

Holokavst med zgodovino in fikcijo: primer Littellovega romana *Sojenice*

Alenka Koron

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana
alenka.koron@zrc-sazu.si

Vse od izida septembra 2006 so mednarodno uspešne Sojenice (Les Bienveillantes) Jonathana Littella predmet kontroverz: pohvale, da je avtor temeljito preučil historično gradivo in da gre za estetsko dovršen roman, se izmenjujejo z izrazito odklonilnimi mnenji. Po kratkem orisu mednarodne in slovenske recepcije se v prispevku ukvarjam z vprašanjema, ali je Littellov protagonist Max Aue, po avtorjevi volji množični morilec in hkrati literarno kultiviran izobraženec, dozdevni morilec matere in očima in incestuozni brat ter prvoosebni pripovedovalec, ki gradi pripoved na dvojnosti zgodovine in fikcije, sploh primeren medij obujanja spomina na holokavst in ali morda spodnaša konvencije zgodovinskega romana, na katerega se Sojenice sicer opirajo. Ob tem se dotaknem tudi nekaterih širših ozadij vprašanj, ki presegajo območje literarne stroke in vključujejo etične, filozofske, kulturne in zgodovinske vidike.

Ključne besede: literatura in zgodovina / vojni roman / druga svetovna vojna / holokavst / zgodovinski roman / historiografska metafikcija / francoska književnost / Littell, Jonathan

Razmišljanje o romanu Jonathana Littella *Sojenice*¹ (*Les Bienveillantes*, 2006) začnjam prek ovinka v recepcijo dela. Ta je sama na sebi simptomatična in bi lahko obsegala ves prispevek. Že kratek izlet na splet nas namreč obvesti o karseda nasprotujočih si sodbah ob izidu izvirnika in tudi prevodov v druge jezike. Tako v Franciji kot drugod po Evropi, v ZDA in Izraelu so roman pogosto sprejela zelo emocionalna mnenja, ki so segala od navdušenja nad sijajnostjo dela do vidne zgroženosti in celo popolne odklonilnosti: ni manjkalo niti ugotovitev, da je roman voajerističen, sadističen, perverzen, obscen, blasfemičen, žaljiv, kičast in pornografski. Presoje literarnih izvedencev ali zgodovinarjev, ki so, kot je običajno, sledile nekoliko za kritiškimi sodbami, so bile večinoma bolj razumsko uravnotežene, čeprav nikakor ne soglasno afirmativne. Na spletu se je mogoče poučiti še o tem, da so bile o *Sojenicah* že organizirane literarnovedne konference in da knjižni trg ponuja monografske zbornike, študije in druge knjižne obravnave in interpretacije romana, kar vse prepričuje o tem, da

ne gre le za uspešno muho enodnevnico, ki bi s svojo kontroverznostjo zgolj trenutno razburjala duhove, ampak pojav, ki vzbuja željo in potrebo po tehtnem premisleku.

