Cathy Caruth

Az irodalom és az emlékezet működése (Duras, Resnais, *Szerelmem, Hiroshima*)

Absztrakt

Caruth a *Szerelmem, Hiroshima* (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959) című film innovatív eljárásait vizsgálja, amelyek színre viszik, hogyan vezet egy japán építész és egy Hiroshimába érkező francia színésznő szenvedélyes találkozása traumatikus tapasztalataik megosztásához. Caruth a traumatikus múlt elmondásának lehetőségére, az emlékezés és felejtés, valamint a traumatikus eseményekről szóló történetek nyelvében megmutatkozó tudás és nem tudás komplex kapcsolatára kérdez rá.

Szerző

Cathy Caruth a Cornell Egyetem Angol és Összehasonlító Irodalom Tanszékének az oktatója. Korábban a Yale és az Emory Egyetemen tanított, a PhD fokozatát is a Yale-n szerezte 1988-ban. Az *Empirical Truths and Critical Fictions: Locke, Wordsworth, Kant, Freud* (Johns Hopkins UP, 1991) és az *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Johns Hopkins UP, 1996) című kötetek szerzője, valamint a *Trauma: Explorations in Memory* (Johns Hopkins UP, 1995) és a *Critical Encounters: Reference and Responsibility in Deconstructive Writing* (Rutgers University Press, 1995) című tanulmánykötetek szerkesztője. A romantika korának irodalmát, az irodalomelmélet és a trauma kapcsolatát kutatja.

Cathy Caruth

Az irodalom és az emlékezet működése (Duras, Resnais, *Szerelmem, Hiroshima*)

És most már mindegyikük tudja, hogy bár megmenekült,

tucatnyi életet megélt, és több halált látott, mint amit valaha elképzelt.

Ugyanakkor egyikük sem tud semmit.

John Hersey: *Hiroshima*

Az 1959-es *Szerelmem, Hiroshima* című francia film (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras) meglepő nyitó szekvenciája, a cím és a stáblista után, két egymással váltakozó, nehezen értelmezhető beállítással kezdődik: az első beállításban két, lassú ölelésben egymásba fonódó alak könyöke, karja, keze tűnik fel, akiknek megereszkedett bőrét először hamu, majd izzadtság borítja – valószínűleg Hiroshima atombombázásának áldozatait látjuk.



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

Ezt két sértetlen, szeretkezés közben összefonódó, először sima, majd izzadt könyék, kar és kéz képe követi – mint hamarosan megértjük, egy intim légyott zajlik egy francia nő és egy japán férfi között, akiknek szenvedélyes találkozása képezi a film narratívájának magját. A film a két váltakozó beállítással azonnal számos, a látással és a megértéssel kapcsolatos alapvető kérdéssel szembesíti a nézőt: Mi köze a múlt haldokló testeinek – Hiroshima haldokló testeinek – a jelen élő testeihez? És mi a látás szerepe a testek közötti kapcsolat létrehozásában? A *Szerelmem, Hiroshima* e problémákon keresztül vezeti be a film történetét és veti fel a történelem kérdését mint a történelem és a test közötti kapcsolat feltárását.

A történelem problémája ebben a filmben ugyanakkor nem csak annak a kérdése, hogy mit látunk

és tudunk, hanem hogy mit etikus elmondani. A film cselekménye magának az elmondásnak a története, annak a francia színésznőnek a története, aki filmforgatásra megy Hiroshimába, és aki egy japán férfivel való váratlan és szenvedélyes találkozásának a hatására először életében megosztja a múltjának történetét: a megszállás alatti viszonyát egy német katonával Nevers-ben, majd a férfi halálát azon a napon, amikor a szökésükre készülnek, és amely a felszabadulás napjának bizonyult; elmeséli, hogy a francia lakosok büntetésképpen leborotválták a haját, a szülei pedig egy pincébe zárták, végül pedig azt, hogy mindebbe hogyan őrült bele.

A nő életében tehát először mondja el a történetét, a film vége felé azonban, a halott német szerelmének címezve a szavait, megbánja a tettét:

> Elmondtam a történetünket.
>
> Megcsaltalak azzal az ismeretlennel.
>
> Elmondtam a történetünket.
>
> Látod, elmondható volt.[1] (73)

Hogy elmeséli a szerelmi viszonyát a német katonával, kiváltképp a férfi halálát, a nő számára a szeretett férfi elárulását jelenti, annak az elhagyását, aki meghalt, azért a férfiért, aki él és hallgatja. A nő nemcsak az árulás erotikus részét gyászolja, hanem az árulást, amely az elmondás aktusa által történik, egyfajta megértés átadása során, amely eltörli a halál egyediségét. A múlt ismeretének lehetősége ilyenformán mély etikai dilemmaként tűnik fel a filmben: annak a szüntelen problémájaként, hogy *hogyan ne áruljuk el a múltat*.

Úgy tűnik, a film innovatív módszerének középpontjában az árulás problémája áll: Hiroshima ugyan szerepel a címben, de Resnais az újjáépített várost nem a 1945-ös katasztrófa bemutatására, hanem egy másik történet elmondásának, a francia nő nevers-i történetének kereteként használja. Alain Resnais filmkészítőt eredetileg azzal bízták meg, hogy dokumentumfilmet készítsen Hiroshimáról, de néhány hónap után, amelyet archív felvételek gyűjtésével töltött, visszautasította a projekt elkészítését azzal az érvvel, hogy egy ilyen film nem különbözne jelentősen a koncentrációs táborokról készített dokumentumfilmjétől (*Sötétség és köd* [Nuit et brouillard. Alain Resnais, 1955]).[2] A Hiroshimáról készítendő dokumentumfilm visszautasításával Resnais azt sugallja, hogy a közvetlen archív felvételek paradox módon nem képesek tanúsítani az esemény egyediségét. Resnais és Duras – hasonlóan ellentmondásos – elgondolása szerint e rendhagyó történelmi esemény ugyanakkor egy olyan fikciós történet formájában közvetíthető, amely nem Hiroshim*áról* szól, hanem annak helyszínén játszódik. Úgy vélem, hogy a *Szerelmem, Hiroshima* a történelem hűségességének lehetőségét kutatja az elmondás közvetettségén keresztül.

A látás árulása

A francia nő és a japán férfi a film nyitó jelenetében a történelem elbeszélhetőségének lehetőségéről vitatkozik. A vita középpontjában a látás, kifejezetten a test látásának a természete áll. A szeretkező testeket bemutató nyitó beállítás alatt először egy franciául (a film nyelvén) beszélő férfi hangját halljuk, amelyet egy női hang követ:

> Férfi: Semmit se láttál Hiroshimából. Semmit.
>
> Nő: *Mindent* láttam. *Mindent*. (15)

Az, hogy a japán férfi Hiroshimában tagadja, hogy a nő bármit is látott volna a katasztrófából, ugyanakkor – közvetetten – erőteljes állásfoglalás is arra vonatkozóan, amit a férfi viszont *látott*. Amit pedig vélhetően látott, az meg is jelenik a képernyőn a film további jeleneteiben: megcsonkított testek a múzeumi fotókon, az archív felvételeken, valamint a kórházban, amelyet a nő elmondása szerint felkeresett.



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

Ha azonban a férfi szavait, melyek a nőtől elvitatják a látást, összevetjük ezzel a háttérrel, paradox módon világossá válik, hogy a különbség aközött, amit a nő nem látott, a férfi viszont igen, nem csupán az empirikus percepció kérdése:

> Nő: Így hát a kórházat is láttam. Ez biztos. Hogyan kerülhettem volna el, hogy lássam?
>
> Férfi: Nem láttál kórházat Hiroshimában. Semmit se láttál Hiroshimából.
>
> Nő: Négyszer jártam a múzeumban…
>
> Férfi: Milyen múzeumban? (15-17)

A férfi nemcsak azt tagadja, hogy a nő látta volna, hogy mi történt Hiroshimában, hanem a sérült

testekről készített felvételeket is, ami azt mutatja, hogy a probléma a nő látásával nem az, amit nem lát, hanem hogy egyáltalán lát, még pontosabban *valamit* lát:

> Nő: Én mindig sírva fakadtam Hiroshima sorsán. Mindig.
>
> Férfi: Ne. Mit sirattál volna, te? [Non. Sur *quoi* aurais-tu pleuré?](18, 26)

A férfi elutasító szavai, ha összevetjük azokat a sérültekről készített felvételekkel és a „láttam" kijelentés ismétlésével, azt sugallják, hogy a látás aktusa éppen a testi jelölt létrehozásával – mint egy üres nyelvtani forma – eltörli az esemény valóságát.[3] A férfi által mondottak azt sugallják, hogy a test a látás rendíthetetlen nyelvtanán keresztül eltörli a saját halálának eseményét.

A nő számára éppen a tudás és látás által kitörlődött Hiroshima eseménye ad lehetőséget arra, hogy a nyitó párbeszédben a francia nemzeti történelem perspektívájából értelmezze a Hiroshimában történteket:

> Férfi: Mit jelentett neked Hiroshima Franciaországban?
>
> Nő: A háború végét, úgy értem, tényleg a végét….
>
> Férfi: Az egész világ boldog volt. Boldog voltál te is, akár az egész világ. (33-34)

Hiroshima a franciák számára nem a japánok szenvedésének kezdetét, hanem sokkal inkább saját szenvedésüknek a végét jelentette. Hiroshima a franciáknak nem a japánok nukleáris bombázásának felfoghatatlan eseményét jelöli, hanem „a háború végét", ez az értelmezés pedig eltörli a japán múltat, és a francia történelem részéve teszi.[4] A japán esemény tehát a megértés szükségszerű és önreferenciális megfordításával, tulajdonképpen a halál eltörlésével íródik a francia történelembe. A japán múlt ily módon történő értelmezése a párbeszédben egyfajta *morális* árulással is összekapcsolódik, amely a látás aktusában, és tulajdonképpen Hiroshima filmezésében megy végbe – amiért a francia színésznő érkezett:

> Férfi: Milyen film az, amiben játszol?
>
> Nő: A békéről szól. Miről forgatnának Hiroshimában, ha nem a békéről? (34)

Ahogy Hiroshima eseményét a franciák a saját háborújuk végeként értelmezik, úgy a nemzetközi történelmi perspektívából a katasztrófa aktualitása a béke névtelen történetévé vált.[5] Annak kiemelésével, hogy a katasztrófa elkerülhetetlenül beíródik egy másik történelem általánosságába, a *Szerelmem, Hiroshima* feltárja, hogy a látás elkerülhetetlen, így az árulás szükségszerű.

Valójában az egyéni múlt szükségszerű, a történelem [*history*] megértésével bekövetkező árulása hozza létre a történetet, melyet a francia nő elmesél a férfinak: a nevers-i történet az egyetlen olyan történet, amelyet Hiroshimában el lehet mondani. A nő által végül mégiscsak elmesélt történet középpontjában annak az iróniája áll, hogy a nő német szerelemét Franciaország

felszabadulásának napján lövik le, épp mielőtt a nő a találkahelyre érne, hogy közösen elszökjenek az országból. A történet fókuszában tehát az áll, hogy a felszabadulás eseménye és a férfi halála azonos napon történik:

> A teste közelében maradtam egész nap, majd egész éjjel. A következő nap jöttek érte, hogy elvigyék, egy teherautóba tették. Az volt az éjszaka, amikor Nevers felszabadult. A Szent Etienne harangjai csak kongtak és kongtak… Lassan kihűlt a teste alattam. (65)

Azon túl, hogy a szeretett férfi a felszabadulás napján hal meg, halála egyben az „ellenség" meggyilkolásának is része, amely elméletileg lehetővé tette a felszabadulást. A gyilkosság átfordítása a felszabadulás eseményébe a nő történetében a harangok zúgásával fejeződik ki – a felszabadulás felismerése és a történelmi pillanat elfedi a szeretett férfi haldokló testét és halálának eseményét.

