő, Gőz Gaby és Roth Aranka, szűkebb-tágabb környezetük mindennapi, kisvárosi történetei – beleszövődik a Történelem „nagy elbeszélése”: látszólag egyedi, de mégis tipikus (ismétlődő) történetmorzsa a harmincas évek Magyarországon erősödő antiszemitizmusról, a kétségbeesett és önáltató asszimilációs kísérletekről, a „magyar” polgári lakosság részvétlenségéről és kollaborációjáról, a munkaszolgálatról és halálmenetekről stb. A metalepszis használata tiszta fikciós keretben lehetetlenné teszi, hogy egy önérvényű teremtett univerzumot, az elbeszélés idejére, a „valóság” attribútumaival ruházzunk fel. De mi történik amikor a fiktív történetbe történelmi parabolák, anekdoták keverednek, mikor a történelem diszkurzív valósága alkot erős architextust? A metalepszis alakzata, úgy tűnik, nagyon is illik Márton korábban bemutatott történetfilozófiai fejtegetéseihez, azzal a különbséggel, hogy az olvasó ezúttal az elbeszélés fiktív elemei helyett az önmagukban hiteles diszkurzív valóságelemekből nem tud zárt, világszerű, független univerzumot összeállítani. A történelem radikális fikcionalizálásának, vagyis önkényes, elbeszélői döntéseknek való kiszolgáltatottsága többször is előkerül a szövegben. A Történelmet és történelmi eseményeket

¹⁷ Uo. 267.

¹⁸ GÉRARD GENETTE: *Metalepszis*. Fordította: Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006, 20.

irányító logika önkényessége (pl. a város utca neveinek rezsimfüggő változásai) párhuzamba kerül a történetmondást irányító, látványosan megmutatott elbeszélői önkénnyel. Következményeit tekintve még súlyosabb, ahogy a hitetlenkedés a közéleti vitakultúrát, a társadalmi-politikai párbeszédet elborítja gyanakvó összeesküvés-elméletek formájában:

„Álmélkodunk, mennyire jelentéktelen emberek milyen könnyen megrendíthetik az igazságba vetett bizalmat, úgyhogy emberöltők óta más egyéb nem is zajlik, mint az igazságba vetett bizalom folytonos megrendülése. (85)

A hitetlenkedés, a bizalomvesztés korában a történetírás a prezentista érdekvényesítés eszközének tűnik, a társadalom pedig párbeszédre nem hajlandó, ideológiailag elkülönült csoportok halmazának, amelyben nem működhet az igazság közmegegyezésre épülő modellje. Az elbeszélő megnyilatkozásából persze kihallatszik a meggyőződés, hogy kell lennie vagy legalábbis léteznie kellene igazságnak, a múlt értelmezése nem múlhat érdekszövetségek apológiáin, nem merülhet ki jelenkori törekvések legitimálásában.

Márton László elbeszélése sokat vár el olvasójától. Az alternatív történetváltozatok követése eleve próbára teszi figyelmét, ráadásul – eltérően a metalepszisztól – az alternatívák egyenrangúak, mivel nincs kiemelt történetszint, melyhez képest alárendelt volna (kitérő, visszatekintés, előreutalás, beágyazás, allegorikus tükörkép stb.) a többi. A lehetséges elbeszélések sokaságát az olvasó történelmi ismeretei egészítik ki, tartják egyben, teszik olvashatóvá. A magyar történelem harmincastól az ötvenes évekig terjedő időszakára vonatkozó háttértudás nélkül a szöveg aligha lenne követhető. A történetmondás hallgatólagosan támaszkodik már hallott, olvasott történetekre. A könyvnek nem is célja, hogy új történelmi tudást adjon át: nem ismereteket közöl, hanem megismerendőt tár fel, s a (virtuális) olvasó feladata etikai viszony kialakítása az olvasottakkal, nem pedig tudás felépítése a történelmi valóságról.

Ez az etikai állásfoglalás az elbeszélő pozícióját és ábrázolásmódját is meghatározza. A narrátor, aki a szereplők szintje felett helyezkedik el és rendezői hangként irányítja az elbeszélést, nincs szereplővé formálva, ugyanakkor beszéde retorikailag kidolgozott, önreflexív, ironikus, olykor szarkasztikus. Az irónia mögül mégis kihallatszik a tompa, fojtott indulat, mellyel a történetfilozófiai, morálfilozófiai számvetést, az örökre elmaradni tűnő kollektív önvizsgálatot és a történelmi bűnök után elmaradt felelősségvállalást sürgeti, „az egyes emberek köznapi morális, érzésszel defektusairól, egy teljes civiltársadalmi züllés görbéjéről... számol be”.¹⁹ Az elbeszélői többlettudás részben a visszatekintő időbeli perspektívából származik: a történet ide-oda ingázik 3000 nap sűrített idejében,²⁰ és elő-

¹⁹ BALASSA PÉTER: A leírhatatlan pillantás (Márton László: Árnas főutca). = *Alföld*, 2000/10. sz.