Slovenska recepcija romana je bila sorazmerno sočasna in doslej predvsem kritiška. Prve informacije o *Sojenicah* smo dobili že leta 2006. Novembra je v reviji *Ampak* izšel prevod pisateljevega intervjuja pred izidom knjige (Littell in Georgesco 33–35) in skoraj istočasno je bil poleg splošnih informacij o delu in piscu v *Književnih listih* (Littell, »Najteže«) objavljen tudi prevod nekaj odlomkov iz romana (prevedla jih je Alenka Zgonik). Leto in pol zatem (marca 2008) je spet v *Književnih listih* izšlo poročilo Ženje Leiler o odzivih na nemški prevod v tamkajšnjem časopisju; med odklonilnimi stališči nemških kritikov in zgodovinarjev je omenjeno tudi osamljeno naklonjeno mnenje Klaus Theweleita (Leiler 13). Jeseni 2010 je sledil prevod romana v slovenščino. Če sodimo po samo treh v informacijskem sistemu Cobiss zabeleženih časopisnih odzivih, ki so sledili prevodu, *Sojenice* niso pretirano vznemirile širše slovenske javnosti. Toda recenzentov več kot devetsto strani obsegajoče Littellovo delo vsekakor ni pustilo ravnodušnih. Tako je npr. Alenka Puhar menila, da je vsebina »tako grozna, srhljiva, ogabna, morbidna, perverzna, drastična«, da se človek komaj prebije skozi jo. V *Sojenicah* je prepoznala »literaturo ekscesa, transgresijek, tako, ki je »otrok markiza de Sada« in »izzivalno uživa v vseh mogočih perverznostih v skrajno degutantnih okoliščinah – in v šokih, ki jih s tem kalkulirano povzroča«. Omenila je sicer poduhovljeno plast romana, literarno kultiviranost glavne osebe, Maximiliana Aueja, priznala pisateljevo poznavanje francoske literarno-filozofske scene v tridesetih in štiridesetih letih. »A vse to so začimbe in dišave. Glavnina so pobijanje in seks, seks in ubijanje, do norosti in nezavesti«, je menila. Količinsko pomemben delež besedila tvori po njenem mnenju tudi čista banalnost, le »sem in tja so pasaže, ki so izjemno pretresljive, dobro napisane, a ujete v neskončno brozgo banalnosti«. Ne da bi uporabila pojem nezanesljivega pripovedovalca, je Puharjeva ugotavljala, da protagonist Aue, ki »bi nas rad prepričal, da smo (mu) vsi enaki«, nedvomno laže, nam in sebi očitno taji svoja hudodelstva, laže nam v bistvenih stvareh. Prav zaradi njegove neverodostojnosti se je spraševala tudi: »Kako naj vemo, kdaj gre za zgodovinsko stvarnost? Kaj je res in kaj je blodna domišljija?« Navsezadnje je še pomislila, da bi nam zaradi tega lahko postalo celo tisto, kar vidi Aue v Auschwitzu, zgolj fantazija (Puhar 14).

Medtem ko v besedilu A. Puhar prevladujejo bralski vtisi, ki jo privedejo do dvomov v kredibilnost pripovedovalčeve pripovedi, je v drugih dveh člankih večji delež poročanja o avtorju ter o kontroverznosti besedila. Milan Markelj izpostavi Auejev lik, ki nas prepričuje: »[Č]lovek sem, kot

vsi drugi, človek kot vi.« A kar se Aueju spominsko izpiše, pravi Markelj, »je tako grozljivo in sprevrženo, a hkrati tako trdno vsajeno v tla resničnega zgodovinskega dogajanja, da besede 'tak sem, kot vi' zvenijo vse bolj strašljivo. Dr. Aue je namreč kljub omikanosti in razgledanosti prava pošast, grozljiva toliko bolj, ker grozodejstev, ki jih počne, ne sprejema kot taka, zaradi njih ne občuti ne sramu ne kesanja.« (Markelj 34) Tudi v recenziji Mance G. Renko (15) so zaznavni mešani občutki, ko omenja motečo »perverzno in izprijenost« ter na kratko povzame francosko, anglosaško in nemško kritiško recepcijo dela.

Iz ogorčenega tona ali drugih vznemirjenih slovenskih reagiranj na Littellovo provokativno pisanje, ki se ne razlikujejo pretirano od sprejema drugod po svetu, je mogoče videti, da *Sojenice* spodkopavajo uveljavljena bralska pričakovanja, ko podaja dogajanje v romanu skozi pogled nacističnega zločinca in s številnimi vrzelmi, ki ostajajo nepojasnjene. Žal pa zaradi nelagodja kritikov nad »perverzno« protislovnega prvoosebnega pripovedovalca Maxa Aueja, doktorja prava, kultiviranega literarnega in glasbenega poznavalca, a tudi nacističnega množičnega morilca, incestuoznega brata, domnevnega morilca lastne matere in očima ter najboljšega prijatelja, ostajajo v senci navezava dela na antično tragedijsko obdelavo *Oresteje* in sploh njegova bogata medbesedilnost ter prikrita, a vendarle razberljiva teoretska ozadja.