Hasonlóképpen a nő története arról, hogyan kényszerítik a franciák büntetésképpen a pincébe, tulajdonképpen annak a kísérletnek a reprezentációja, hogy a férfi halálát az őrületben megőrizze a felszabadulás eseményével szemben. A nőnek a férfi halálához való hűsége a saját testének csonkításán keresztül jelenik meg, miután meghallja a *Marseillaise* „fültépő" hangjait föld alatti cellája felett:

> A pincében haszontalanná válik a kéz. Kapar. Összevissza horzsolódik… a falon… ez az egyetlen, amit tehetsz önmagadért… és azért, hogy emlékezz… Szeretem a vért, amióta megízleltem a tiédet. (55)

Ahogyan a férfi elveti, hogy a nő bármit is látott volna Hiroshimából („Nem láttál semmit"), a nő hűsége a halott német szerelméhez szintén a látás és megértés elutasításán keresztül történik, csakhogy a férfiéval szemben ez az elutasítás szó szerint a nő testével összefüggésben tűnik fel. A nő szembeszegülése a test fragmentálásában valósul meg, abban, ahogyan kezeit elkülöníti a testének többi részétől, valamint a vérivásban, amely a férfi halálában való osztozást mutatja. A nő számára teste a látás és a megértés képességétől megfosztva, csak töredékként válhat a halál hűséges emlékművévé.



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais,

Marguerite Duras, 1959.

A test elkerülhetetlen újraegyesülése – amely a nő kezének gyógyulásakor következik be a történetben – fejezi ki a feledés általi árulást, amely a nagyobb történelem látásának és megértésének a következménye:

> A hajam újra kinő. Nap, mint nap nő, érzem az ujjaimmal. Nekem mindegy. De azért a hajam újra nő…
>
> Este hatkor harangoznak a St. Etienne székesegyházban, télen, nyáron. Egy napon meghallom a harangszót. Eszembe jut, hogy azelőtt is hallottam, azelőtt… amikor szerettük egymást, amikor boldogok voltunk.
>
> Látni kezdek.
>
> Eszembe jut, hogy azelőtt láttam… Azelőtt, amikor szerettük egymást, amikor boldogok voltunk.
>
> Emlékszem.
>
> Látom a tintát.
>
> Látom a napot.
>
> Látom az életem. A te halálodat.
>
> Az életem, ami tovább tart. A halálodat, ami tovább tart.
>
> Rettenetes. Már nem emlékszem rád annyira jól. Kezdelek feledni. Rettegek a szerelem feledésétől… (61, 63-64)

A múltról szóló történetben nemcsak mások hamis tudása, hanem a nő tudatállapotának változása az, amely a szerelem árulásaként, a szeretett férfi halálának elfeledéseként működik. A felejtés tulajdonképpen megmutatkozik abban, ahogy a nő a *voir,* „látni” szót használja, amely kezdetben szó szerinti érzékelést jelent („Látom a tintát”), végül pedig átvitt értelemben a tudásra vonatkozik („Látom az életem. A te halálodat.”). Hiroshimával kapcsolatban a nő ragaszkodik a látáshoz, a látáshoz való ragaszkodása ebben a történetben – mint a szó szerinti látástól az átvitt értelemben vett látásig vagy megértésig tartó elkerülhetetlen mozgás – a halál eseményét saját élete történetének folyamatába illeszti. Ily módon a látás indítja el a férfi szingularitásának elfeledését azáltal, hogy elfeledteti a férfi halálának referenciális egyediségét. Ahogyan a pincébe történő belépés az őrületben rejlő hűségességét fejezi ki, a pince elhagyásának története – amely a francia barlang (*cave*) szót tekintve összecseng Platón barlanghasonlatával – a nő számára azt a teljesebb, igazabb tudásba való megérkezést jelenti, miszerint a feledés valójában a megértés szükségszerű része.[6]

Az igazság tehát a nő számára nem más, mint a megértésben való bűnrészesség, melynek része a

szabadság képzetének hamissága:

> Azt hiszem, abban a pillanatban túljutottam a gyűlöleten.[7] Elnémultam. Eszemre tértem. Azt mondták: „Végre eszére tért." Egy éjjel, ünnep volt, kiengedtek a házból. (66)

Észhez térni itt már nem a kedves halálának emlékébe való őrült kapaszkodást, hanem a feledés szabadságába való belépést jelenti.[8] A szabadulás, épp úgy, mint a látás, megmutatkozik a nő által használt nyelvben, a pincéből való szó szerinti kilépés a gyűlöletből való figuratív kilépéssé válik: „Azt hiszem, abban a pillanatban túljutottam a gyűlöleten" [Je crois que c'est à ce moment-là que je suis sortie de la méchanceté[9] („…abban a pillanatban kiléptem a gyűlöletből"; „…that I exited from my hate")]. Az őrülettől való szabadulás ily módon a feledésen keresztül megy végbe, amely a nő ésszerű látásának és tudásának kezdete; egy olyan szabadulás ez, amely alapjában véve a múlt elárulása.

A szabadulás egyfajta érkezésnek is tekinthető, a nő szimbolikus megérkezésének a francia történelem közös helyére és idejébe; egy „ünnepnapon" engedik ki, egy napon, amely a megemlékezésről szól, feltételezhetően egy olyan eseményről, mint a felszabadulás. Számára a nemzeti időbe való bekerülése jelenti egyben a mások történetéhez, kifejezetten pedig a hiroshimai eseményekhez való kapcsolódást:

> És harmadnap, amikor Párizsba érkeztem, Hiroshima nevével voltak tele az újságok.
>
> [Quand j'arrive à Paris, le surlendemain, le nom Hiroshima est sur tous les journaux.]
>
> (67, 101-2)



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

A Párizsba érkezésének időpontját ahhoz a pillanathoz köti, amikor értesül Hiroshimáról, ily módon tehát összekapcsolja a kollektív francia időbe való belépését a japán katasztrófa tényével, amely, mint korábban állította, mindössze a háború végét jelentette számára. A nemzeti történelembe való bekapcsolódása nemcsak a saját múltját törli ki, hanem más nemzetekét is. Ez a

történet – amelynek végén újra teljessé vált testével egy döntő tettet hajt végre: a nő kerékpáron megérkezik Párizsba – arra utal, hogy az esemény kitörlése az integrált test történelmi és társadalmi kontextusában megy végbe.[10] Kimondottan a múlt eltörlésének eredménye, hogy a nő képes lesz látni és „érteni" mások múltját, Hiroshima múltját éppen annyira, mint Nevers-ét. A nevers-i történetének megosztásával a nő vélhetően újraértelmezi a korábbi állításait és a férfi reakcióját arra vonatkozóan, hogy lényegében látja és érti Hiroshimát: Nevers és Hiroshima a feledésük révén kapcsolódik össze, a fizikai értelemben vett látás szüntelen árulásán keresztül.

„Hallgass meg"

Bár a film látszólag az őrület teljességébe és a feledés ürességébe utalja az emlékezetet, a nyitó dialógusban egyúttal fel is idézi ezeket a végleteket, és felteszi a kérdést, hogy mi lehetséges egy olyan diskurzusban, amely nem egyszerűen Hiroshim*áról* (vagy Nevers-ről) szól, hanem egy Hiroshimában létrejött találkozás során jön létre – *a katasztrófa területén* elhangzó beszélgetésben. A saját történetének kontextusán belül a nő „Mindent láttam"-ja nem csupán annak az állítása, hogy mindent tud Hiroshimáról, hanem annak a kijelentése is, hogy hűen emlékszik Nevers-re. A férfi „semmije" és a nő „mindene" nem csupán egymás ellentétei arra vonatkozóan, hogy a nő mit látott vagy nem látott Hiroshimából, hanem a Hiroshimához és a Nevers-hez való hűségesség igényének két abszolút formája. A Hiroshima megértésének problémája nem pusztán a kívülálló tudása és a beavatott másik tapasztalata közti különbség, a film valami sokkal árnyaltabb dolgot visz színre, azt, hogy mi történik, amikor két egymással teljesen szembenálló tapasztalat találkozik:

> Nő: …Hallgass meg.
>
> [Ahogyan te, tudom, mit kell felednem.][11]
>
> Ahogyan te, én is tele vagyok emlékekkel. Tudom, hogy mit kell felednem.
>
> Ahogyan te, én is minden erőmmel küzdöttem a feledés ellen.
>
> Ahogyan te, mégis feledtem. Ahogyan te, én is vigasztalan emlékezetet kívántam, az árnyak és kövek emlékezetét.
>
> Minden nap minden erőmet szembeszegeztem azzal a rettegéssel, hogy egyszer majd nem fogom érteni, hogy miért kell emlékeznem. És ahogyan te, mégis feledtem.
>
> Miért tagadjuk az emlékezet nyilvánvaló szükségességét? (22-23)

A hasonlóság Hiroshima és Nevers között nem csupán egy analógia: „Ahogyan te", hanem a megszólítás: „Hallgass meg." A megszólításban Hiroshima és Nevers elfeledése egyúttal egy feltárt, de nem teljesen érthető tudásnak az állítása is: „tudom, mit kell felednem" [*Je connais l'oubli* („Tudom, mit jelent felejteni";„I know what it is to forget")]. A feledés ez esetben nem valamiféle birtokolt tudás, hanem *a másik megszólítása*, nem egyszerűen tény, hanem felszólítás: „Hallgass

meg” – és kérdés: „Miért tagadjuk az emlékezet nyilvánvaló szükségességét?” Az „Ahogyan te” fordulat a katasztrófa kontextusában nem egy eleve adott hasonlóság banális igazságát állítja, hanem a figyelemre való felhívásként és az emlékezés igényét bejelentő kérdésként is értelmezhető. Nem egyszerűen Hiroshima *után*, hanem Hiroshima *területén* elhangzó szavakról van szó. A találkozás szavai valaminek a kezdetét hozzák létre, nemcsak a jelentésükön, hanem a felszólítás performatív aktusán keresztül, amely elszakítja a szavakat jelentésüktől, és a kérdésen keresztül, amelyet éppen ez a szakadás tesz lehetővé.



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

A Hiroshimában létrejött találkozás nem a történetek kicseréléseként jelenik meg, hanem a nevers-i történet elmesélésével a nő látásának és tudásának a felfüggesztéseként:

> Nem, nem tudod, hogy mit kell elfeledned[12]… Nem, neked nincsenek emlékeid. (23)

Azzal, hogy a férfi kétségbe vonja a nő emlékezetét, nem egyszerűen azt utasítja vissza, hogy a nő mire emlékszik vagy mire képes visszaemlékezni, hanem paradox módon tagadja mind a nő emlékezetét, mind a feledését: kétségbe vonja, hogy a nő képes volna világosan megkülönböztetni egymástól, hogy mit jelent az emlékezet, és mit a feledés. Annak kitartó állításával, hogy a nő „nem látott semmit” Hiroshimából, a férfi ebből a szemszögből nem annyira a saját látásának világosságát erősíti meg, inkább arra utal, ami a nőben *nem egyszerűen* a látásról szól. Az a jelenet, amelyben a nő először meséli el a történetét, valóban azzal kezdődik, hogy a nő a látásnak egy olyan módjával kerül szembe, amely sem emlékezésként, sem pedig felejtésként nem értelmezhető:

> Nő: Mit álmodtál?
>
> Férfi: Nem tudom… Miért?
>
> Nő: Figyeltem a kezed… mozogtak az ujjaid.
>
> Férfi: [Talán akkor történik ilyesmi, amikor úgy álmodsz, hogy nem tudsz róla.][13]

Az, hogy a férfi elfelejtette az álmát, itt elsősorban nem arra vonatkozik, hogy az ember esetleg nem tudja, *mit* álmodott, inkább arra a lehetőségre utal, hogy az ember nincs tudatában annak, *hogy álmodik*; lát, anélkül, hogy tudna róla. A látás e módja ezen felül – eltérően attól a látástól, amelynek megjelenése és eltűnése a nő történetének egy szakaszát jelöli – a nemtudás *idejét* hozza létre: „Talán akkor történik ilyesmi, amikor úgy álmodsz, hogy nem tudsz róla" [*C'est quand on rêve, peut-être, sans le savoir*].

