

MARCZISOVSZKY ANNA

## „És most itt ülök egy kávézóban, és ezt írom”

EGY NŐI HOLOKAUSZTÚLÉLŐ ÍRÓ: CHARLOTTE DELBO<sup>1</sup>

Azt gondolhatnánk, a „holokausztirodalom” tanúnemzedékének legfontosabb és legmegrázóbb írásait mind ismerjük, e művek irodalmi erejét ma már senki nem vitatja, kanonizált helyük megkérdőjelezhetetlen. Éppen ezért különös olyan, első generációs szerzővel találkozni, akinek különleges írásmódja, szövegeinek narratív technikái olyan elképesztő erejű nyelvet hoznak létre, amely miatt a legnagyobbak között lenne a helye, a neve azonban még Franciaországban is csak az elmúlt években kezdett ismertté válni. Az alábbiakban a francia írónő, egykori ellenálló, Charlotte Delbo életét és fontosabb műveit mutatom be, azzal a nem titkolt reménnyel, hogy születésének 2013-as centenáriuma talán megfelelő alkalmat kínálhat, hogy megismerjük írásait, és életműve végre méltó helyre kerüljön, nálunk is.

### Dél-Amerika–Romainville–Auschwitz

Charlotte Delbo 1913-ban született a Párizs melletti Vigneux-sur-Seine-ben, egy négygyermekes, szegény család legidősebb lányaként. Az életéről kevés információval rendelkezünk. Egyik legközelebbi barátnőjével és életművének jogutódjával, Claudine Riera-Collet-val 2011-ben készítettem interjút, aki elmondta, hogy Delbo anyja Olaszországban, szintén olasz származású apja már Franciaországban született, és építésvezetőként dolgozott, a család így építkezésről építkezésre járta az országot.

Tizenkilenc évesen csatlakozik a fiatal kommunisták mozgalmához, itt ismeri meg későbbi férjét, a mozgalom lapjának szerkesztőjét, Georges Dudacht, akinek köszönhetően a híres francia színésszel, színigazgatóval és rendezővel, Louis Jouvet-vel is találkozik. 1937-ben, még egyetemistaként Jouvet asszisztense lesz a párizsi Athénée Színházban (a színház ma Jouvet nevét is viseli). Delbo minden próbán részt vesz, jegyzetel, kívülről tudja a színdarabokat, teljes intenzitással él a színház világában – ez a hatás nemcsak a deportálás során meghatározó (a végeérhetetlen appelek alatt e szövegeket mondta fel magában, egyszer elő is adták maguknak a *Képzelt beteget*, amelynek emlékezetből rakták össze a szövegét), de a későbbi írásait is mélyen áthatja. 1941-ben elkíséri Jouvet-t dél-amerikai turnéjára (ez kezdetben a Vichy-kormány propagandaturnéja volt), de amikor Delbo megtudja, hogy az egyik kommunista barátjukat, André Woog építésszt guillotine-nal kivégezték, Jouvet tiltakozása ellenére hazatér, és csatlakozik az ellenálláshoz. Férjével illegalitásban élnek, a magyar származású Georges Politzer csoportjához tartoznak, cikkeket írnak, rádiószövegeket másolnak, és a mozgalom irodalmi lapjának, a *Lettres françaises*-nek a szerkesztői. 1942. március 2-án

<sup>1</sup> Jelen tanulmány a készülőben lévő doktori disszertációm rövid ismertetése.

tartóztatják le őket, 28 éves férjét (akárcsak Politzert és további, több mint ezer ellenállót) a Mont-Valérien erődben kivégzik.

1942 augusztusában Romainville-be kerül, ahol megismeri azokat a nőket (későbbi bajtársait, főként ellenállókat, kommunistákat), akiket először Compiègne-be, majd onnan az 1943. január 24-i transzporttal Auschwitzba visznek, és akik a *Marseillaise*-t énekelve lépnek be a tábor kapuin. Két hónappal később tudják meg, hol vannak, a 230 főt számláló transzportból addigra már 150-en meghaltak. 1943 augusztusában Delbo Birkenauból néhány társával Raiskóba kerül, ahol egy laboratóriumban emberibb körülmények között dolgozhatnak. 1944 januárjában Ravensbrückbe viszik, a tábort 1945 áprilisában szabadítják fel. A Vörös-kereszt Svédországon keresztül szállítja haza. 1945. június 23-án tér vissza Franciaországba, egyike a január 24-i transzport 49 túlélőjének. Állapota miatt 1945 júniusától fél évet Svájcban tölt, ahol néhány hét alatt megírja az *Aucun de nous ne reviendra* ('Egyikünk sem jön vissza'<sup>2</sup>) című művét, amely csak húsz évvel később, az *Auschwitz et après* ('Auschwitz és utána') című trilógia első darabjaként jelenik meg. Az említett barátnő, Claudine Riera-Collet árulta el azt is, hogy Delbo a publikálással szándékosan akart várni egy generációnyi időt, mert biztos volt abban, hogy a háború után senki nem lesz kíváncsi ezekre a történetekre. Húsz évvel később, egy újságíró ismerőse kérésére, mintegy véletlenül szedte elő az eredeti kéziratot (Claudine Riera-Collet gépelte újra az eredeti szöveget, amelyen Delbo egyetlen szót sem változtatott). A trilógia második része 1970-ben jelent meg, *Une connaissance inutile* ('Egy felesleges tudás'), majd 1971-ben a záró rész, a *Mesure de nos jours* ('Életünk mércéje') címmel.