Sojenice so v prikazovanju historičnih ozadij, detajlov in razsežnosti holokavsta nadvse ambiciozno delo in prav zaradi historične referenčnosti so ga večkrat pohvalno ocenili francoski zgodovinarji, nemški pa so bili glede slednje bolj zadržani.² Dosedanje reprezentacije holokavsta subverzivno dopolnjujejo z nekaj nespregljivimi novostmi tako na vsebinski kot na formalni ravni. Najbolj očitna je morda subjektivni jaz fiktivnega avtobiografskega pripovedovalca, ki ga je avtor uporabil, kot razkriva v nekem intervjuju, menda prav zato, da bi pridobil distanco (Koppenfels, »The infamous« 146), in sicer distanco do historičnega gradiva, ki je pretilo, da ga bo preplavilo (Littell in Georgesco 34). Toda pri izbiri pripovedne perspektive zločinskega storilca in ne žrtve navsezadnje sploh ni bil prvi, pred njim so to storili npr. že Jorge Luis Borges, Imre Kertész, Louis-Ferdinand Céline, Vladimir Nabokov, John Hawkes, Edgar Hilsenrath, Thor Kunkel, Robert Merle, Romain Gary in drugi. Vsekakor pa je to odločitev pisateljsko doslej morda najbolj radikalno raziskal, saj naj bi, kot je nekje pojasnil, tako skušal odgovoriti na vprašanje, kako množični poboji sploh postanejo možni (Barjonet in Razinsky 8). Ker se dogajajo še danes, to vprašanje nikakor ni izgubilo svoje aktualnosti.

V *Sojenicab* gre pri pisanju o holokavstu še za razne druge novosti, ki so povsem vsebinske narave. Littell se je npr. izognil ponavljajočim se upo-

dobitvam življenja v koncentracijskih taboriščih, Auschwitza in razmer v njem, pa tudi klišejem pošastno okrutnih vodij, ki prosto razpolagajo z življenjem in smrtjo jetnikov. Ni se razpisal o junaških dejanjih plemenitih posameznikov, kakršen je bil npr. Oscar Schindler, pač pa je ustvaril številne portrete nacističnih oficirjev in birokratov, razdelal kompleksne podobe njihovih medsebojnih razmerij ter prikazal manj znane zločine *Einsatzgruppen* v Ukrajini (npr. Babji Jar). Poleg tega je z mnogimi detajli literarno izdelal ozadja administrativnih vidikov množičnega uničevanja Židov, o katerih smo sicer navajeni brati od strokovnjakov.³ Pri tem je s filmično plastičnostjo predočil bralcem mnoga doslej še neizpričana mesta tako imenovane dokončne rešitve židovskega vprašanja.⁴