A látás e formája valójában akkor jelenik meg a filmben, amikor a nő a japán férfit figyeli, főleg, amikor a testét, vagy még pontosabban, amikor a kezét nézi: „Figyeltem a kezed." A váltást megelőző beállításokban a film egy vizuális szekvenciában bemutatja, hogyan kapcsolódik össze a látás bizonytalansága a nő férfit fürkésző tekintetével: a nő arca után a férfi éppen csak mozgó kezeit látjuk, amit a nő néz, amikor a beállítás hirtelen vált. Egy villanás erejéig egy földön fekvő másik férfi rángó keze jelenik meg, majd egy fiatal nő, aki a véres arcot csókolja, végül újra az ágyban alvó férfi képe következik.



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

Az egymás mellé helyezett kezek képein keresztül – azoknak a képeknek a sorozatán keresztül, amelyeket feltételezhetően a nő lát, és amelyeket a néző nem tud felfogni és megérteni – vezeti be a film azt az eseményt, amely a nő történetét formálta: a német szerelmének halálát (akit valószínűleg a nő lát, miközben a japán férfi kezeit nézi).[14] A nő múltja azon keresztül tárul fel, amit lát, ez azonban nem azt jelenti, hogy számára az élő test Hiroshimában a kedvese halálát ábrázolná – hogy az élő test reprezentációja és helyettesítője volna a halott testnek –, hanem hogy az alvás és a halál öntudatlansága között kísérteties hasonlóság van, amelyre a látott test, a kéz vezeti rá.[15] A látás, ez esetben a testnek a látása az, ami képtelen különbséget tenni az élő és a haldokló között. A szó szerinti látástól a figuratív felé való elmozdulás tulajdonképpen nem kitörli a halál realitását, hanem a nő szó szerinti látásában bekövetkező radikális zavar eredményeképpen lehetővé teszi, hogy német szerelmének a halála felmerülhessen az éppen megfigyelt férfi élő

testében. Mivel ez a találkozásuk során történik, a nő által látottak nem a férfi halálának a kitörlésére utalnak, amelyet egyszer már megértett, hanem a halálának a folyamatos visszatérésére, amelyet soha fel sem fogott igazán; a feltörő képsor azt jeleníti meg, hogyan *nem képes* a nő a halált és az életet elkülöníteni egymástól.

Élet és halál kérdése

Valójában az élet és a halál különbségének a kérdése teszi hozzáférhetővé a nő történetét [*history*] azáltal, hogy létrehozza a nő zárt narratíváját a felejtésről és emlékezésről. Nem úgy hozza felszínre a történetet, hogy olyan tudást igényel, amelyet a nő birtokol, és amelyet egyszerűen a történetébe foglalhat, hanem éppen a nem tudás mozgásán keresztül, amely az elmondás nyelvében megmutatkozik. Amikor a férfi elkezdi feltenni a kérdéseit, amelyek végül a nő történetének megosztásához vezetnek, a nő szerelmének a halálára nem úgy kérdez rá, mint egy tényre, melyet a nő ismer, hanem inkább magára vállalja a szeretett férfi pozícióját, és arra kéri a nőt, hogy úgy beszéljen a férfi haláláról, mint aki képtelen megkülönböztetni az élőt a halottól:

> Amikor a pincében vagy, én már nem élek? (54, 87)
>
> [*Quand tu es dans la cave, je suis mort?*]

A kérdés, mely úgy van feltéve, mintha lehetséges volna a válaszadás, a nő múltjának egészét, a történetének az igazságát arra az időpontra, a „mikorra" [*quand*] redukálja, amikor a szerelme meghalt. A „mikor", *mint* a történelem kérdése, éppen az élet és a halál közti különbség. A halott férfi hangjának az élő férfi általi megidézése azzal a felismeréssel jár, hogy a kérdésre nem lehet válaszolni, hogy e tudásnak a lehetősége csak e tudás tagadása által merülhet fel; a nő nem értheti meg a szeretett férfi halálát anélkül, hogy megosztaná a tudását valakivel, anélkül, hogy hozzá intézné a történetet. A nő nem tudása, ahogyan a férfi kérdései előhívják, voltaképp nem más, mint a halott kedves vég nélküli megszólítása. A nőt hallgató férfi magáévá teszi a halál perspektíváját, a történetet ugyanis csak innen lehet meghallgatni.

A történet elmondása egyszerre mutatja a férfi halálára való ráébredést, illetve annak a vágyát, hogy ez a szembesülés soha ne történjen meg:

> Megbeszéltük, hogy pontosan délben találkozunk a Loire partján. És hogy akkor már elutazom vele. Amikor pontosan délben megérkeztem a Loire partjára, még volt benne valami élet. Valaki lelőtte egy kerítés mögül.
>
> Ott maradtam a teste közelében, ott maradtam egészen másnap reggelig. Reggel aztán érte jöttek és elvitték egy teherautón. Azon az éjszakán szabadult fel Nevers. A St. Etienne harangjai zúgtak, zúgtak… Ő lassanként kihűlt a testem alatt. Meddig tartott, amíg meghalt! Mikor? Már nem tudom biztosan. A mellkasán feküdtem… igen… a halála pillanatát mégis

elmulasztottam, mivel… mivel abban a pillanatban is, és utána is, igen még utána is úgy volt, hogy a legcsekélyebb különbséget se tapasztaltam az ő halott teste és az enyém között. Az ő teste és az enyém között csupa hasonlóság volt, [érted?][16] (Ordít) Az első szerelmem volt… (64-65)

Amikor a haldokló katona megpillantásáról beszél, tulajdonképpen nem a halállal való szembesülésről számol be, hanem sokkal inkább a halál és az élet közötti átmenet által előidézett sokkról, amely még borzalmasabb: „Amikor pontosan délben megérkeztem a Loire partjára, még volt benne valami élet." [*Quand je suis arrivée à midi sur le quai de la Loire il n'était pas tout à fait mort*]. Miközben úgy tűnik, hogy egy történet egyszerű indításáról van szó („Amikor pontosan délben megérkeztem…"), a látvány közvetlensége, a szembesülés „mikor"-ja a nő elbeszélésében összekapcsolódik azzal, hogy a nő képtelen megmondani a férfi halálának pontos időpontját: „Mikor? Már nem tudom biztosan… a halála pillanatát mégis elmulasztottam" [*Quand? Je ne sais plus au juste… le moment de sa mort m'a échappé vraiment*]. A haldokló férfi megpillantásának és a férfi halálának tényleges időpontja között áthidalhatatlan szakadék keletkezik, a látás közvetlensége ellenére a másik halálának időpontja alapvetően érzékelhetetlen marad.

A látás általi sokk hatására elmulasztott „mikor" tehát egyben valamiféle testi zavar eredménye; a halál időpontjának elmulasztása egyúttal azzal jár, hogy a nő képtelen felismerni saját életének folytatását: „a legcsekélyebb különbséget se tapasztaltam az ő halott teste és az enyém között. Az ő teste és az enyém között csupa hasonlóság volt, érted?" A nő elbeszélésében – a történetének tetőpontjaként – a test fejezi ki, hogy egy rendkívüli és megkérdőjelezhetetlen pillanat – „Quand je suis arrivée à midi sur le quai" – átélésének sokkja hogyan alakul át a megérkezés lehetetlenségének állandóságába – „Je n'arrivai pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien." A nő testi létezése a szerelme halála melletti tanúskodás végtelen kísérletévé válik.[17] Ebben a vég nélküli állapotban feltett kérdése – „érted?" – többé már nem a veszteség történetére utal, hanem inkább – anélkül, hogy tudná – annak a lehetetlenségét fogalmazza meg, hogy a saját történetét birtokolja.

A múlt kezdete

A nő történetének igazsága ily módon nem csupán a referencia erejének köszönhető, hanem a megszólításnak, amelyben a nő történetének lehetetlensége mutatkozik meg. A megszólításban benne rejlik az is, amivel e kérdés nem lehet teljesen tisztában: egy másik történet kibomlásának a lehetősége. A megértésnek az igénye („érted?"), vagyis a „te" pillanatnyi elkülönítése a halott testtől, egyúttal implicit válasz a japán férfinek arra a kérdésére, hogy „én már nem élek?" A német katona és a japán férfi közötti létrejövő zavarban – amelyet az „én már nem élek?" kérdés hoz létre azáltal, hogy egyszerre szólítja meg a francia nőt és a nevers-i lányt – a kérdés szavai meglepő módon a japán férfit vonják be a párbeszédbe, aki nem csak átvitt értelemben vállalja magára a halott német katona „én"-jét, hanem magára is úgy utal, mint akinek az életére még vonatkozik az eldöntetlen kérdés. Ahogy a film egy korábbi szakaszában látjuk, a férfi ugyan ragaszkodik ahhoz,

hogy a nő nem látott semmit Hiroshimából, ám mindezt nem a saját maga által látottak ellenében fogalmazza meg:

> Nő: Itt voltál akkor Hiroshimában…
>
> Férfi: Nem… Dehogy voltam.
>
> Nő: Hát persze… Buta vagyok.
>
> Férfi: A szüleim viszont igen. Ők Hiroshimában, én a fronton voltam.

A japán férfi nem tartózkodott Hiroshimában a katasztrófa idején. Miközben a francia nővel beszélget, világossá válik számára, hogy amit tud, tehát a saját története nem más, mint hogy ő maga sem látott semmit Hiroshimából. Az esemény hiánya, amely a nő által megélt hiánytól különbözik, az érvelés szenvedélyességét és a család említését tekintve mégis párhuzamos a nő történetével. A férfi történetében is, épp úgy, mint a nő esetében, valamely esemény hiánya az, amely a trauma hatását mutatja.

Amikor a férfi felteszi kérdéseit az életről és a halálról, akkor azért léphet a nő életébe, mert a nőnek fel tudja és bizonyos tekintetben kénytelen feltenni a saját túlélésével kapcsolatos kérdését: „én már nem élek?”. A férfi önnön nem tudása miatt hallgatja a nőt, a saját múltjával való szembenézés lehetetlensége miatt, az én hiánya miatt, amely e kérdésében kifejeződik. Mindez azért történik így, mert a férfi egy lehetetlen pozícióból beszél, feltesz egy kérdést, amelyet nem birtokol teljesen, amellyel beléphet a nő történetébe, amely egyben válasz a nő kérdésére, és amely többet árul el, mint amennyit valójában képes elmondani. A férfi képes meglátni a nő válaszában – miközben a nő az életének elviselhetetlenségét hangsúlyozza – annak a másiknak továbbélését, akihez a nő a kettős tanúságtételekor öntudatlanul beszél, ám nem azért, mert a férfi ismeri a nő igazságát, hanem mert *nem ismeri* a sajátját sem.

A csere jelentősége

Mivel a szeretőket a traumájuk hiánya köti össze, így a párbeszédük során a saját történetük megalkotása történik. A történet létrehozása ugyanakkor nem egyszerűsíthető az empátia és a megértés aktusára. A férfi kezdettől fogva elutasítja a nő Hiroshima pusztulása miatt hullatott könnyeit, hasonló módon, mint ahogy a nő az életének egy korábbi szakaszában megtagadta az édesanyját:

> Nő: Én mindig sírva fakadtam Hiroshima sorsán. Mindig.
>
> Férfi: Ne. Mit sirattál volna, te?[18] (18)

A férfi visszautasítja az empátia könnyeit, mintha azok valamiféle félreértésből erednének. De a párbeszéd során, mint látható, a visszautasítás ahelyett, hogy elszigetelné egymástól a két

ellentétes és zárt megértést képviselő szereplőt, sokkal inkább összeköti őket. A nő elbeszélésének tetőpontján a nő megértés iránti igénye és a férfi erre érkező elutasítása jelzi a köztük lévő kapcsolat lehetőségét:



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

> … A legcsekélyebb különbséget se tapasztaltam az ő halott teste és az enyém között. Az ő teste és az enyém között csupa hasonlóság volt, [érted?] (Ordít) Az első szerelmem volt…
>
> … (A japán megüti a nőt… A nő úgy tesz, mintha nem tudná, hogy miért kapja a pofont. Hirtelen megnyugszik, és úgy csinál, mintha megértette volna, hogy szükséges volt.)