1946–47-ben újra Jovet-vel dolgozik, majd 1947 és 1960 között az ENSZ munkatársa lesz, Izraelbe és Görögországba is kiküldik. Ezután a CNRS-hez<sup>3</sup> kerül, ahol a filozófus Henri Lefebvre munkatársa lesz (aki korábban együtt dolgozott Politzerrel). A háború után nem ment férjhez újra, gyereke nem született. Verseinek, prózájának, színdarabjainak központi, visszatérő kérdése Auschwitz és az Auschwitz utáni világ tapasztalata. 1985-ben bekövetkezett haláláig mindvégig felszólalt az elnyomottakért, elítélte az algériai háború kegyetlenségét, a szovjet lágereket, erről szóló írásai az 1961-ben megjelent *Les Belles lettres*-ben, illetve az 1985-ös posztumusz kötetében, *La mémoire et les jours* (Emlékezet és élet) olvashatók. 1965-ben jelentette meg a *Le convoi du 24 janvier* (A január 24-i transzport) című dokumentarista írását, amely – a létező összes fellelhető információ felhasználásával – a transzport 230 tagjának állít emléket. Írt még néhány színdarabot is, az életmű egyik fontos írása egy Jovet-nek címzett „fiktív levél” is (*Spectres, mes compagnons* – Kísértetek, ti társaim), amelyben a színház- és a regényhősök és Auschwitz, tulajdonképpen az irodalom és Auschwitz viszonyát elemzi.

A továbbiakban a trilógia köteteinek legfőbb sajátosságosságait mutatom be, az első kötet egy fejezetének stilisztikai-narratológiai elemzésén keresztül teszek kísérletet e nagyon különleges költői nyelv bemutatására.

<sup>2</sup> A továbbiakban minden, a trilógiából vett idézet, illetve cím a saját fordításom, és ezúton is köszönöm Horváth Ágnesnek a fordításban nyújtott segítségét – M. A.

<sup>3</sup> Centre national de la recherche scientifique, Nemzeti Tudományos Kutatóközpont

„Hiába erőltetem a memóriámat”

A trilógia mindhárom részét, ahogy Delbo egész munkásságát, mélyen áthatják a sokszor jellemtelen intertextuális utalások. Az első kötet címe (*Aucun de nous reviendra* – Egyikünk sem jön vissza) Apollinaire *Holtak háza*<sup>4</sup> című versének egy sora (Vas István fordításában „*Nincs út mely minket visszavisz*”), az Apollinaire-verscím azonban felidézheti Dosztojevszkij *Feljegyzések a holtak házából* című írását, amelyet ma a „koncentrációs tábori irodalom” egyik legelső műveként tartunk számon. Az Apollinaire-vers egy olyan estét jelenít meg, amelynek során a temetőben fekvő halottak feltámadnak, visszatérnek az élők közé, és eltöltenek velük egy kellemes estét (táncolnak, sétálnak, csónakáznak). Egy éjszakára megszűnik a határ az élők és a holtak világa között. E két világ összemosódása Delbo trilógiájának (ahogy sok túlélőnek is) egyik legmeghatározóbb élménye, nemcsak azért, mert a koncentrációs táborban mindenki „élőhalottá” vált, mert a halál mindenütt jelenlévő, és gyakorlatilag az egyetlen „kiutat” jelentette. A világnak ilyenén meghasonulása, amely egyrészt a halál evilági jelenlétének tapasztalatából, másrészt a túlélő gyakori lelkiismeret-furdalásából fakadt, amelynek következtében továbbra is a „halottai között” élt, gyakran a visszatérés után sem szűnt meg (erről szól a trilógia harmadik kötete). Félelmetes egybeesés, hogy Apollinaire narrátora negyvenkilenc feltámadt halottat számol meg a versben („*Ekkor megszámláltam őket / Negyvenkilencen voltak férfiak / Nők gyerekek*”), amely szám megegyezik a január 24-i transzport túlélőinek számával. Érdekes még egyszer végigkövetni az intertextusok egymásba fonódását: a szibériai fegyenclelep élményéből születő Dosztojevszkij-írást idézheti fel Apollinaire verscíme, amelynek fikciója (az élők és holtak keveredése, a holtak visszatérése az élők világába) majd a koncentrációs tábor és a visszatérés legkegyetlenebb realitásává válik, amelynek fényében a verssor, immár az *Auschwitz és utána* trilógia első kötetének címeként alapvető jelentésmódosuláson megy át. Ezzel a gesztussal Delbo deklaráltan irodalmi kontextusba helyezi írását, amely gesztus az egész életművére is jellemző. Hasonlóan a Jouve-nek címzett „fiktív levélben” mintegy számon kéri az irodalmi regény- és drámahősök (például Fabrice del Dongo, Alceste, Phédra, Elektra, Don Juan, Antigóné) személyiségjegyeit, viselkedését, és azt elemzi, ki kísér(het)te őt Auschwitzba és miben nyújt(hat)ott neki támaszt.