²⁰ Valójában hosszabb időszakról van szó, hiszen a harmincas évek derekától egészen a kádári konszolidációig vannak történelmi utalások a szövegben.

reutalásokkal, a Történelem „nagy elbeszélésében” megírt befejezés ismeretének tudatában törli el a szereplői sorsokra vonatkozó meglepetéseket. De az elbeszélő intellektuális fölénye nem csupán utóidejű pozíciójához köthető. Szereplőinek „hamis tudatát” beszédük ellentmondásosságával, inkoherenciájával, gyakran alacsony, társadalmi folyamatok megragadására, vitára alkalmatlan retorikai és esztétikai színvonalával jellemzi,²¹ s egyúttal megmutatja, hogy „a közbeszédben, a mindennapok retorikai alakzataiban már hosszú ideje készülődött és elkerülhetetlenné vált az autochton, magyar kiadású »végső megoldás.«.”²² A szereplők kidolgozásának redukálása ezért nem csupán a történetfilozófiai alapvetésből következik (sorsvesztés), hanem abból is, hogy a „szereplők” kollektív beszédformák és gondolkodásmódok képviselői, akár áldozatok, akár elkövetők.

Az *Árnyas fűtca* műfaji mintái közül hiányzik az önéletrajz, faktuális-dokumentatív beszédmodok pedig csak az elbeszélő vádbeszédében kapnak szerepet tartalmi ismertetések formájában. A faktuális olvasói konvenciót a művet fikcióként meghatározó, a mű paratextuális részén elhelyezett bevezető sorok hárítják el. A fikciós konvenció sablonszövegét („minden hasonlóság a valósággal csupán a véletlen műve...”) Márton a korábban ismertetett történelemelméleti álláspontjának megfelelően alakítja, csupán a regényszereplők történeti személyekkel fennálló hasonlóságát utasítja vissza. Az *Árnyas fűtca* keletkezéstörténete ismert, maga a szöveg is megidézi a paratextuális bevezető második lapján, illetve a szöveg zárlatában.²³ A faktuális szerződés fikcióssá válásának „nem művészi” okai vélhetőleg döntő hatással lehettek a szöveg végső alakítására. Nehéz elképzelni, hogy miként lehetett volna összeegyeztetni kognitív disszonancia nélkül az „*Őrizd meg...*” kötetben szereplő zsánerszerű, boldog békeidők hangulatot sugalló fényképek és a Márton-szöveg harcos, elkötelezett hangvételét.

Mindenesetre az önéletrajzi hitelesítés elmaradása nem oltja ki a szöveg igazságigényét, csakúgy mint a metafikcionális elbeszélői stratégiák alkalmazása sem. Az egymást kizáró cselekményverziók (például Gőz Árpád történetei 1944 végén) ugyan egyszerre nem lehetnek igazak, külön-külön viszont igen, s mindegyik ismerős más, a korszakra emlékező tanúságtételekből. A szöveg igazságigénye performatív, az olvasók jelenének társadalmi-diszkuzív térében fejt ki hatását, a meggyőzés retorikai és az állásfoglalás etikai dimenzióiba helyeződik át.

*

²¹ Például a kocsmában fontoskodó légvédelmi felelős előadása. 62–65.

²² BALASSA PÉTER: *I. m.*

²³ E szerint a szöveg korábbi változata eredetileg megbízásra készült, egy fényképalbum alapján, a megbízást azonban az elkészült szöveggel elégedetlen megbízó visszavonta. Az „*Őrizd meg...*” címmel 2000-ben a Liget Kiadónál Ács Irén és Levendél Júlia közös munkájaként megjelent kötet alapjául szolgáló kötetben található fényképgyűjtemény a Márton-könyvben leírt képeket tartalmazza, így virtuális, lehetséges achi-textusa az *Árnyas fűtca*nak.

Georges Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című műve ugyanabban az évben, 1975-ben jelent meg (a magyar fordítás 1996-os),²⁴ mint a *Sorstalanság*. Perec a holokauszt „másfeledik” generációs túlélője. 1936-ban született lengyel zsidó bevándorlók gyermekeként, apja a francia hadseregben harcolt a németek ellen s a kapituláció napján esett el, 1941-ben. Anyját 1943-ban deportálták Auschwitzba, ő maga Franciaország ún. szabad zónájában vészelte át a háborút nagynénjével és nagyanyjával.