A nő megértés iránti igényére érkező válasz – arra az igényre, hogy a férfi belássa, hogy képtelen megkülönböztetni a saját testét a halott férfi testétől –, a férfi ütése a megértésnek és az empátiának elutasítása, amely a váratlan élmény és érzelmek őszintesége miatt erőszakos cselekedet formájában jelentkezik. A megszólítás, ez esetben maga az ütés azonban a párbeszédben az élet és a halál közti különbségtételre való sürgető felszólítássá válik. A pofon voltaképp nem az élet és a halál közti lényegi különbség *felismerésére* való felszólítás, hanem egyfajta *törés* az aposztrofében, az aposztrofikus – vagy prosopopoeikus zavar megbomlása, amely a nő által látott élő testben, valamint a japán férfinak a halott kedvesként való megszólításában nyilvánul meg, ami megfosztotta a japán férfit és a francia nőt is a történet [*history*] lehetőségétől, és pusztán a saját történetükben fellelhető hiány révén összekötötte őket.[19]

A pofon általi törés pontosan a történet kezdetét jelenti. Ráadásul mindez testi behatás eredménye, a látott kéz eredménye, amely a nő arca felé tart, amely többé nem engedi a nő életének és a német katona halálának keveredését, mivel megakadályozza a német halálának és a japán férfi életének összetévesztését. A különbségtétel valójában nem a látás korrigálásának vagy a látott kéz fizikai valóságának következménye, hanem annak, hogy a kéz az ütés közben váratlan a látás számára, és megakasztja a történet nélküli narratívába zárt szerelmesek szemtől szembeni együttlétét. A pofon valójában megszakítja a kiáltásban elhangzó „elsőség” pátoszát és ahistorikus értelmét: „Ő volt az első szerelmem”, ennélfogva megszakítja az elsők elszigetelt, önmagába záródó narratíváját: egy olyan narratívát, amelynek véletlenül Hiroshima is része lenne, mint az a

hely, ahová az első atombombát ledobták.

A filmben ez a törés és a *látás sokkja* hozza létre a történet kezdetét, egy olyan történetét, amely valójában még nem történt meg. A történet lehetősége e törés alapján úgy jelenik meg a filmben, mint a megértésnek a megszakadása a látást ért brutális sokk hatására, amely szükségszerűen összeköti Nevers történelmét Hiroshimáéval. A két szerelmes traumatikus múltja csak egymáshoz való viszonyuk eredményeképp tárulhat fel, és csak oly módon, hogy a köztük lévő kapcsolat törést hoz létre a megszólítás aktusának kölcsönös megértésében.[20]

A másik története

A film nem a nő történetének kiegészítésével végződik. Az utolsó, kissé enigmatikus jelenetek inkább a nő néma kísérletére fókuszálnak, hogy elszakadjon új szerelmétől, mivel Hiroshima elhagyására készül. A vallomás és a kávéházi pofon jelenetének tetőpontja után először a vasútállomáson találkoznak, ahol a nő egyedül bóklászik, mígnem a férfi követni kezdi; nem zavarja meg a nő magányát, hanem leül egy padra nem messze a nőtől, akitől egy idős japán nő választja el.



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

Ahelyett hogy megszólítaná a szerelmét, a japán férfi némán figyeli a nőt, amíg a japán nő hozzá nem szól. A japánul elhangzó beszélgetésük nincs lefordítva, felirat nélkül jelenik meg a filmben. A megírt, publikált forgatókönyvben a beszélgetés a következőképp szerepel:

> Vielle Femme: Qui c'est?
>
> [Idős nő: Ő kicsoda?]
>
> Lui: Une Française.
>
> Férfi: Egy francia nő.

Vielle Femme: Qu'est-ce qu'il y a?

[Idős nő: És magának mi a baja?]

Lui: Elle va quitter le Japan tout á'lheure. Nous sommes tristes de nous quitter.

[Férfi: Hamarosan elutazik Japánból. Szomorúak vagyunk, hogy el kell válnunk egymástól.] (120, 80)

A férfi és a nő elválása a jelenetben nem végpontként tűnik fel, hanem impliciten egy új történetnek és egy új nyelvnek a kezdeteként: a japán férfi által elmondott történet a férfi anyanyelvén, új nyelven hangzik el, ami azonban ismeretlen a francia nő számára, valamint a megcélzott közönség többségének is. A férfi története, ahogyan elmeséli a honfitársának, tulajdonképpen a film története, a francia nővel való kapcsolatának, vagy még pontosabban a francia nőtől való elválásának a története. A történet vége tehát fordításban kerül elénk, japánul, ami ugyanakkor nem egyszerűen a nyelvből vagy a nő történetéből való kilépést jelöli. A japán az elindulás nyelve, ami összecseng a nő történetével: a *quitter*, a *távozás* nyelve: Elle va quitter le Japan tout á'lheure. Nous sommes tristes de nous quitter. [Hamarosan elutazik Japánból. Szomorúak vagyunk, hogy el kell válnunk egymástól.] A nő elindulásának a története úgy zárul, hogy egyúttal a férfira vonatkozó kérdést is megnyitja: megérthetik-e a távozást azok, akik figyelnek, illetve megérthető-e a japán férfi traumájának a nyelve.[21]

A néző és a nyelv a kérdése

Az érthetetlenség a japán nyelv által kerül a filmbe, amely nem csupán a másik kultúra hozzáférhetetlenségét jelöli, hanem annak az összetett kísérlete, hogy a film nézőjét mint résztvevőt vonja be a történésekbe, hogy megismertesse – vagy megértesse – Hiroshimát. Az öreg japán nő, akihez a férfi beszél, mindenekelőtt a nézője a két szerelmes kapcsolatának, a kérdése („Ő kicsoda?") a film első explicit utalása arra vonatkozóan, hogy mit jelent nézni és kérdéseket megfogalmazni a filmmel kapcsolatban, a nézés és a kérdezés pedig ez esetben olyan nyelven történik, amely nem kapcsolódik igazán a film történéseihez. A nő elbeszélésének csúcspontján jelentkező kávéházi pofonnak a jelenete hasonlóképpen épül fel. A pofon pillanatában a kamera a bárban tartózkodó japán vendégek arcát kezdi gyorsan pásztázni, akik a váratlanul hangos, csattanó hangra hirtelen meglepetten a pár felé fordulnak. Az ütés hangja tehát megtöri a két szerelmes privát szféráját, a főszereplők szenvedélyes magánéletében megjelenik mások hallása és látása.

Paradox módon ezek az idegenek éppen azon keresztül kapcsolódnak a szerelmesekhez, amit nem értenek. A pofon hangja által kiváltott meglepettség mutatja be először a japán férfi és a honfitársai közötti kapcsolatot, akik az ő perspektívájukból egy olyan nyelven hallják a férfit beszélni, ami nem az anyanyelve. A jelenet egyúttal úgy mutatja be a film nézőit, mint akik nemcsak néznek,

hanem hallgatnak, akiknek Hiroshimát a film fikcióján keresztül, a filmben beszélt nyelvek sokaságán keresztül kell megérteniük. A pofont követő jelenet mondhatni újra megidézi a film nyitó jelenete által felvetett kérdést, Hiroshima megértésének a problémáját, amely nemcsak azt jelenti, hogy mi látható és érthető a testen keresztül, hanem mi hallható és érthető a hangban, amely a testen keresztül megnyilatkozik.

A nézők ugyanakkor nemcsak japánul beszélnek. A vasútállomás jelenete után a férfi követni kezdi a francia színésznőt Hiroshima utcáin, egészen a Casablanca nevű kávéház bárpultjáig.



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

Messze ül a nőtől, miközben figyeli és hallgatja, ahogyan egy másik japán férfival beszélgetni kezd. Az idegen férfi azt feltételezi, hogy a nő turista, ezért angolul beszél a nőhöz, miközben megpróbálja felszedni, és az ő szavait sem fordítja a film (a párbeszéd angolul jelenik meg a francia és az angol változatban is):

> Egyedül van?
>
> Nagyon késő van ahhoz, hogy egyedül legyen.
>
> Leülhetek? Látogatóban van Hiroshimában?
>
> Szereti Japánt?
>
> Párizsban él? (81)[22]

Az angol nyelv, ami röviddel a férfi és az idős japán nő vasútállomáson zajló beszélgetése után jelenik meg, az elszakadás és a nő közelgő távozásának újabb jeleként működik, mivel egy olyan nyelvről van szó, amely a szerelmesek egyikéhez sem tartozik. Az angol nyelv a japánhoz hasonlóan az elválásukat vetíti előre, éppúgy, mint más szereplők felbukkanása, vagy a japán perspektívának a betörése, amely elválasztja a férfit a nőtől. Az angol, melyet a japán férfi memorizált rövid nyelvkönyvi fordulatokkal beszél, melyet nyilvánvalóan nem ismer jól, és amit egy másik japán férfi hallgat, aki talán ismeri a nyelvet, talán nem, azt sugallja, hogy a japán

perspektíva (és tulajdonképpen a film perspektívája) nem csupán egyetlen értelmezői nyelvet jelöl. Ha ez a jelenet az ezt megelőzőhöz hasonlóan megnyitja a japán férfi történetének lehetőségét a francia nő távozását követően, akkor ezt a más nyelvet beszélők megszólításán keresztül teszi, akik a történetet – és a filmet – egy más múlt perspektívájából nézik.

Café Casablanca, avagy a filmes múlt

Az említett nyelv és múlt azonban nem ismeretlenek. Ha egy filmben megjelenik egy Casablanca nevű kávéház, ahogy az 1959-es *Szerelmem, Hiroshimá*ban – itt játszódott az iménti jelenet –, akkor ezt csak az 1942-es amerikai klasszikusra, a II. világháborús *Casablanca* című filmre (Kertész Mihály, 1942) vonatkozó allúzióként lehet érteni, amelynek központi helyszíne egy Casablancában található kávéház, amelyet Rick's Café Américainnek hívnak. A Casablanca a *Szerelmem, Hiroshimá* ban az amerikai filmben található francia nevű kávéház verziójaként értékelhető. Az angol nyelv ez esetben az amerikaiak megszólítását jelenti, akiknek a történelme, ahogyan a japánéké, kötődik a Hiroshimában történt katasztrófához, és akik mindezidáig virtuálisan hiányoztak a filmből. A japán férfi története nincs elmondva közvetlenül, hanem a kihagyások által a filmet néző amerikaiak fülét és hallását célozza meg. A férfi története csak akkor mondható el, ha az amerikaiak képesek azt meghallani, ha a japánok angol nyelven beszélnek, ha az amerikaiak fikciója mások fikcióján keresztül vetődik fel. Az ő valóságuk történetét a film ily módon nem felismeri, hanem bevezeti, mint egy kérdést a megszólítás fikciójában.

Az amerikaiakat a film nem közvetlenül, a múltbeli események résztvevőiként, hanem inkább egy fikciós film nézőiként szólítja meg. Megszólításuk pedig a saját történelmükhöz kötődő közvetett kapcsolaton keresztül történik.

A *Casablancá*ban a fikció valójában egy távozásnak a története. Casablanca, különösképp Rick kávézója úgy jelenik meg, mint a „bebörtönzött Európától" a szabad világ felé tartó út utolsó pontja, ahol kilépő vízumokat árulnak illegálisan. A film középpontjában egy Rick nevű amerikai férfi áll, aki maga képtelen visszatérni az Egyesült Államokba, másoknak viszont lehetővé teszi a távozást, utoljára annak a nőnek, akit szeret, és a nő férjének, aki a nácik elől menekülő ellenálló, és néhány francia Vichy-kollaboránsnak, akik sarokba szorítják Casablancában.