Az eddigiek alapján talán nem meglepő, hogy Delbo trilógiája nem hagyományos memoár vagy visszaemlékezés: nincs egy következetes, egyes szám első személyű narrátor, aki a múltba visszahelyezkedve kronologikusan mesélné el és értelmezné a történeteket. Ahogy azt a bemutatott intertextuális utalásokkal telített kötet cím, illetve a trilógia címében Auschwitz és az az *utáni* világ egymás mellé helyezése is jelzi, Delbo számára nincs egy külön elválasztható múlt és egy attól független jelen – Auschwitz világa kitörölhetetlenül beleivódik a mi világunkba, elsősorban természetesen a túlélők világába. Vagyis a koncentrációs tábor – ahogyan erről a leghíresebb írók is beszámolnak, elég Kertészre, Levire, Améryre, Borowskira, Cayrolra gondolnunk – a táborok felszámolásával sem ér(t) véget. Delbo és az úgynevezett holokauszt- vagy koncentrációs tábori irodalom számára a tét, hogy hogyan lehet ezt a tapasztalatot nyelvilag érzékelhetővé tenni.

<sup>4</sup> *La Maison des morts* Apollinaire 1913-as *Szeszek* című kötetében jelent meg, magyarul Vas István fordításában *A halottak háza* címen. Az egész versszak, amelyben a verssor található: „*Oly boldogok lennénk mi ketten / Fölöttünk összecsap a víz / De maga sír no ne remegjen / Nincs út mely minket visszavisz*” (*Nous serions si heureux ensemble / Sur nous l'eau se refermera / Mais vous pleurez et vos mains tremblent / Aucun de nous ne reviendra*).

A darabjaira hullott világot egy különböző műfajtörmelékekből egységgé növvő szerkezet érzékelteti, amelyben rövid prózai szövegek, szabadversek, belső monológok, reflexiók követik egymást. A „töredékek”<sup>5</sup> azonban nem következnek egymásból, talán valami távoli asszociáció olykor felfedezhető közöttük, de még ez sem feltétlenül jellemző. A gyakran beazonosíthatatlan helyszín (ahogy a deportáltak, úgy eleinte az olvasók sem tudják, hol vannak), a sokszor névtelen szereplők, a különböző idősíkok egymásba olvasztása (a tábor múltja, a deportálást megelőző múlt és az írás jelene), a narrációs játékok (a *mi* és az *én*, a *mi* és a *ti* feszült váltakozása) következtében Auschwitz egy folyamatos jelenben jelenítődik meg, és ezáltal válik az emberiség tapasztalatává. A megszokott lineáris szerkezet (az otthon, az indulás, a vonatút, a rámpa, a szelekció,<sup>6</sup> majd a táborbeli élet, a többiek, a munka, az appel, a ha-zaút és a „fogadtatás”) látszólag hiányzik, és bár a töredékekből mozaikokként mégis összeállítható a történet, a deportálás, majd a hazatérés története, az semmiképp sem fűzhető egyetlen, egymásból következő történetláncolatá. A trilógia első kötete kizárólag a koncentrációs táborban játszódik, és egy-egy rövid töredékben villantja fel annak legfontosabb jeleneteit – ebbe olykor belefonódik az írás jelene is. A második kötet, amelyet, mint láttuk, 25 évvel a szabadulás után írt, továbbviszi ezt a szerkezetet, amelybe belekerülnek olyan töredékek és versek, amelyek már a deportálás előtti fogva tartás időszakáról, a férjével való utolsó találkozásról szólnak.<sup>7</sup> Az olvasó előzetes tudására tehát a második kötetben is szükség van, hiszen sem magyarázatok, sem időrend, egy-két kivételt leszámítva helységnevek sem segítenek a történet rekonstruálásában. Delbo azonban nem is hisz „a” történet rekonstruálhatóságában, ugyanis nem magyarázni akar, hiszen tudja, hogy az lehetetlen, az íráson keresztül *láttatni (faire voir)* akarja a történeteket. Az egyik, cím nélküli töredék ebből a néhány sorból áll: *„Holttest. Bal szemét patkány rágta. A másik szeme nyitva, szempillarojtokkal. / Próbáljátok nézni. Próbáljátok ki, hogy milyen.”*<sup>8</sup> E néhány sor a lap közepén olvasható, az utolsó két mondatot egy üres sor választja el a többitől, majd a következő két töredék ugyanezt a történetet követi és ugyanezzel a két utolsó mondatral zárul.

A szelektív emlékezet és a történetek rekonstruálhatatlanságára kiváló példa *A patak* című töredék, amelyben az egyes szám első személyű narrátor azt meséli el, milyen volt hatvanhét nappal az érkezésük után először megmosakodnia: szabályos közelharcot vív a saját emlékezetével, hogy megpróbálja felidézni ennek az elképzelhetetlenül fontos pillanatnak a körülményeit. Mivel azonban szinte megbénította a patak látványa („nem emlékszik semmire, csak a patakra”), képtelen visszaemlékezni a részletekre, így a logikára és a tábori szabályokra hagyatkozva állítja össze az eseményeket. *„Mindig együtt mentünk munkára. Mindig együtt voltunk az appel alatt, mindig egymásba karolva mentünk mind az öten. Tehát biztos,*

<sup>5</sup> Nicole Thatcher „fragment” elnevezése nyomán én is „töredék”-nek nevezem a fejezeteket. Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo: Une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, L’Harmattan Kiadó, Párizs, 2003.

<sup>6</sup> Politikai foglyokként a megérkezésükkor nem is estek át a legelső szelekción.

<sup>7</sup> Az egész életművet átható intertextualitás, valamint az ugyanazon történetek újra- és újraírásának gesztusa figyelhető meg abban is, ahogyan ezt a traumatikus pillanatot – búcsú a kivégzésére váró férjétől – a Jouve-nak címzett fiktív levélben már Jean Giraudoux az *Ondine* című színdarabjából vett két szerelmesének, Hans és Ondine tragikus elválásának történetével írja le. A darabot Louis Jouvet rendezte 1939-ben.