A *W* különös szöveg, akár a holokausztirodalom, akár az önéletírás hagyománya felől nézzük is. Az elbeszélést két, fejezetről fejezetre váltakozó, egymással párhuzamosan futó szál alkotja. Az egyik a tulajdonképpeni önéletrajzi szál, mely képzelt vagy valódi, homályos, de az identitás hozzáférhető tartományában gyermekkori emlékek felidezéséből, értelmezéséből és kommentárjából áll. Az önéletrajzi szándék és az általa meghatározott elbeszélői pozíció önmagában szilárd, még ha az önreflexív, az emlékeket kritikával kezelő önéletírói szerep szokatlan is.²⁵ A másik, a szövegben kurzívval szedett szál a mű első részében a Verne-regények toposzára emlékeztető kalandregény, ifjúsági regény cselekményindító bonyodalmát vázolja, hogy aztán a mű második, arányaiban csaknem kétszer akkora részében a koncentrációs táborok és a náci test- és fajkultusz nem is annyira rejtett allegóriájába, disztópiájába forduljon. A fikciós szál két része csupán érintőlegesen kapcsolódik egymáshoz. A katonaszökevényként, álnéven élő Gaspard Winkler kölcsönbe kapott identitásának eredeti birtokosát, egy hajótörésben a Tűzföld szigetei közt eltűnt néma kisfiút kellene felkutatnia. A történet második felében viszont nyoma sincs egyik Winklernek sem, sőt egyáltalán semmilyen történetnek, cselekménynek, egyedi eseménynek, s így időnek sem. Nevükből csupán a kezdőbetű marad, *W* szigetének leírása pedig egy absztrakt, nyomasztó, egyedi történetek nélküli világot tár elénk, melyben a nyugati civilizáció nemes versengésen, érdemen és teljesítményen alapuló racionalista (liberális és kapitalista) társadalomalkotó értékeit és modelljét a kiszolgáltatottság és kiszámíthatatlanság torzítja el. *W* szigetén az elnyomás, az alapvető emberi értékektől való megfosztás nem tapasztalati, hanem strukturális: a saját névtől megfosztott atlétákon elkövetett gáztetteket és igazságtalanságokat az elbeszélő nem egyediségükben meséli el, hanem a rendszerből fakadó szükségszerűségként írja le, melyet gondosan megtervezett számítások előznek meg, készítének elő. Az olvasó éppen ezért nem is tudja az egyedi létezését nélkülöző alanyokat sajnálni, lehetetlen az együttérzés, a katarzisz.

²⁴ GEORGES PEREC: *W vagy a gyermekkor emlékezete*. Ford. Bognár Róbert. Budapest, Noran, 1996.

²⁵ Philippe Lejeune Stendhal *Henry Bruland életéhez* hasonlítja a *W*-t, s „kritikai önéletrásnak” nevezi az autobiográfia-írás azt a változatát, amikor az elbeszélő-szerző nem azért teszi szóvá az emlékezet korlátait, az emlékező elfogultságát, hogy elhárítsa a vállalkozásának sikerét fenyegető problémákat, hanem ezeket a nehézségeket viszi színre. Vö. PHILIPPE LEJEUNE: *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris, P.O.L., 1991, különösen 61–138. A „kritikai önéletrás” meghatározása a 74. oldalon található.