A *Casablanca* című film tehát az amerikaiakat Európa felszabadítóiként mutatja be. Ez a fikció azonban nem egy már létező valóság ábrázolása volt, sokkal inkább annak a kísérlete, hogy megszólítsa Amerikát, amely valójában nem a felszabadító szerepét játszotta: amikor a filmet elkészítik 1942-ben, Roosevelt Churchill tanácsa ellenére sem volt hajlandó megvonni a támogatást a franciaországi Vichy-kormánytól. Úgy tartják, hogy a Casablancát tulajdonképpen propagandaként használták, amelynek az volt a célja, hogy híveket nyerjen de Gaulle-nak, és ebben sikeres is volt (a filmet a Fehér Házban mutatták be szilveszter estéjén 1942-1943-ban.)[23] A film a távozás politikai drámájában azt viszi színre, hogy az európaiakat az amerikaiak szabadították fel, ezt a reprezentációt pedig annak az üzenetnek a szolgálatába állítja, amely az

amerikaiak vakságaként fogalmazható meg. Ez a vakság ráadásul nyilvánvaló volt, minthogy fel is tűnik az elhíresült sorok közül kettőben is, azokban, amelyekben egyedüliként elhangzik a film cselekményének ideje: a fekete zongoristával Louis-val folytatott beszélgetése során Rick azt mondja: „Ha 1941 decembere van Casablancában, mennyi az idő New Yorkban?…Biztos, alszanak New Yorkban. Alszanak egész Amerikában."[24] A saját fikciós, reprezentációs szerepe szerint Amerika felszabadítja Európát, Rick karaktere pedig szintúgy figyelmezteti azokat a honfitársait, akik még nem ébredtek fel az alvásból, a vakságból, hogy elkerülhetetlen a külpolitika álláspont megváltoztatása a háborúval kapcsolatban. Bár pusztán az utólagos reprezentáció által a *Casablanca* nemcsak Amerikának a felszabadulásban játszott szerepét jeleníti meg, hanem egyben folyamatos emlékeztetőként funkcionál, az éberség szükségességét hangsúlyozó üzenetként, arra vonatkozóan, amit Amerika nem lát a háborúban való részvételével kapcsolatban.

A hiroshimai kávézó neve által megidézett *Casablanca* története összecseng azzal, amit az amerikai film érint, de még nem tudhat a háborúról: „1941 decemberének" másik oldalával, a háború utolsó szakaszával a japánok és az amerikaiak között, amely az 1945 augusztusában Hiroshimára és Nagasakira dobott bombákkal zárul. Casablanca, a japán kávézó neve lényegében előhívja a másik oldalát annak, ami az amerikai filmben a szabadsághoz vezető utat jelentette: „Tudom – mondja az ellenálló harcos Ricknek, amikor elhagyja Casablancát –, hogy ez alkalommal a mi oldalunk fog győzni!"[25]

Az ellenséggel való leszámolás amerikai reprezentációja a Hiroshima utáni Japánban, a franciák és a japánok által közösen készített filmben a saját vakságában tér vissza, a felszabadulás logikájának szó szerinti realizációját látjuk, amely szerint egy nemzet saját nemzeti identitásának megértése egy másik nemzet elfeledése és eltörlése árán megy végbe.[26]

A jelenetben, amikor a japán főszereplő azt figyeli, ahogy az idegen japán férfi a memorizált, sztereotipikus angol kifejezésekkel megkörnyékezi a francia szerelmét, a felejtés következményei mondhatni kétszeresen jelentkeznek. Az angol nyelv betörése egyrészt a japánok közti kötelék felbomlását eredményezi, hiszen mindketten a nyugati nő kegyeiért versengenek, ráadásul a nő kibontakozó kapcsolata az új idegen japán férfival a másik férfitól való távozását vetíti előre. A másik nyelvén való megszólalás minden bizonnyal az én bizonyos mértékű elvesztésével jár. A nyelvi tudásuk közti különbség ellenére a japán szerető az idegen által használt angolban az általa beszélt francia nyelv szimbólumát látja. Az angol tehát, ebben a jelenetben, a felejtés nyelve.

A felejtés és a veszteség, amire az angol betörése utal, éppoly veszteség az amerikaiak számára is, akik önmagukat csak a japán férfi arcán és hangján keresztül láthatják és hallhatják, egy a kultúrájukra vonatkozó allúzióban, amely a japán kultúra terminusaira fordítva jelenik meg. Ha az amerikaiak képesek felismerni magukat a *Szerelmem, Hiroshimá*ban, akkor mindez a hamis hasonlóság fikcióján keresztül történik – a kulturális átvétel mesterségességében –, amely valójában Hiroshima eseményének elfeledését szolgálja. A kapcsolat az amerikaiak és a japánok között – elsősorban az 1945 utáni, a két atombomba ledobása utáni kapcsolat – valószínűleg a

nyelv fikcióján keresztül érthető meg, a fikción, amely természeténél fogva törli el a múlt valóságát, amelyet közvetít.[27]

Epilógus: a film készítése, avagy a hang fordíthatatlansága

Úgy vélem, a *Szerelmem, Hiroshima* végső jelentése – ahogyan a traumatikus és kulturális határokon keresztül létrejövő kommunikáción elmélkedik – nincs lezárva a film kritikai, önreflexív dimenziójával. Fontos megemlítenünk, hogy a fordítás és a fordíthatatlanság kérdése milyen szerepet játszott mind a film készítésekor, mind a két színész közötti tényleges kommunikáció során. Egy 1986-ban a filmről készült interjú során Emmanuelle Riva – a színésznő, aki a francia színésznőt játssza a filmben – elmeséli, hogy a film készítése hogyan lépte át a színészet és az élet vagy a fikció és a valóság közti határvonalat, valamint hogy maga a filmkészítés folyamata a résztvevők számára a kultúrák közötti kommunikációt tekintve kivételes teljesítmény, illetve az akusztikus és nyelvi különbségek különleges tapasztalata volt:

> ER: Ami a munkát illeti, nem volt gond a kommunikációval. Minden nap egyre jobban és jobban ment, mivel minden nap teljesen belemélyedtünk a történetbe. Végül az ember munka iránti elkötelezettsége eléri azt a pontot, hogy a film története a sajátjává válik. Többé már nem tudtam különbséget tenni a filmbeli élet és a valós élet között. Ó, nem! Az az én életem volt. Mindenem. A két hónapos forgatás alatt teljesen átadtam magam a filmnek. Néhány kivétellel, természetesen. És ez mindenkiről igaz volt. Egyfolytában és örömmel beszélgettünk egymással. A tolmácsnak köszönhetően a japán színésszel, a csodálatos Eiji Okadával is. Ugyanígy a japán technikusokkal. Együtt voltunk, érted? Együtt. Csodás volt.
>
> *Azt mondod, hogy a japán partnereddel a tolmács segítségével kommunikáltál. Nem beszélt franciául?*
>
> ER: Egyetlen szót sem. Mindent fonetikusan tanult meg. Micsoda teljesítmény! A legborzalmasabb az volt, amikor későn vettük észre, hogy a kameránk túl nagy zajt csapott, és az egész filmet meg kellett ismételnünk. A-tól Z-ig. El tudod ezt képzelni? Alain keresett egy japán férfit Párizsban, aki a japán férfi hangját kölcsönözte volna, de senki sem volt megelégedve vele. Meg kellett oldania Eiji Okada ideutazását [Japánból], hogy felmondja a szöveget. Aztán elismételtük az egész filmet a stúdióban, annyi idő alatt, amennyire szükség volt. Amint látható, rendkívüli munka zajlott.[28]

A japán férfit, aki egész film alatt gyönyörűen beszél franciául (két helyen is utalnak erre a forgatókönyvben),[29] egy olyan férfi játssza, aki a valóságban egyáltalán nem ismeri a francia nyelvet, egy férfi, aki valójában nem a sorokat memorizálta és adta elő, csak a szöveg hangzását, amely grammatikailag nem jelentett számára semmit. Mindez messzemenően rendkívüli. Okada egy olyan különbséget vezet be, amelyet nem *eljátszik* a szerepén keresztül: a franciául beszélő

japán férfi a történetben nem mimetikusan vagy tükörszerűen reprezentálja a színészt, aki őt játssza. A japán szeretőtől eltérően, aki megtanult egy idegen nyelvet, amely aztán ideiglenesen a saját nyelvének a helyére lép, a japán színész csak a nyelv hangjait képezi, amelyeket fonetikusan memorizált. A hangok megszólaltatása megkülönbözteti a férfit a fikciós karakterétől, akinek részben épp a remek franciatudása fejezi ki a japán utalás elveszítését: Okada teljesítménye azonban nem a veszteség és a feledés hasonló értelme felől értékelhető. Másképpen fogalmazva Okada nem reprezentálja a különbözőségét, hanem szó szerint ad hangot a lefordíthatatlanságnak. Hangjának egyedi megvalósulásával járul hozzá a szerepéhez. Okada a beszéd egy olyan módját jeleníti meg – összhangban a film által közölt filozófiával és alapvető emberi igazsággal –, amely nem *birtokolja* vagy uralja a jelentését, hanem egyedülálló módon közvetíti a hangjának a különbözőségét.[30]

Ahogyan Emmanuelle Riva rámutat, úgy tűnik, hogy Eiji Okada teljesítménye, vagyis az, hogy valaki tisztán fonetikusan memorizáljon, nem utánozható, ezért amikor újraveszik a filmet, akkor meg kell találniuk a férfit, hogy visszahozzák Japánból, hogy megismételje a film készítésének különleges élményét, hogy szabadjára engedje a hangja hatásának szingularitását, maradandó *különbözőségét*. A hang vagy a hatás szingularitásának emléke az, amely évekkel később az interjúban a film fikciójának és a múlt tükörszerű felidézésének egymással kereszteződő különleges pillanatát eredményezi: éppen akkor, amikor Emmanuelle Riva megemlíti a tolmács jelenlétének szükségességét, azzal a hevességgel, azokkal a szavakkal szólítja meg az interjú készítőjét, ahogyan a filmbeli francia színésznő a szeretőjét: „A tolmácsnak köszönhetően… a japán színésszel, a csodálatos Eiji Okadával is… Együtt voltunk, *érted?*”

A filmben a nő azt mondja: „A legcsekélyebb különbséget se tapasztaltam az ő halott teste és az enyém között. Az ő teste és az enyém között csupa hasonlóság volt, *érted?*” A film – a néző megértését akadályozva – a pofon csattanó hangjának pillanatában szakítja meg a beszélő megértésért könyörgő szavait és vallomásának intimitását. A japán férfi a pofonnal, egy konkrét alakzattal viszi színre a hang és a jelentés radikális szétválását, amely a filmbeli párbeszéd alapját adja. Emmanuelle Riva meglepő leleplezése Okada fonetikus bravúrját illetően segíti az értelmezőt, hogy Okada beszédének hangzását figyelje, a hang és jelentés szétválását, az üres artikulációt, ami különlegessé és egyedivé teszi a filmet, ezáltal a film túllép azon, ami a reprezentáció szintjén közvetíthető. Ezt figyelembe véve a film utolsó jelenetei nem csupán a kultúra és a történelem elvesztését mutatják be, amely az idegen nyelv megjelenésének hatására a felejtés által végbemegy. A japán színész hangja tanúskodik az ellenállásáról, az eltörölhetetlen egyediségről, és felveti egy másik történelem [*history*] elbeszélésének jövőbeni lehetőségét.[31]

Egy másik Hiroshima

A színész hangja az, amely végül visszatér hozzánk a film nyitó jeleneteiből, hogy újra megszakítsa a néző által látott testek látványát és megértését egy testi hangon keresztül, amely ellehetetleníti a könnyed átélést és a megértés felé igyekvést, és amely másfajta figyelmet és beszédet követel. A

beszédben például – amely szó szerint a test beszéde –a japán férfi története közvetett módon jelenik meg, egy sajátos megszólítás formájában bukkan fel a férfi és a nő nyitó vitájában.

Férfi: Nem láttál semmit Hiroshimából. Semmit.

Nő: A másolatokat a lehető legpontosabban készítették.

Az illúzió, elég egyszerű, az illúzió olyan tökéletes, hogy a turisták sírva fakadnak. Az ember mindenen gúnyolódik, itt mégsem tehet mást a turista, sírva fakad.

Én mindig sírva fakadtam Hiroshima sorsán. Mindig.

Férfi: Ne. Mit sirattál volna, te?

Nő. Láttam az eseményeket.

A második napon, ez történelem, nem én találtam ki, a második napon, minden állatfaj a föld üregeibe, a hamu mélyébe menekült.

Lefényképezték a kutyákat.