<sup>8</sup> Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra* [1965], Les Éditions de Minuit, Párizs, 2005. 137.

hogy aznap is velük voltam. [...] Csak a patakot látom. Az emlékezetemben, és hiába erőltetem a memóriámat, nincs más, csak a patak és én. Ami persze hamis, teljesen hamis.”<sup>9</sup>)

A patak címéhez hasonlóan a többi töredék is főképp egy-két szóból álló, gyakran ismétlődő, határozott vagy határozatlan névelővel ellátott címet visel (*A szomj, A reggel, A tulipán, Egy nap, A nappal, A férfiak, Párbeszéd, Az appel* stb.), vagy egyáltalán nincs címe. Az Auschwitz utáni nyelv problematikája, illetve a rendelkezésre álló szavaink jelentése és jelentésváltozása kapcsán Delbo a *La mémoire et les jours-ban* (amely már címében is felidézheti Proust *Les Plaisirs et les Jours* című írását), minden bizonnyal a prousti akaratlagos és akaratlan emlékezet nyomán, megkülönbözteti a mély- és az intellektuális emlékezetet. A mélyemlékezet valahol az énje mélyén őrzi az auschwitzi érzéseket és érzékeléseket, egyben meg is gátolja, hogy azok a felszínre törve elpusztítsák őt, míg az intellektuális emlékezet lehetővé teszi, hogy ugyanazokkal a szavakkal beszéljen a táborban átéltekről. Ebből következően, állítja Delbo, teljes megkettőzöttségben él, hiszen nem tud (és nem is akar) magára ismerni az auschwitzi énjében.<sup>10</sup> Néha azonban, például az álmokban, amelyek felett az akaratnak nincs hatalma, a mélyemlékezet előretör, ilyenkor újra azt az iszonyatos fájdalmat éli át, amelyet egykor. Az intellektuális emlékezet azonban lehetővé teszi, hogy fájdalom nélkül beszéljen és írjon Auschwitzról.<sup>11</sup> De nemcsak ő maga, hanem a „régí”, illetve az „új”, az Auschwitz utáni fogalmak (például szomjúság, éhség, hideg, fáradság, félelem) is megkettőződtek. És mintha az új nyelv, az új jelentéssel töltődő szavak definícióit adnák a töredékek, amelyeket egy új szótár címszavaihoz rendelnek.

A látszólag egyszerű, tömör mondatok feszített ritmusú szöveget hoznak létre, amit a szöveg „vizualitása” (a tördelés, az írásjelek, a „fehéren” hagyott részek) is folyamatosan hangsúlyoz. A feszültség gyakran nemcsak szemantikai, hanem szintaktikai szinten is megvalósul. Az *éjjel* című töredékben a narrátor a rendszeresen visszatérő rémálmaról ír: sártengerben úszva, elviselhetetlenül nehéz földet vagy téglát cipelnek, miközben a fejüket próbálják a levegőn tartani, de a szájukat, az orrukat, a fülüket ellepi a sár, és sosincs menekvés. A rémálmot újabb rémálom követi, otthon vannak, de a szeretteik hátat fordítanak nekik, miközben a sár egyre nő, továbbra is cipelik a téglát és a földet, körülöttük üvöltenek az SS-ek és a kutyák, és az éjszaka a reggeli füttyszóval sem ér véget. A kulcsszavak és -mondatok folyamatosan ismétlődnek a szövegben, amelyek visszaadják a mindennapi tevékenységek végtelen egyhangúságát; a mindent elárasztó sár és a fuldoklás fenyegető képe a szöveg szintjén is érződik: az ismétlődésekkel a mondatok egymásba fonódnak, nincsenek bekezdések, egy

<sup>9</sup> Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile* [1970], Les Éditions de Minuit, Párizs, 2004. 54–55.

<sup>10</sup> E megkettőzöttség (*dédoublement*) az egész életműben explicit módon jelen van, hasonlóan, ahogy a búcsújelenetnél is láthattuk: képtelen saját magáról és a férjéről közvetlenül írni, ehhez Hans és Ondine történetét hívja segítségül.

<sup>11</sup> „Mert amikor Auschwitzról beszélek maguknak, a szavak nem a mélyemlékezetből törnek elő. A külső emlékezetből jönnek, ha szabad ilyet mondanom, az intellektuális emlékezetből, a gondolkodás emlékezetéből. A mélyemlékezet az érzéseket őrzi, a fizikai lenyomatot. Ez az érzékek emlékezete. Ugyanis nem a szavaknak van érzelmi töltetük. Ha ez így lenne, valaki, akit heteken keresztül kínozott a szomjúság, soha többé nem mondhatná: »Szomjas vagyok. Igyunk egy csésze teát.« A szó is megkettőződött. A szomjúság is visszanyerte hétköznapi jelentését. Ha azonban arról a szomjúságról álmodok, amelytől Birkenauban szenvedtem, újra olyannak látom magam, amilyen voltam, rémült tekintettel, az örület határán, tántorogva; fizikailag újraélem ezt az igazi szomjúságot, és ez egy iszonyatos rémálom.” (Charlotte Delbo, *La mémoire et les jours*, Berg International, Párizs, 1995, 14.)

lélegzetvételenyi szünet sem lehetséges, az egész szöveg egy hatalmas masszává válva ugyanúgy fogva tartja és fojtogatja az olvasót, ahogy a fuldoklót a sár.