Az önéletírás modern hagyománya jól ismeri a vallomást a kitalációval, képzettel és fantáziával vegyítő formákat, az önéletrajzi regény régi és az autofikció új példáit. Perec művét nem is a kettős műfaji meghatározottság, kettős olvasási konvenció, kettős szerzői paktum teszi eredetivé, hanem a kettősségek elhatárolása, szétválasztása. A fikciós szál látványosan zárt elbeszélői formákra, a kalandregény kliséire és a disztópia kronotoposzára épül, mint például a sziget toposza, amely a teret elszigeteli a hétköznapi „valóság” realizmusától, vagy a szigeten berendezett élet ciklikusan ismétlődő ideje, illetve a kalandidő cselekmény- és eseménycentrikussága. Milyen viszonyban áll tehát a saját fiktív voltát látványos jelekkel demonstráló történetiszál a saját személyes, tragikus múlt elmesélésével? A *W* utolsó, XXXVII. fejezetében egy hosszú, David Rousset *L'Univers concentrationnaire*²⁶ című munkájából vett idézet teszi egyértelművé, hogy *W* szigete a náci koncentrációs táborok allegorikus képe, ahol vélhetőleg Perec édesanyja is életét vesztette. A szerző élettörténetének és a mű önéletrajzi ambícióinak ismeretében az olvasó számára mindez aligha meglepetés, s valóban, a legtöbb értelmezés a fiktív és az önéletrajzi kapcsolódásainak módjait kutatja, nem pedig annak meglétét. A Perec-kutatás egyik legnagyobb tekintélynek örvendő szerzője, Bernard Magné több szinten is kimutatja az elbeszélés két rétege közötti hasonlóságokat, sőt azonosságokat.²⁷ A strukturális „izotópiát” Magné a váltakozó tematikus cselekményszálak *megszakadásában* és a gyerekkorhoz fűződő megszakadt viszonyban is felismerni véli. Sőt az önéletrajzi elemek kódolt szövegszervező elvvé alakulnak, miként az Perec más munkáiban is gyakran előfordul.²⁸ A szakadáson kívül a *hiány* a másik izotopikus összeköttetés fiktív és önéletrajzi fejezetek közt, ennek legnyilvánvalóbb megjelenése az első és a második részt elválasztó üres lap a zárójelek közti három ponttal, majd a fiktív és önéletrajzi fejezetek sorrendjének megváltozása a második részben, a kimaradó önéletrajzi fejezet az első részt záró és a második részt kezdő fiktív fejezetek közt. A fiktív és az önéletrajzi fejezetek egymáshoz kapcsolását számtalan utalás erősíti, ezek lehetnek tematikusak (Gaspard Winkler és Georges Perec is árva, anyjuk neve Cecilia/Cécile; lexikaiak (pl. Cécilia Winkler hajójának neve anagramma, Perec szülei nevéből összerakva stb.) és szintaktikaiak (fejezetzáró és fejezetnyitó nyelvi fordulatok ismétlődése stb.).

²⁶ DAVID ROUSSET: *L'Univers concentrationnaire*. Paris, Pavois, 1946.

²⁷ BERNARD MAGNÉ: La textualisation du biographique dans *W* ou le souvenir d'enfance de Georges Perec. In: *Autobiographie et biographie*. Paris, Colloque de Heidelberg, Librairie A. G. Nizet, 1989 (textes réunis et présentés par Miraille Calle-Gruber et Arnold Rothe), 163–184.

²⁸ A mű első része 11 fejezetből a második 26-ból áll, összegük, 37, pedig 3. hó 7-e, avagy március, épp Perec születésnapja. Az első rész 11 részből áll, összesen 2 rész van, 2/11, azaz február 11. Perec anyjának hivatalos halálozási dátuma a dokumentumokon. A két rész között kimarad egy önéletrajzi fejezet, épp az anyától való elválás kipontozva, elhallgatva (az utazás a szabad zónában, az anya halála).

Az autobiográfia-kutatás szakértője, Philippe Lejeune szerint is szoros a kapcsolat a fiktív és az önéletrajzi szál közt.²⁹ Lejeune fiktív történet és önéletrajzi valóság egymás mellé helyezésének funkcióját vizsgálva e kapcsolásnak a traumatikus, elfojtott emlék megjelenítésében játszott szerepét emeli ki. Lejeune szerint, aki egyszerre tartja Perec művét „kritikai” és „pszichoanalitikus” önéletrírásnak, W szigetének gyermekkori fikciója egyfajta fedő emlék, melyet a felnőtt író W című műve igyekszik lebontani, így hozzáférni az eltakart múlthoz, új viszonyt kialakítani hozzá, feltárni és értelmezni a konstruált emlékeket és konstrukcióban lévő szakadásokat.