Örökre láthatóak.

Én is *láttam* őket.

Láttam az eseményeket.

Láttam.

Az első napot.

A második napot.

A harmadik napot…

Férfi: Semmit se láttál, semmit.

Nő: …a tizenötödik napot is. Hiroshimára virágtakaró borult. Mindenütt csupa kardvirág, és liliom, és hajnalka, és rózsa, a hamu alól kihajtott az élet, addig ismeretlen erővel, elpusztíthatatlanul, mint a virágok.*

Ezt sem én találtam ki.

Férfi: *Mindezt* csak kitaláltad.

Nő: *Nem*. Ez az illúzió ugyanúgy él, mint a szerelem. Ezt az illúziót ugyanúgy nem lehet elfelejteni. Hiroshima illúziója bennem él, feledhetetlenül.

Ugyanúgy, mint a szerelemé.

*Ez a mondat szinte szó szerint John Hersey Hiroshimáról szóló megrendítő beszámolójából származik. Mindössze annyit tettem, hogy a meggyilkolt gyermekek képéhez illesztettem. (18-19)



Szerelmem, Hiroshima (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

Miközben a nő által *látottak* intenzitásán és extrémitásán, vitatkoznak, valamint e borzalmakhoz való közvetett kapcsolatán, mely az őrültség szenvedéssel járó, elgondolhatatlan nevers-i tapasztalatán keresztül jön létre, a francia nő francia fordításban idéz egy meglepő mondatot – egy felkavaró sort az első angol nyelvű szövegből, amely megismertette Hiroshima emberi valóságát az amerikai nyilvánossággal: John Hersey *Hiroshima* című írásából, amely egy évvel az atombombák ledobása után jelent meg az Egyesült Államokban. Az eredeti angol szöveg, amely a *Szerelmem, Hiroshimá*ban franciául jelenik meg, bizonyos mértékben egyszerre volt szöveges fordítás, a japán szemtanúk beszámolóinak angol át- és újraírása. Hersey megidézése nemcsak az amerikaiak megszólításaként érthető, hanem egy eltérő japán perspektívának és a látás egy új módjának a bevezetéseként is.[32]

Az elpusztított Hiroshimában virágzó vadvirágokról szóló sor Hersey könyvében valójában egy felkavaró bekezdésből származik, amely az eredeti szövegben főleg a látásról szól. A bekezdés Miss Sasaki vallomásának része, akinek el kellett hagynia egy másik kórházat, hogy a Vöröskereszt hiroshimai kórházába menjen, mert „a lába nem gyógyult, hanem egyre duzzadtabbá vált". Azt írja Hersey:

> „Ez volt az első alkalom, hogy láthatta Hiroshima romjait; amikor utoljára keresztülvitték a város utcáin félig öntudatlan állapotban volt. Habár meséltek neki a pusztításról, és ugyan még voltak fájdalmai, elborzadt és meghökkent a látványtól; észrevett valamit, ami kiváltképp borzongással töltötte el. A város roncsait, az ereszcsatornákat, a folyópart menti területeket, a cserepek és bádog tetőszerkezetek kusza együttesét, a szénné égett fatörzseket – mindent elborított a friss, élénk, reményteli zöld, zöldszínű rózsa bújt elő a romos házak alapjaiból. A fű már eltakarta a hamut, a vadvirágok a város csontjai között virágoztak. A bomba nem csupán érintetlenül hagyta a növények földalatti szerveit,

hanem stimulálta őket. Mindenütt kardvirágok, libatopok, spanyol bajonettek, hajnalkák, tüzes liliomok, szőrös zöldborsók, kövér porcsinok és bojtorjánok és szezámok és díszkölesek és őszi margitvirágok jelentek meg.

A központ egy kerületében szennák nőttek rendkívüli mennyiségben, és nemcsak ugyanazon növények elszenesedett maradványai helyén, hanem új helyeken, téglák között, az aszfalt repedéseiben. Tulajdonképpen olyan volt, mintha a bombákkal együtt szennamagok tömegét dobták volna le."[33]

Miss Sasaki visszatérése Hirohsimába a látás egy új módjának megjelenését is jelenti. Duras teljes szövege a sérült nő történetének francia fordításaként, annak egy variációjaként is értelmezhető. A nő kétszer szembesül Hiroshima látványával, első alkalommal félig öntudatlan állapotban, másodszor azonban tudatánál van (ugyan a sebesülés pusztító nyomai még megvannak), és szétnéz a romokon, amelyekből virágok nőnek. A katasztrófa helyére való visszatéréskor – amely egyben a tudattalan területe (vagy az „öntudatlanságé") – Miss Sasaki lát valamit, ami borzongással tölti el, a virágok „reménytelien" nőnek a romokon, az élet folytatása elválaszthatatlanul összekapcsolódik a pusztítás aktusával.

Marguerite Duras a filmben azonban megzavarja a szembesülés második alkalmát azzal, hogy az elsőre filmezi – ahogyan fogalmaz, „ráilleszti" a nyíló virágokról szóló sort a „sikoltozó, megégett gyermekekről" készült felvételre. A romokon megjelenő „reményteli" virágok és a katasztrófa pillanatait feltáró dokumentumok és makettek egymás mellé helyezésével Duras a katasztrofikus látványra helyezi a hangsúlyt, amely egyrészt mindig elkülönült maradt, másrészt minduntalan visszatér az élet meglepő túlélésével.

Azzal, hogy a francia nő Hersey szavait idézi, amelyek egy japán tanú elbeszélésének fordításából származnak, Duras egy másfajta látásnak, egy másik perspektívának felbukkanását vezeti be. A francia nő szavaiban, abban, hogy kitart a saját, igaznak vélt Hiroshima-képe mellett, a japán nő perspektívája tűnik fel, akinek a katasztrófához kötődő tapasztalata el van fedve, a szeretők párbeszédében mégis kitartóan és kísértetiesen visszatér.[34]

Az el nem mondott történetek – olyan tapasztalatokról, amelyek még nincsenek teljesen megértve – olyan enigmatikus nyelven szólalnak meg, mint a film egésze alatt a francia nő és a japán férfi dialógusai. Ez teszi lehetővé számukra, hogy kommunikáljanak egymással, a kultúrájuk és a tapasztalataik közti réseken túl, azon keresztül, amit közvetlenül nem értenek. A beszédre és hallgatásra való képességük a szenvedélyes találkozóik alatt nem azon nyugszik, amit egymásról tudnak, hanem azon, amit nem értettek meg teljesen a saját traumatikus múltjukkal kapcsolatban.

Hasonlóképpen jelenik meg a látás és a hallgatás új módja a film nézői számára – *a trauma helyszínéről* történő látásé és hallgatásé –, amely a katasztrófák idején a kultúrák közti kapocs lehetőségét jelöli. Amit látunk és hallunk a *Szerelmem, Hiroshimá*ban, túl van azon, amit tudhatunk és érthetünk, ám éppen az érthetetlenségnek a jelentkezésekor, a jelentés és a megértés elengedése után kezdődhet el valójában a mi tanúskodásunk.[35]

Fordította Huszár Tamara

A fordítást ellenőrizte Matuska Ágnes

[A szöveg eredeti megjelenési helye: Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History.* Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1996. 25-56.]

1. Ez a fejezet egyszerre támaszkodik a *Szerelmem, Hiroshima* című filmre és annak szöveges változatára. Az angol idézetek a következő könyvből származnak: Marguerite Duras, Alain Resnais: *Hiroshima mon amour*. Ford. Richard Seaver. New York, Grove Press, 1961. A francia idézetek helye: Marguerite Duras, Alain Resnais: *Hiroshima mon amour*. Paris, Gallimard, 1960. [Az idézeteket követő oldalszámok e két kötetre vonatkoznak. Mivel a forgatókönyvnek nincs magyar kiadása, a filmből vett idézetek a *Szerelmem, Hiroshima* című film szinkronizált változatából származnak. Magyar szöveg: Vojnich Imre. – *A ford.*]
2. James Monaco: *Alain Resnais*. New York, Oxford University Press, 1979.
3. A film képei és az elhangzó szavak közti komplex kapcsolatról lásd Anna Marie Gronhovd, William C. Vanderwolk: Memory as Ontological Disruption: *Hiroshima mon amour* as a Postmodern Work. In *Language and Love: Marguerite Duras: The Unspeakable. Essays for Marguerite Duras*. Szerk. Mechthild Cranston. Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1992. és Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Film Reader of the Text. *Diacritics*, 1985/tavasz.
4. Érdekes megfigyelni, hogy a *Szerelmem, Hiroshimá*ban a háború végére érkező reakciók kontextusában felbukkan a *Sötétség és köd* utolsó sora: „Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux montre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin." [Nyílt tekintetünkkel szemrevételezzük ezeket a romokat, mintha a régi szörny itt feküdne a törmelék alatt örökre összezúzva. Ahogy a kép a múltba vész, újra színleljük, hogy reménykedünk, mintha kigyógyultunk volna egyszer s mindenkorra a táborok istencsapásából. Színleljük, hogy mindez csak egyszer történt meg, egy adott időben és helyen. Nem vesszük észre, mi vesz körül bennünket, és a füleink süketek az emberiség véget nem érő sírására.]
5. A referencia struktúrájának vizsgálatához lásd az [itt nem közölt – *A ford.*] 5. fejezetet.
6. Ennek a kényszerűségnek a pátoszára utal Guy Lecouvette: „On dècouvre.. qu'elle [l'oeuvre de Resnais] repose sur un pivot: la nécessité d'oublier pour vivre et la peur de l'oublier." [„Az ember rájön… hogy Resnais munkáinak az alapgondolata, hogy felejtenünk kell ahhoz, hogy élhessünk, ugyanakkor félünk is a felejtéstől."] Alain Resnais ou le souvenir. *L'avant-scène de Cinéma*, 1961/2.

7. Az érthetőség kedvéért megváltoztattam a filmben elhangzó magyar szöveget. A filmben: Azt hiszem, abban a pillanatban
szakítottam a gonoszságommal. [– *A ford.*]
8. *Raisonnable* – a szó, amely kifejezi, hogy mit utasít vissza a nő oly sokáig, azért hogy hűséges maradhasson a kedvese emlékéhez, érdekes módon megegyezik azzal, amit Resnais használ, amikor megemlíti azt a narratív formát, melyet elvet ebben és egy későbbi filmjében is. „Il y a dans ces deux films [*Hiroshima mon amour* és *L'année dernièà Marienbad*] le refus d'un récit chronologique oùlesévénements sont présentés dans un ondre en apparence raisonnable." [„Ebben a két filmben leszámolok azzal a kronologikus narratívával, amelyben az események ésszerű sorrendben jelennek meg."] Az Yvonne Babay által készített interjút lásd *Le Monde*, 1961. augusztus 29.
9. *Méchanceté*: 'rosszaság', 'gonoszság', 'bűn'. [– *A szerk.*]
10. A nő nevers-i történetében bemutatott „szabadulás", valamint a Hiroshimában elmondottak közötti hasonlóságot számos kritikus azonos terminológiát használva hangsúlyozza: úgy vélik, hogy a film a nőnek a nevers-i múltjától való „szabadulását" mutatja be. Lásd például: François Mizrachi: Themes surréalistes dans l'oeuvre d'Alain Resnais. *Etudes Cinématypographies*, 1965/40-42.
11. Ez a mondat nem szerepel a film szinkronizált változatában. [– *A ford.*]
12. Pontosabban: „Nem tudod, hogy mi a feledés". [– *A szerk.*]
13. A film szinkronizált változatában: „Hát biztosan azért, mert álmodtam valamit." [– *A ford.*]
14. A kéznek a képe fontos szerepet játszik a filmben, ami valószínűleg a kéz filozófiai hagyományban betöltött szerepének köszönhető. A jelenetben egymás után felbukkanó kezekről szóló érdekes írás: Linda Williams: Hiroshima and Marienbad: Metaphor and Metonymy. *Screen*, 1976/17. Martin J. Medhurst szintén a kéz-motívumot vizsgálja a filmben: *Hiroshima, Mon Amour*. From Iconography to Rhetoric. *Quarterly Journal of Speech,* 1982/68. Noel Burch rámutat annak a jelentőségére, hogy az általa flashbackeknek nevezett részek nincsenek közvetlen kapcsolatban a párbeszédekkel. Qu'est-ce que la nouvelle vague? *Film Quarterly,* 1959/tél.
15. Fontos észrevennünk, hogy a látásban és megértésben létrejövő zavar hatással van a közönség perspektívájára; amikor a német katona testének egyes részeit látjuk az első jelenetekben, még nem tudjuk, hogy mire utalnak, illetve hogy mi a kapcsolatuk a japán férfival. Alain Resnais a megértés hiányát hangsúlyozza – a szereplők és a közönség részéről egyaránt –, amikor ragaszkodik ahhoz, hogy ezek a részek nem „flashbackek": Je n'aime pas utiliser le 'flash back' – pour moi, *Hiroshima mon amour* est toujours au présent." [Nem szeretem a *flashback* szót használni – számomra a *Szerelmem, Hiroshima* mindig jelen időben van.] Yvonne Baby idézi Alain Resnais-t: Un entretien avec Alain Resnais. *Le Monde*, 1966. május 11.
16. A rész nem hangzik el a filmben. [– *A ford.*]
17. A nő múltja és jelene közti kapcsolatot sok kritikus az ismétlés és feledés szavaival jellemezte. Lásd például. Burch: i. m.; Marcelle Marini: *Territories du feminin: avec Marguerite Duras*. Párizs, Editions de Minuit, 1977.; Marie-France Etienne: L'oubli et la repetition: *Hiroshima mon amour*. *Romanic Review*, 1987/11. Barbara Freeman érdekes értelmezése mintha azt sugallná, hogy a japán férfi és a francia nő közötti vágy a felejtés és a tanúságtétel egy formája. Lásd Epitaphs and Epigraphs. In *Arms and the Women*. Szerk. Helen M. Cooper, Adrienne Auslander Munich, Susan Merrill Squier. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989.
18. A párbeszéd egy pontján azt mondja a nő a férfinak: Nő: „Húsz éves lettem. A pincében volt. Jön anyám, és mondja, hogy húsz éves vagyok. (*Szünet, mintha emlékezne.*) Anyám sír. Férfi: Te pedig arcul köpöd anyádat? Nő: Igen." (58)