Hasonló jelenséggel állunk szemben a *Vasárnap* című töredékben, amely egy olyan végzetes vasárnapot mesél el, amikor több ezer nőnek, földdel a kötényében kell futnia a szögesdrót egyik oldaláról a másikra, ott kiürítenie a kötényt, hogy a földből az örök majd kertet építhessenek maguknak. A következő körben aztán a kerítés másik végén álló férfiak a nők kötényébe hajítják az újabb adag földet, amelyet megint ki kell üríteni a másik oldalon. A nők folyamatos ütlegelések és üvöltözések között órákon keresztül járkálják ezt a teljesen abszurd és halálos körtáncot (aki megáll, azt eltapossák vagy megölik). Fokozatosan értik csak meg, mit is kell csinálniuk, egy idő után már csak arra a néhány parancsra képesek koncentrálni, amelytől az életük függ. Ezzel párhuzamosan a szöveg is fokozatosan szünteti meg a személyeket, a ragozott igék helyét főnévi igenevek veszik át, a szövegben is csak az életben maradáshoz szükséges fogalmak kaphatnak helyet, a kötéjelenek és a rövid szavaknak köszönhetően az egész szöveg vizuálisan is felveszi az örült körtánc jellegét: „*Futni – schnell – az ajtó – schnell – a deszka – schnell – kiönteni a földet – schnell – szögesdrót – schnell – az ajtó – schnell – futni – kötény – futni – futni, futni, futni, schnell, schnell, schnell, schnell, schnell. Egy tébolyult vágta.*”<sup>12</sup>

„*És most itt ülök egy kávézóban, és ezt írom*”

Végezetül szintén az első kötetből az *Egy nap* című töredéket elemzem részletesebben, amely az egyik legszebb példája a delbói nyelvezetnek, a narrátori játékoknak, az idősíkok váltakozásának. A narrátor egyes szám harmadik személyben beszél egy, az örület határán álló nőről, aki egy havas árokból próbál kikecmeregni. Testének minden egyes mozdulatát, rezgését magunk előtt látjuk: „*Egész testében megfeszült, megfeszült az állkapcsa, megfeszült kitekerekedett nyaka, megfeszült a csontjaira tapadó maradék izom is. [...] A teste erőtlen volt, szánalmas. Aztán felemelte a fejét, az arcán látható volt az a belső küzdelem, amellyel a végtagjait újabb erőfeszítésre próbálja bírni. A fogát összeszorította, az álla megfeszült, a bordái kirajzolódtak a rátapadó civil kabát alatt – zsidó volt –, a bokája megmerevedett.*”<sup>13</sup> Majd egy hirtelen narrátorváltással egyszer csak a nő nézőpontjából látjuk az eseményeket („*Mit néz így engem ez a sok nő?*”<sup>14</sup>), és erről a „sok nőről” kiderül, hogy mozdulatlan állnak órák óta a hóban, jégbe fagyva. Innentől élesen elválik a „mi” és az „ő” személyes névmás szerepe, miközben egyetlen szereplő sincs nevesítve, lassan megértjük, hogy a több ezer nő, bár szabályosan megdermedt a hidegtől, továbbra is támogatja egymást. A „mi” tehát biztonságot nyújt, míg az abból kiszakadó „ő”-re szükségszerűen a halál vár. Delbo minden interjúban, írásában arról beszélt, hogy egyedül senki nem lett volna képes túlélni, ez csak együtt, a többiekkel, a „mi” biztonságban volt lehetséges. Ezt a narráció az egész trilógiában szinte végig következetesen érzékelteti: a „mi” mindig a nők csoportját jelenti, ahonnan kiszakadni, egyedül maradni, „ő”-vé válni egyet jelent a halállal. Az „én” személyes névmás természetesen teret kap, de legalább annyira gyakori nézőpont, mint amennyire a „mi” is az, ami tehát a közösség, a bajtársiasság, a szolidaritás, nem utolsó sorban pedig a még létező humánnum bizonyítéka. Ez ugyanakkor a

<sup>12</sup> Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra* [1965], Les Éditions de Minuit, Párizs, 2005. 150.

<sup>13</sup> Uo. 40.

<sup>14</sup> Uo. 41.

biztonságon túl az identitás, az „én” feloldását, megsemmisülését is magával hozhatja (amivel főként visszatérésük után kellett szembenéznünk). Ezzel szemben a „ti” jelenti a másik oldalt, a világnak azt a felét, amely nem volt „ott”, az olvasókat, akik nem élték át, ebből kifolyólag soha nem is érthetik azt, amiről a „mi” beszél (Delbo több versében is ír a „mi” és a „ti” feloldhatatlan ellentétéről). A narráció még egy érdekessége, ahogy az SS-ek soha nem kaphatnak helyet a személyes névmások paradigmájában, őket mindig közvetetten jelöli meg a szöveg, a ruhájukon, a ruhájuk színén vagy a külsejük alapján („a fekete SS”, „a zöld SS”, „az SS fekete pelerinben” stb.).

Amint megjelenik a „mi” mint nézőpont, a szöveg bizonyos kulcsszavak ismétlésével, a múlt és a jelen idő váltakozásával érzékelteti az idő mozdulatlanságát.

Hátul, a szögesdróton túl, síkság, hó, síkság.

Mindnyájan ott voltunk, több ezer nő, a hóban álltunk reggel óta – így kell hívni az éjszakát, hiszen a reggel éjjel három órát jelentett. A hajnal megvilágította a havat, ami addig az éjszakát világította meg – és a hideg csak fokozódott.