A könyv önéletrajzi szála rendhagyó, mivel emlékek elmesélése helyett inkább az emlékezés fájdalmas és töredékes történetét, az emlékezetkiesés és a hallgatás lassú megszűnését kapjuk, vagyis az emlékek helyett az emlékezés története kerül az elbeszélés gyújtópontjába. A gyerekkor emlékeinek felidézésére, rekonstruálására tett erőfeszítések előtérbe kerülését jelzik az emlékek konstruált, imaginárius, szubjektív valóságát, az emlékezés pózoló, tetszelgő természetét öniróniával leleplező kommentárok. A kritikus távolságtartás igaz az írott és képi dokumentumok – fényképek, képaláírások, fiatalkori feljegyzések – használatára is. Az írás – a hiány általános, Perec teljes életművét átható poétikáját követve – eltakarja az olvasó elől, csakúgy mint a korábban tárgyalt két mű, az emlékek újraalkotását vagy inkább megalkotását lehetővé tévő fényképeket. Ennek egyik kézenfekvő magyarázata hasonló lehet, mint amit Roland Barthes a *Világoskamra* második részében anyjáról téli kertjükben készített fotó kapcsán kifejtett: olyan képekről van szó, melyek kívül esnek a jelentés közös, megosztható tartományán, a studium rendjén, melyek jelentősége a bensőséges, banális és esetleges részletekhez kötődik. A fényképleírások (például amikor egy vasárnap délután egy párizsi parkban anyjával közös, már apja halála után készült képükről ír) az élettörténet sémájának kis repedéseit, réseit keresik, ahol behatolhatnak a létezés jelentéktelenségének élő szövetébe, újraalkothatnak valami egykor voltat, ami azonban az együttélés tragikus rövidege miatt nem rendelkezik a boldog emlékek érzelmi súlyával. Bizonyos értelemben ennek a hiánynak a pótlása Perec egész életművét áthatja (talán nem véletlen a két lipogrammatikus regény címe: *La disparition* és a *Les revenents*),³⁰ s írásművészetének tragikus és játékos vetületét egyaránt magyarázza. A játékos oldalon az írás szintaktikai, retorikai kombinatorikák megalakított, radikálisan fiktív, öntörvényű, realista terhektől mentesített univerzuma helyezkedik el, a tragikusán pedig a traumatikus múltból, a veszteségtudatból, az el nem végzett gyász munkából táplálkozó írás található.

„Nem tudom, hogy nincs-e mondanivalóm, de tudom, hogy semmit sem mondok; nem tudom, hogy azért nem mondom-e ki, amit mondani szeretnék,

²⁹ PHILIPPE LEJEUNE: *I. m.*

³⁰ A „e” betűk nélkül írt regény címének magyar jelentése „eltűnés”, de „elhunyni” értelemben is használatos, míg a csupa „e” magánhangzóval írt „revenents” „visszajárókat” jelent.

mert kimondhatatlan (a kimondhatatlan nem rejtőzködik ott a szövegben, de kimondásának vágya indítja el az írást), de tudom, hogy amit mondok, fakó és semleges, a megsemmisülés megsemmisítő bizonyossága.” (49)

„... nem azért írok, hogy kimondjam, semmit se fogok mondani, nem azért írok, hogy kimondjam, nincs mit mondanom. Írok: azért írok, mert együtt élünk, mert közülük való voltam, árny az árnyaik közt, test a testük közelében; azért írok mert kitörölhetetlen nyomot hagytak bennem, s ennek az írás a jele: az írással meghal az emléküik; az írás az ő haláluk emléke és az én életem bizonyossága.” (49)

Ez a veszteségtudat, a hallgatás, a kimondatlanság és a kimondhatatlanság az elhallgatott, tabusított eredethez, származáshoz, a zsidósághoz kapcsolódik. Perec egy későbbi írásában, amely Ellis Island-ről, a bevándorlók szigetéről szól, emblemikus módon helyezte ezt a hiányt, az eltűnést, a szakadást önazonosságá s egyben művészete tengelypontjába:

„amik számomra itt találhatóak, azok egyáltalán nem fogódzók, a gyökök vagy a nyomok, ellenkezőleg: valami alaktalan az elmondhatóság határán, valami, amit lezárásnak vagy szakadásnak neveznék, vagy hasadásnak, és ami számomra nagyon mélyen és nagyon homályosan zsidóságom tényéhez kötődik”³¹

Ez az értelmezés az egész életműre kiterjeszti a fiktív és önéletrajzi írás egymást átható, kölcsönösen feltételező és ösztönző jelenlétét. A *W* egyetlen szövegbe tömöríti, *mise en abyme*-ként tükrözi az egész életművet átható írásstratégiát: zárt, látványosan önkényes, a szöveggént létezését a világszerűség feltételének tekintő fikció, mely stabilitásával egyensúlyt ad egy ebbe a világba kódolt, hiányként megtapasztalt létformának, melyet talán az árvaság képzeje fejez ki a legjobban. Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című könyve történelem és fikció, tény, dokumentumok, illetve narratív-poétikai forma összekapcsolásának kérdését kollektív-közösségi cselekedet helyett személyes-egzisztenciális cselekvésként fogalmazza újra, s teszi műalkotó elvvé.

³¹ GEORGES PEREC: *Ellis Island*. Ford. Kádár Krisztina. Budapest, Múlt és jövő Kiadó, 2009, 51–52.