19. Claude Lanzmann hasonlóképp elveti – mintegy a figyelem eredményeképp – a megértés lehetőségét, amikor a katasztrófáról szóló filmjéről beszél (figyelembe véve természetesen a téma nyilvánvaló különbségét): „Elegendő, ha feltesszük azt az egyszerű kérdést: Miért ölték meg a zsidókat? – azonnal felfedi az obszcenitását. A megértés elgondolásában van valami teljesen obszcén. A meg nem értés volt az én vastörvényem az alatt a tizenegy év alatt, amíg a *Shoah*-t készítettem. Ragaszkodnom kellett a megértés elvetéséhez, ami az egyetlen etikus és egyben az egyetlen működőképes hozzáállás. Ez a vakság létfontosságú feltétele volt a munkámnak. Claude Lanzmann*: Hier ist kein Warum. Au sujet de Shoah: Le film de Claude Lanzmann*. Szerk. Bernard Cuau. Párizs, Belin, 1990.

20. Érdemes észrevennünk, hogy a film hogyan mozdítja el vagy gondolja újra az összehasonlításnak a problémáját, ami a filmet igencsak vitatottá tette – ugyanis egyesek szerint az összehasonlítás a film esetében egy tömegkatasztrófa és egy történelmileg jelentéktelenebb személyes veszteség egyenlőségén alapult. Ha traumatikus tapasztalatokról beszélünk – tapasztalatokról, amelyeket nem lehet teljesen birtokolni, megérteni, vagy összetettebb esetben olyan eseményekről, amelyekre ugyan emlékszünk, részben mégis megemészthetetlenek vagy elmulasztottak [*missed*] – akkor az összehasonlítás mint olyan szóba sem jöhet. Vajon hogyan tudná bárki is összehasonlítani a két különböző szituációban megjelenő uralhatatlant, érthetetlent, amit az alany „elmulasztott”? Az ilyen tapasztalatok összekapcsolása nem igazán analógián vagy metaforán nyugszik, ami a tapasztalatok azonosítását vagy egyenlőségét sugallná, mivel az analógia és a metafora hagyományos értelemben véve olyan dolgokat jelöl, amelyek fenomenológiailag érzékelhetőek vagy a megismerhetőek. A traumák összekapcsolása – vagy a traumákon keresztül történő kommunikációnak, a találkozásnak a lehetősége – a gondolkodás egy más módját vagy modelljét igényli, amely talán nem garantálja a megértést vagy az elfogadást, hanem lehetőséget ad egy találkozásra, amely megőrzi – vagy nem törli el teljesen – a különbséget.

21. A japán nyelv hatására megnyíló lehetőségek egyike (még akkor is, ha a nézők sokaságától elvette az azonnali megértés lehetőségét) mutatkozik meg abban, hogy a japán férfi a távozás jelentős alakzatára két igével utal, miközben a francia nővel való kapcsolatát magyarázza az öreg japán nőnek. Azt, ami a francia szövegben a *quitter* („Elle va quitter le Japon tout à l’heure. Nous sommes tristes de nous quitter”), az angolban to *leave* („She’s leaving Japan in a little while. We’re sad at having to leave each other”), a japánban két ige jelöli: *tatsu(ui)* „elindulni” és *wakareru(ui)* „elválni” [„to separate” – A *ford.*] (Köszönöm Michiko Shimokobének az információt.)

22. A francia kiadásban a „Nagyon késő van ahhoz, hogy egyedül legyen” mondat végére kérdőjel kerül, amit sem a filmbeli intonáció, sem a forgatókönyv *Tu n’as rien vu à Hiroshima* című könyvben megjelenő verziója nem igazol, tehát egyértelműen tipográfiai hibáról van szó.

23. A film politikai jelentőségéről – hogy mit jelentett, hogy a Fehér Ház levetítette a filmet, illetve hogy a film milyen viszonyt alakított ki a háborúval az amerikai közvélekedéshez képest – lásd Richard Klein remek írását: *Cigarettes Are Sublime*. Durham, N.C., Duke University Press, 1993. 172-74. A film történetének háborúhoz való viszonya igen érdekes: Charles de Gaulle másolatot kért a filmből, hogy levetíthesse a Vichy ellenes ezredének, míg az Amerikai Katonai Hírszerző Iroda (OWI) – mivel túl provokatívnak tartotta a casablancai Vichy-szimpatizáns franciák számára – megtiltotta a film helyi bemutatását, hogy elkerüljék a konfliktusokat az amerikaiak és a franciák között. Aljean Harmetz: *Round Up the Usual Suspects: The Making of Casablanca – Bogart, Bergman, and World War II*. New York, Hyperion, 1992.

24. Ebben a kontextusban érdekes megfigyelni, ahogyan a filmben megjelenik a háború valóságának egy újabb darabja, amely a későbbiekben főleg az Atlanti-csatát jelentette. Paul Henreid, aki Lászlót, az ellenállót játssza, Rick szerelmének a férjét, eredetileg osztrák állampolgár volt, de visszautasította a németországi nemzetiszocialista színészek céhébe való belépést, később pedig – miután Hitler annektálta Ausztriát – amerikai állampolgárrá vált. Amikor felajánlották neki László szerepét, Heinreid először nem

akarta elfogadni, de ahogyan később mesélte, azt mondta neki az ügynöke: „Tudod Paul, évente egy filmet készítesz az RKO-nál. Mióta az amerikaiak elkezdték internálni az Amerikában született japánokat, elég kényes helyzetbe kerültél. Ausztria annektálásával német állampolgár, tehát külföldi ellenség lettél. Minél jobban megerősíted a helyzeted, annál jobban jársz." Harmetz: i. m. 99.

25. A zene is kísértetiesen tükrözi a második világháború eseményei és a hiroshimai katasztrófa közti kapcsolatot. Henri Colpi nagyon érdekes történetet mesélt a *Szerelmem, Hiroshimá*hoz komponált zenéről, amely Alain Resnais *Sötétség és köd* című, koncentrációs táborokról szóló filmje után készült: „Une rencontre surprenante se situe dans la séquence du musée qui n'est pas sans analogie avec l'univers concentrationnaire. Fugitivement surgit un court motif dont les premières mesures répètent presque exactement un thème de *Nuit et Brouillard*. Or le compositeur italien Giovanni Fusco n'avait jamais vu le film sur les camps de mort ni entendu la partition d'Eisler. »Il n'y a pas lieu de s'étonner, dira-t-il, c'est Resnais qui guide la main du musicien«." [Egy meglepő találkozás megy végbe a zenei szekvenciában, amely, mint kiderült, hasonlít a koncentrációs táborok világára. Hirtelen felbukkan egy rövid motívum, az első ütemek pedig szinte egy az egyben megismétlik a *Sötétség és köd* egyik témáját. Na mármost az olasz zeneszerző Giovanni Fusco sosem látta a haláltáborokról szóló filmet vagy Eisler partitúráját. „Nincs értelme csodálkozni – mondta – mivel Resnais az, aki zenész kezét irányítja."] Henri Colpi: Musique d'Hiroshima. *Cahiers du Cinéma*, 1960/január. Közvetett kapcsolatot vehetünk észre a II. világháborút tematizáló *Szerelmem, Hiroshima* és a *Sötétség és köd* között, ha megnézzük, mi történt a filmekkel a Cannes-i filmfesztiválon: a *Szerelmem, Hiroshimá*t azért tiltották ki a fesztiválról, mert úgy vélték, hogy megharagítaná az amerikaiakat, a *Sötétség és köd*öt pedig a németek tiltakozása miatt. Az előbbiről lásd *Special Resnais Avant-scéne du Cine'ma*. 1966; az utóbbiról: Jacques Doniol-Valcroze: Il n'y a jamais eu de deportation. *France-Observateur*, 1956. április 12.

26. A történet összetetten karakterizálja a „másikat"; sok ember számára elfogadhatatlan volt a német katona rokonszenves ábrázolása. Azt mondta Resnais ezzel kapcsolatban: „C'est aussi pour nous laisser sa liberté de judgement au public que nous n'avons pas indiqué que le soldat allemand était anti-nazi, c'était pour nous implicite, mais nous avons refusé de le dire pour ne pas dédouaner trop visiblement l'héroine, ne pas rendre le sympathie trop facile, ne pas favoriser une identification que le public recherche trop." [Nem jeleztük, hogy a német katona náciellenes lett volna, mert azt akartuk, hogy a közönség szabadon meghozhassa a döntését; számunkra magától értetődő volt, de nem szerettük volna, ha elhangzik, mert egyértelműen tisztázta volna a hősnő nevét, és akkor túl egyszerű lett volna szimpatizálni vele, mi pedig nem akartunk olyan személyiséget megformálni, amelyhez a közönség könnyen viszonyulhat.] Carla – Mesnil: i. m.

27. A megszólítás másfajta értelmezéséhez lásd Sharon Willis kiváló fejezetét a *Marguerite Duras: Writing on the Body* (Urbana, University of Illinois Press, 1987) című könyvében. Az egykori filmkritikákban megjelenő teljesen pesszimista olvasatokkal szemben Jean Aucuy úgy látta, hogy e film után „nem létezhet többé tragédia kötelezettség nélkül". Le cinema et notre temps. *La Nouvelle Critique*, 1960/április. Ezzel kapcsolatban egy interjúban Resnais a „Szükséges-e a felejtés?" [L'oubli est-il un mal nécessaire?] kérdésre érdekes módon a következőképp válaszolt: „Si on n'oublie pas, on ne peut, ni vivre, ni agir. Le problème s'est posé pour moi quand j'ai fait *Nuit et Brouillard*. Il ne s'agissait pas de faire un monument aux morts de plus, mais de penser au présent et au futur. L'oubli doit être construction. Il est nécessaire, sur le plan individuel comme sur le pan collectif. Ce qu'il faut toujours, c'est agir. Le désespoir, c'est l'inaction, le repli sur soi. Le danger, c'est de s'arrêter." [Ha az ember nem felejt, se élni, se cselekedni nem tud. Ezzel a problémával kerültem szembe, amikor a *Sötétség és köd*öt készítettem. Nem a pusztítás egy új szobrát akartam elkészíteni, hanem a jelenről és a jövőről akartam gondolkodni. A felejtésnek építő jellegűvé kell válnia. A felejtés létfontosságú, személyes és közösségi szinten egyaránt. A cselekvés az, ami mindenképp

szükséges. A kétségbeesés tétlenség, visszahúzódás önmagunkba. Az a veszélyes, amikor nem lépünk előre.] Az idézet a Sylvian Roumette által készített interjúból származik. *Ciarté*, 1961/február vagy *Premier Plan,* 1961. május 17.