Mozdulatlanul az éjszaka közepe óta, az egész testünk annyira elnehezedett, hogy a lábunk belesüppedt a talajba, a jeges földbe, tehetetlenül a zsibbadtsággal szemben. A hideg felhorzsolta a halántékunkat, az állkapcsunkat, mintha szétesne a csontozat és megrepedne a koponya. Már nem ugráltunk egyik lábunkról a másikra, nem ütögettük egymáshoz a sarkunkat, nem dörzsöltük össze a tenyerünket. Túlságosan kimerítő lett volna.

Nem mozdulunk. Az élet, a küzdelem és az ellenállás vágya mind visszahúzódott a test egyik összezsugorodott zugába, valahol a szív tájékán.

Mozdulatlanul álltunk, néhány ezer, mindenféle nyelvű nő, szorosan egymáshoz bújva, leszegett fejjel a csípő hófúvásában.

Mozdulatlanul álltunk, a saját szívverésünké sorvadva.<sup>15</sup>

„Ő”, a csoportból kiváló nő továbbra is, órákon keresztül próbál kimászni a havas árokból, ahová újra és újra visszacsúszik. Ekkor az „én” is kiszakad a „mi” alakatlan tömegéből, mert már nem bírja tovább nézni a nő keserves küzdelmét, ezzel a narrátor is „elfordítja a fejét”: ekkor egy meztelenül táncoló, takaróba csavart női csontvázat pillant meg, aki meztelül ugrál egyik lábáról a másikra, hogy kevésbé fázzon. A narrátor ezen a ponton egyszer csak helyszínt vált, és az írás pillanatára reflektál: „*És most egy kávézóban ülök és írom ezt a történetet – mert ebből lassanként történet lesz.*”<sup>16</sup>

Órákkal később néz majd csak vissza az árokban álló nőre, amikor az „én” megérti, hogy a nő őrlő szomjúságában hagyta el a többieket, hogy egy kis tiszta hóval csillapítsa a lázát. Az agonizáló nő látványa, a csontvázra soványodott test képe saját haldokló, gyerekkori kutyájára, Flacra emlékezteti. Miközben a nő mozdulatai pontról pontra felidéznek az agonizáló kutyára, három síkon történik a narráció. „*Már nem néz felénk. A hóban fekszik, összekuporodva.*”<sup>17</sup> – mondja az „ő”-ről a többes szám első személyű elbeszélő. A következő mondat visszatér a gyerekkori emlék jelenébe: „*Flac. Gerincszlopa egyetlen görbület, meg fog halni –*

<sup>15</sup> Uo. 42–43.

<sup>16</sup> Uo. 45.

<sup>17</sup> Uo. 46.

az első lény, aki a szemem láttára halt meg.”<sup>18</sup> A két múlt (a kutya haldoklása és a nő haldoklása) összefolyik az elbeszélő szemében, egyetlen mondaton belül is váltakozik a jelen-jövő-múlt idejű elbeszélés (meg fog halni, láttam meghalni), míg a „gerincoszlopa egyetlen görbület” erős képe mind a haldokló nőre, mind a kutyára vonatkozhat. A múlt Auschwitz jelenében is jelen van, a kávéház jelenéből azonban már mindkettő (a gyerekkor és Auschwitz) egy közös múlt, pontosabban egyetlen, egymásba olvadó jelen része lesz. A következő mondat megint jelen idejű: „Mama, Flac a kertkapuban fekszik.”<sup>19</sup> Végtelenül zavarba ejtő, ahogy a jeges síkságon, egy nő haldoklása közben az elbeszélő egyszer csak a „mamához” intézi szavait. Ekkor hirtelen idézőjel jelzi a váltást, és a haldokló nő kezd beszélni: „Muszáj fölállnom, muszáj. Muszáj elindulnom. Muszáj még küzdenem. Ezek tényleg nem fognak segíteni? Segítsetek, ti mind, akik ott álltok tétlenül.”<sup>20</sup> A nő és a hidegtől szinte egyetlen testté dermedő asszony-sereg gyakorlatilag farkasszemet néz egymással, miközben az elbeszélő újra a „mamához” fordul („Mama, gyere gyorsan, Flac mindjárt meghal.”<sup>21</sup>), de mintha nem csak a kutya haldoklása miatt hívná, mintha a segélykérés a tábori jelenből is szólna. A nő eközben továbbra is kívülről látja a többieket, ennek köszönhetően mi olvasók is először láthatunk rá „kívülről” a nők tömegére: „Tudom, miért nem segítenek. Halottak. Halottak. Jaj! Mintha élnének, hisz még bírják, hisz egymásba kapaszkodnak. De halottak. De én nem akarok meghalni.”<sup>22</sup> A következő sor megint a kezdeti narrátor szemszögébe tér vissza: „A keze még egyszer felemelkedik, mint egy kiáltás – de nem kiált. Vajon milyen nyelven kiáltana, ha kiáltana?”<sup>23</sup> A narrátorok váltakozása a következő bekezdésben is folytatódik, az „SS fekete pelerinje” magához szólította a nőt, akit egy másik „halott” rongyként vonzsol maga után. „A halott egy koszos sárga kupacot vonzsol felénk, ami aztán nem mozdul. Órák telnek el. Mit tehetünk? Meg fog halni. Flac, tudják, a nagyon sovány, sárga kutyánk, meg fog halni.”<sup>24</sup> A két emlék ekkor teljesen eggyé válik, miközben a narrátor kiszól az olvasóknak („tudják, a kutyánk”), ezáltal egy újabb idősíki, az olvasás jelene is a történet részévé lesz. A töredék végét egészében idézem:

Hirtelen reszketés járja át ezt a kupacot, a sárga kabátot a havas sárban. A nő megpróbál kiegyenesedni. Mozdulatai, mint egy elviselhetetlen, lassított felvétel, darabjaira hullnak. Letérdel, minket néz. Egyikünk sem mozdul. A kezével a földre támaszkodik – a teste görbe, mint Flacé, aki meg fog halni. Föltápászkodik. Tántorog, próbál megkapaszkodni valamibe. De nincs mibe. Elindul. Elindul a semmibe. Támo-lyog, de azért halad.