28. Az általam fordított Emmanuelle Rivával készült interjú megtalálható Jean-Daniel Roob *Alain Resnais* (Lyon, La Manufacture, 1986) című kötetében. Alain Resnais megjegyzéseit azzal kapcsolatban, hogy Eiji Okada nem tudott franciául lásd Roy Armes: The Renewal of Time: *Hiroshima mon amour*. In uő: *Cinema of Alain Resnais.* New York, A.S. Barnes, 1968.

29. Felmerül, például a második részben, hogy a férfi tökéletesen beszél franciául, amit azért sajátított el, hogy a francia forradalomról olvashasson. A francia nyelvtudása újabb nyilvánvaló jele a férfi azon szándékának, hogy a nyugati kultúra részesévé váljon.

30. Resnais feltűnően hangsúlyozza a hangnak a jelentőségét, ugyanis elmondása szerint a hangja alapján választotta ki a színésznőt a női szerepre: „J 'avais vu Emmanuelle Riva plusieurs fois au theatre, notammentdans *Le Séducteur* de Diego Fabbri et *Espoir* de Bernstein. Comme je désirais une actrice ayant une récitation particuliere et que je suis trés sensible aux voix, j'ai été conquis par Riva." [Sokszor láttam Emmanuelle Rivát a színházban, különösen Diego Fabbri *A csábító* és Berstein *Remény* című darabjából emlékszem rá. Mivel nagyon érzékeny vagyok a hangra, és olyan színésznőt szerettem volna, aki kivételesen beszél, Riva meggyőzött az alkalmasságáról.] Az idézet a Gilbert Guez által készített interjúból származik. *Cinémonde,* 1961/március, 14. A szöveg újbóli megjelenésének helye: Resnais: i. m. *Premier Plan*, 18.

31. Bizonyos mértékben előrevetíti a hangnak a jelentőségét a St. Etienne harangjainak zúgása, amely, mint a pincébe való belépés, kétszer is megjelenik a filmben, a halál jelenete alatt, és később, amikor a nő „elkezd látni." A belépés és távozás kettős szerkezete (lemenni a pincébe, majd feljönni onnan) a nő elbeszélésében – részben rámutatva az ezt megelőző, majd követő események közti törésre – jelzi, hogy a pincébe való kétszeri visszatérés teszi lehetővé (allegorikusan persze) a nyelvben való visszatérést a férfivel való beszélgetés során. A trauma „eseménye" (a halál jelenete és/vagy a pincében töltött idő tapasztalata) ily módon nem egy konkrét eseményt jelöl, következtetésképpen magába foglalja a változás lehetőségét.

32. A csere jelentőségét, mely magában foglalja a virágokról szóló részt, s melyet a fordulópontnak tekinthetünk a dialógusban, a verbális pozíciók megfordítása is jelzi (amely nem egyértelmű a szövegben idézett angol fordításban). A virágokról szóló rész idézése után a nő azonnal átveszi a férfi által ismételgetett „semmit", a férfi pedig a nő által használt „mindent": „Elle: Je n'ai rien inventé. /Lui: Tu as tout inventé" Nő: Semmit sem én találtam ki. /Férfi: *Mindet* te találtad ki. (Az angol szövegben: She: I have intended *nothing*. /He: You have invented *everything*. – *A ford*.) A nő által átvett *rien* (semmi) nemcsak a férfi pozíciójához való közelségét mutatja, hanem a lassan kialakuló kapcsolatnak a kezdeteként is értékelhető, amelyet mintha részben a szavak közötti asszociációs kapcsolat irányítana (*rien, Nevers, Nièvre*). Az asszociációs láncot a férfi indítja el, amikor elkezdi kihúzni a nőből a történetét, épp abban a pillanatban, amikor arról beszélgetnek, hogy hol tartózkodtak, amikor a bombákat ledobták. (Nő: Akkor jöttem el Nevers-ből. Párizsban voltam. Az utcán. / Férfi: Kedves francia szó ez a Nevers. 33.)

33. Michael J. Yavendetti megjegyzi, hogy a katonai hatóságok megakadályozták, hogy az amerikai állampolgárok Hiroshimáról készült felvételeket lássanak, csak az épületekről készítetteket engedélyezték (a sebesülteket ábrázoló felvételeket tiltották). Ez okból Hersey könyve különösen fontossá vált. Yavendetti azt mondja: „A *Hiroshima* sokkal valóságosabban mutatta be az amerikaiaknak, hogy mit tehet egy váratlan atomtámadás egy amerikai várossal és annak lakóival, mint az összes ezt megelőző publikáció… A bombázás után készített számos fénykép és híradó úgy jelenítette meg Hiroshimát és Nagasakit, mint bármely háború által sújtott várost. Az amerikaiak értették, hogy egy bomba okozta a károkat, de a média

elhallgatta, hogy Hiroshima és Nagasaki minőségileg különbözött bármely más háborús katasztrófától." Michael J. Yavendetti: John Hersey and the American Conscience: The Reception of Hiroshima. *Pacific Historical Review*, 1974/43. A Hiroshimáról készített filmekről, amelyeket az amerikai kormány lefoglalt, és 25 éven keresztül őrzött lásd Erik Barnouw: How a University's film Branch Released Long-Secret A-Bomb-Pic. *Variety*, 1972/január. 5.

34. John Hersey: *Hiroshima*. New York, Knopf, 1946. 99., 91-92.

35. Érdekes, hogy Duras a Hersey-szöveghez fűzött lábjegyzetében azt írja, hogy az idézetet a „meggyilkolt gyermekek képéhez illesztette", kifejezetten azokhoz a képekhez, amelyeket a szövegben a „sikoltozó, megégett gyermekek" sor jelöl. Ismét érezhetjük (csakúgy mint a filmzene véletlenje esetében vagy a *Casablanc*a történetében) az égésnek és a második világháború más katasztrófáinak az összecsengését: Resnais filmet készített a táborokról, a *Sötétség és köd*öt (Duras a *La Douleur*-ban a táborból hazatérő férjéről írt, amelyben véletlenszerűen megemlíti, hogyan értesülnek a férjével a Hiroshimára dobott atombombáról), Hersey pedig (a *Hiroshima* után) megírja népszerű könyvét a varsói gettóról, ahonnan rengeteg zsidót szállítottak gázkamrákba és krematóriumokba, és amely végül teljesen leégett. (*The Wall*, 1950.)

Irodalomjegyzék

- Aljean Harmetz: *Round Up the Usual Suspects: The Making of Casablanca – Bogart, Bergman, and World War II*. New York, Hyperion, 1992.
- Anna Marie Gronhovd, William C. Vanderwolk: Memory as Ontological Disruption: *Hiroshima mon amour* as a Postmodern Work. In *Language and Love: Marguerite Duras: The Unspeakable. Essays for Marguerite Duras*. Szerk. Mechthild Cranston. Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1992.
- Barbara Freeman: Epitaphs and Epigraphs. In *Arms and the Women*. Szerk. Helen M. Cooper, Adrienne Auslander Munich, Susan Merrill Squier. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989.
- Bernard Pingaud: Le Temps: Dialectique de la memoire at de l'oubli. In *Tu n'as rien vu à Hiroshima: Desire, Spectatorship and the Vaporized Subject in* Hiroshima mon amour. Szerk. Raymond Ravar. Brüsszel, Editions de l'Intistut de Sociologie, 1962.
- Claude Lanzmann*: Hier ist kein Warum. Au sujet de Shoah: Le film de Claude Lanzmann*. Szerk. Bernard Cuau. Párizs, Belin, 1990.
- Erik Barnouw: How a University's film Branch Released Long-Secret A-Bomb-Pic. *Variety*, 1972/január. 5.
- François Mizrachi: Themes surréalistes dans l'oeuvre d'Alain Resnais. *Etudes Cinématypographies* , 1965/40-42.
- Godlieve Mercken-Spaas: Deconstruction and Reconstruction in *Hiroshima mon amour*. *Literature/Film Quarterly*, 1980/8.
- Guy Lecouvette: Alain Resnais ou le souvenir. *L'avant-scène de Cinéma*, 1961/2.
- Henri Colpi: Musique d'Hiroshima. *Cahiers du Cinéma*, 1960/január.
- Jacques Doniol-Valcroze: Il n'y a jamais eu de deportation. *France-Observateur*, 1956. április 12.
- James Monaco: *Alain Resnais*. New York, Oxford University Press, 1979.
- Jean Aucuy: Le cinema et notre temps. *La Nouvelle Critique*, 1960/április.
- Jean Carta – Michel Mesnil: Un cinéaste stoicien: Interview d'Alain Resnais. *Esprit*, 1960/június.

- Jean-Claude Quirin: Dialogue avec Alain Resnais. *Alethia*, 1964/január.
- Jean-Daniel Roob *Alain Resnais*. Lyon, La Manufacture, 1986.
- John Hersey: *Hiroshima*. New York, Knopf, 1946. 99., 91-92.
- John W. Moses: Vision Denied in *Night and Fog* and *Hiroshima Mon Amour*. *Literature/Film Quarterly*, 1987/14.
- Julia Kristeva: *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York, Columbia University Press, 1989.
- Julia Kristeva: La maladie de la douleur: Duras. In uő: *Soleil noir: Mélancolie et Dépression*. Párizs, Gallimard, 1987.
- Linda Williams: Hiroshima and Marienbad: Metaphor and Metonymy. *Screen*, 1976/17. Martin J. Medhurst szintén a kéz-motívumot vizsgálja a filmben: *Hiroshima, Mon Amour*. From Iconography to Rhetoric. *Quarterly Journal of Speech,* 1982/68.
- Madeleine Borgomano: *L'ecriture filmique de Marguerite Duras*. Párizs, Albatros, 1985.
- Marcelle Marini: *Territories du feminin: avec Marguerite Duras*. Párizs, Editions de Minuit, 1977.
- Marguerite Duras, Alain Resnais: *Hiroshima mon amour*. Ford. Richard Seaver. New York, Grove Press, 1961.
- Marguerite Duras, Alain Resnais: *Hiroshima mon amour*. Paris, Gallimard, 1960.
- Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Film Reader of the Text. *Diacritics*, 1985/tavasz.
- Marie-France Etienne: L'oubli et la repetition: *Hiroshima mon amour*. *Romanic Review*, 1987/11.
- Michael J. Yavendetti: John Hersey and the American Conscience: The Reception of Hiroshima. *Pacific Historical Review*, 1974/43.
- Michéle Firk által készített interjúból. *Lettres françaises*, 1959/május. 14-20.
- Noel Burch: Qu'est-ce que la nouvelle vague? *Film Quarterly,* 1959/tél.
- Richard Klein: *Cigarettes Are Sublime*. Durham, N.C., Duke University Press, 1993. 172-74.
- Roy Armes: The Renewal of Time: *Hiroshima mon amour*. In uő: *Cinema of Alain Resnais.* New York, A.S. Barnes, 1968.
- Sharon Willis: *Marguerite Duras: Writing on the Body*. Urbana, University of Illinois Press, 1987.
- Yvonne Baby: Un entretien avec Alain Resnais. *Le Monde*, 1966. május 11.

Filmográfia

- *Szerelmem, Hiroshima* (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959)
- *Sötétség és köd* (Nuit et brouillard. Alain Resnais, 1955)

© Apertúra, 2015. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2015/tel/caruth-az-irodalom-es-az-emlekezet-mukodese-duras-resnais-szerelmem-hiroshima/