A nő megy előre. Mintha engedelmeskedne. Megáll az SS előtt. A hátát, a görbe hátát, a sárga kabátja alól kiálló lapockáival, reszketés rázza. Az SS pórázon tartja a kutyáját. Talán adott neki egy parancsot, valami jelet? A kutya morgás, szuszogás, ugatás nélkül a nőre veti magát. Minden csöndes, mint egy álomban. A kutya a nőre veti magát, és a torkába mélyeszi fogait. Mi meg nem mozdulunk, mintha valami enyvszerű

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Uo. 47.

<sup>24</sup> Uo.



ragacsban állnánk, még egy apró mozdulatra sem vagyunk képesek – akár az álomban. A nő felkiált. Sikoly. Egy kiszakadt sikoly. Egyetlen sikoly, amely belehasít a mozdulatlan síkságba. Nem tudjuk, hogy a sikoly belőle jön-e vagy belőlünk, az ő szétmargangolt torkából vagy a miénkből. A torkomon érzem a kutya fogait. Sikoltok. Üvöltök. Egyetlen hang sem jön ki belőlem. Az álom csöndje.

Síkság. Hó. Síkság.

A nő összerogy. Egy görcsös rángás, és vége. Valami hirtelen eltörik. A fej a havas sárban már csak egy csonk. A szem két koszos seb.

„Mennyi halott, akik már nem néznek rám.” Mama, Flac meghalt. Sokáig haldoklott. Egészen a lépcsőig vonszolta magát. Egy hörgés már benn rekedt a torkában, és meghalt. Mintha megfojtották volna.

Az SS ránt egyet a pórázon. A kutya hátrálni kezd. Egy kicsit véres a pofája. Az SS fütttyent, elmegy.

A 25-ös barakk ajtaja előtt a borotvált hajú, mezítlábas takaró továbbra is ugrál. Sötétedik.

És még mindig a hóban állunk. Mozdulatlanul a mozdulatlan síkságban.

És most itt ülök egy kávézóban, és ezt írom.<sup>25</sup>

Nemcsak az idősíkok (a gyerekkori emlék, Auschwitz és az írás jelene) folynak össze. Halála pillanatában a narrátor (a „mi” és az „én”) is eggyé válik az „ő”-vel. A nők fizikailag is átéli a kutya harapását, ők is ordítanak, üvöltönek és meghalnak<sup>26</sup> – mégis mintha mindez (az üvöltéssel, a hóval, a síksággal, a brutális halállal és legfőképp a saját tehetetlenségükkel) mintha álom lenne. Néhány bekezdésen belül az „állat” három viszonylatban jelenik meg: a nő – ahogy magából kikelve próbálja szomszját oltani – elállatiasodik, egy kutya harapja át a torkát, miközben egy másik kutya halála a közös emlékképek (az agonizálás, a görbe gerincoszlop, a fulladás, a hörgés) által eggyé válik a nő haldoklásával. A töredék vége az írás jelenének és abszurditásának felidézésével az olvasót is visszarántja abba a jelenbe („És most itt ülök egy kávézóban, és ezt írom”), amely kibogozhatatlanul egymásba olvasztja a múltat és a jelent.

Ami Delbo trilógiáját még megrázóbbá teszi, az az a töredék, amellyel a legelső kötet indul, amelyet, mint láttunk, közvetlenül a szabadulás után írt, és amelynek utólag egyetlen szavát sem változtatta meg. Delbót, a legtöbb társához hasonlóan, kommunista ellenállóként, politikai fogolyként deportálták Auschwitzba. Ez eleinte természetesen semmilyen kiváltsággal nem járt, láttuk azt is, hogy a legtöbben közülük úgy pusztultak el az első hónapokban, hogy akárcsak azzal is tisztában lettek volna, hol vannak. Mindennek ellenére Delbo egy olyan hatalmas, versszerű tablóval indít, amely Auschwitz említése nélkül az egész európai zsidóság deportálását és megsemmisítését jeleníti meg. Az *Érkezési oldal, indulási oldal* című töredékben Auschwitzot egy gigantikus, névtelen pályaudvarhoz hasonlítja, amely a legnagyobb pályaudvar a világon, hiszen „ide érkezik és innen indul a legtöbb ember”<sup>27</sup>, amelyre

<sup>25</sup> Uo. 47–49.

<sup>26</sup> A tanú és az áldozat azonosságáról lásd még Rose Yalow Kamel: *Written on the Body: Narrative Representation in Charlotte Delbo's Auschwitz and After* in *Holocaust and Genocide Studies*, Spring 2000. 65–82.

<sup>27</sup> Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, i. m. 19.

azonban nem lehet megérkezni. A mindentudó, kívülálló narrátori pozíció lehetővé teszi, hogy sorra vegye és egyetlen képbe sűrítse az Európa különböző országaiból érkező ember-tömeget:

A pályaudvar nem pályaudvar. Egy sínpár vége. [...]  
 Reggel a ködtől nem látszik a végtelen mocsárvidék.  
 Este a fényszórók metsző élességgel világítják meg a fénytől fehérlő szögesdrótot.  
 Azt gondolják, oda viszik őket, és elborzadnak.  
 Éjjel a nappalt várják az anyjukba csimpaszkodó gyerekekkel. Várnak és semmit sem értenek.  
 Nappal nem várakoznak. A sorok azonnal megindulnak. Először a nők és a gyerekek, ők a legkimerültebbek. Aztán a férfiak. Ők is kimerültek, de megnyugodnak, hogy a nőket és a gyerekeket előre engedik.  
 Mert a nőket és a gyerekeket előre engedik.  
 Télen átjárja őket a hideg. Főleg azokat, akik Irákiából jönnek, ők nem ismerik a havat.  
 Nyáron a nap vakítja őket, amikor kiszállnak az induláskor lezárt, sötét marhagonokból.  
 Induláskor Franciaországból Ukrajnából Albániából Belgiumból Szlovákiából Olaszországból Magyarországról Peloponnészoszról Hollandiából Macedóniából Ausztriából Hercegovinából a Fekete-tenger partjáról a Balti-tenger partjáról a Földközi-tenger partjáról és a Visztula partjáról.<sup>28</sup>

Ezt követően minden sor a „vannak olyanok” szó szerkezettel kezdve veszi végig, ki honnan, az életének melyik pillanatából, milyen ruhában és milyen személyes tárggyal és illúzióval érkezett, amely enivaló, tárgy és ruha – hasonló felsorolással –, majd a szöveg második felében, immár azok tulajdonosa nélkül a kápó és a barátnője barakkjában kerül elő. Az örökké füstölő kémények és az emberi hamvakat szétszóró emberek megrázó képével zárul a töredék.

És egész nap és egész éjjel  
 minden nap és minden éjjel füstölik a kémények az összes európai országból érkező tüzelőt  
 férfiak a kéményeknél reggeltől estig szitálják a hamut hátha ráakadnak az aranyfogakból kiolvadó aranyra. Mindegyik szájában arany van ezeknek a zsidóknak és annyian vannak hogy az több tonnát is kitesz.  
 És tavasszal férfiak és nők szórják a hamut a felszántott, kiszáradt mocsarakra és emberi foszfáttal trágyázzák a földet.  
 Derejukra kötött szütyőjükbe nyúlnak és belemarkolnak az emberi csont hamujába hogy nagy lendülettel szórják szét, miközben egyensúlyozni próbálnak a barázdákon, megküzdenek a széllel ami visszafújja arcukba a hamut és esténként mindnyájan fehérek, a lecsorgó izzadság árkokat váj a fehér hamun.

<sup>28</sup> Uo. 11–12.

És nyugalom, lesz elég, a vonatok egyre csak érkeznek és érkeznek, érkeznek minden nap és minden éjjel minden nap és minden éjjel minden órájában.

Ez a világon a legnagyobb pályaudvar, ide érkezik, és innen indul a legtöbb ember.

Csak akik a táborba lépnek, tudják meg, hogy mi történt a többiekkel [...] és azt gondolják, jobb lett volna soha nem belépni és soha nem tudni.<sup>29</sup>

A töredék zárómondatával mintegy az olvasó is belép a tábori valóságba, hiszen valójában innentől kezdődik a történet ismertetése. A narrátor mintha „beavatná” az olvasóját, egyben azonban figyelmezteti is („jobb lett volna soha nem tudni erről”): olyan tudást oszt meg vele, amelyet jobb lenne nem ismerni, amely „felesleges” (gondoljunk a második kötet címére: *Egy felesleges tudás*). Az első kötet utolsó töredékének utolsó mondata megismétli a címet: „Egyikünk sem jön vissza”, majd a következő oldal közepén ezzel az egy mondatral zárul az írás: „Egyikünknek sem kellett volna visszajönnie”<sup>30</sup>, amely egyaránt utal arra, hogy nem így kellett volna történnie, illetve hogy nem volt miért visszajönni. Ugyanakkor az a gesztus, amellyel Delbo a társai és a saját maga története „elé” helyezi a zsidóság megsemmisítésének történetét, és teszi mindezt már ’45-ben, minden bizonnyal még traumatizált állapotban, elképesztő empátiáról árulkodik. Hasonló jelenség figyelhető meg az egyik névtelen töredékben, amelyben az anyjáról ír: „Anyám / két kéz egy arc volt / Meztelenül rakták elénk az anyáinkat”, majd egy üres sor után: „Itt az anyák nem anyjuk többé a gyerekeiknek.”<sup>31</sup>Amellett, hogy a tábor még az anya fogalmának „újradefiniálását” is megkívánja (de vajon mit jelent ezentúl az anya – akit, *per definitionem*, gyermeke tesz anyává –, ha nem lehet *anya* a gyermekének?), azzal is tisztában vagyunk, hogy Delbónak, aki politikai fogoly volt, az anyja nem volt a táborban. Itt már többről, teljes azonosulásról van szó. És éppen ez az azonosulás, az áldozatokkal szembeni végtelen humánus az, ami ennek a rendkívüli erejű írásnak minden sorából árad.

---

<sup>29</sup> Uo. 19.

<sup>30</sup> Uo. 182–183.

<sup>31</sup> Uo. 23.