Za fikcionalizacijo historičnega gradiva naj bi bila torej odločilna izbira prvoosebnega pripovedovalca, ki ji je treba zaradi njene retorične zaznamovanosti posvetiti posebno pozornost. Že sam incipit v prvem poglavju, naslovljenem *Toccata* (naslovi poglavij v romanu sledijo stavkom baročne suite: *Allemande I in II, Courante, Sarabande, Menuet {en rondeaux}, Air, Gigue*), je namreč apostrofa, ki učinkuje kot *déjà-vu* in je bila v diskusijah o *Sojenicah* pogosto citirana: »Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça c'est passé« (slov. prevod: »Bratje, soljudje, naj vam povem, kako je bilo«). Nagovor (»vous racontez, vam povem«) vsebuje v jedru razmerje med fikcijo in zgodovino, ki se ohranja skozi celoten roman. Po eni strani dobimo zaradi nagovora občutek, da skuša pripovedovalec bralcem podtakniti sokrivdo za dogajanje, saj prvi del nagovora v francoščini aludira na Villonovo *Balado o obešencih* (v Menartovem prevodu se začetek balade glasi: »O, človek, brat, ki si preživel nas«, v izvirniku: »Frères humains qui après nous viviez«). A v spomin priključuje tudi druge apostrofe bralca, npr. iz Baudelairovega posvetila »Bralcu« v *Cvetju zla* (»Hypocrite lecteur – mon semblable – mon frère!«; slov. prevod Andreja Capudra: »hinavski bralec, bližnjik moj – moj brat«; prevod Marije Javoršek: »hinavski bralec, brat moj – ti moj drugi jaz!«). In končno je tu še incipit Célinovega *Potovanja na konec noči* (»Ça a débuté comme ça«; slov. prevod Branka Madžareviča: »Takole se je tole začelo«). Drugi del nagovora v *Sojenicah* pa meri na povedati, »kako se je tole zgodilo« (tako bi najbrž moralo biti, a prevod Vesne Velkoverh Bukilica ni povsem točen, malo poenostavlja: »naj vam povem, kako je bilo«), in – prosto po Leopoldu von Rankeju – aludira na prikaz (historičnega) dogajanja (*wie es eigentlich gewesen, wie es wirklich geschehen*).

Po pripovedovalčevem nagovoru si zlahka mislimo, da hoče takoj obremeniti bralce s sokrivdo za to, kar se je zgodilo. Toda že v naslednjem stavku se prvoosebni jaz spusti v prepir z zamišljenim bralcem: »On n'est pas votre frère, retorquez-vous, et on ne veut pas le savoir.« (Slov. prevod: »Mi že nismo vaši bratje in nočemo vedeti, kako je bilo, me boste za-

vrnili.«) Martin Koppenfels je ob tem opozoril, da gre za natančno obraten postopek od tradicionalne retorične *captatio benevolentia*, torej pridobivanja poslušalčeve naklonjenosti. Strategijo po Angenotu imenuje *captatio malevolentiae*, torej prizadevanje za zavračanje (Koppenfels, »The infamous« 142–144).⁵ Takoj zatem pripovedovalec obljublja pravo moraliteto, ter se priduša, da zadeva tudi nas (bralce).

Littelova odločitev, da pripovedovalcu podeli »jaz«, je po Koppenfelsovem mnenju, ki mu kaže pritrčiti, ključna pisateljeva strukturna odločitev v romanu. Dopusti namreč, da je ta jaz mogoče razumeti v temeljni dvojnosti, torej ne le kot osebo z mračno preteklostjo, ki se izpoveduje molčeči, a vendarle prisotni skupnosti zaradi občutkov krivde, ampak tudi kot žrtev nasilja, ki mu je (bila) izpostavljena, in katere izpoved je tudi pripoved o lastnem trpljenju. Aue je zgodaj izgubil očeta, kot homoseksualec v SS je vseskozi ogrožen, trpinči ga nepomirljivo incestuozno poželenje po sestri, na vzhodni fronti, kjer je tudi sam hudo ranjen v glavo (kar motivira njegove dolgotrajne blodnje in druge motnje zavesti), doživi hud nemški poraz. Je tudi žrtev zavezniških bombnih napadov na nemška mesta, da niti ne omenjam njegovih prebavnih motenj, ki ga, kot se zdi, mučijo bolj, kot napadi slabe vesti in občutki krivde.

A tudi to je samo ena od plasti njegovega jaza in nikakor ne najbolj odločilna. K njim lahko prištejemo še sociološko povprečno utelešenje SS birokrata in bataillevsko transgresivni jaz, ki bere Blanchota, fantazira o analnem seksu s svojo sestro, zadavi svojo mater in ubije očima, ustrelí najboljšega prijatelja. Kljub izbiri jazovega pripovedovalca, ki se v romanu kmalu izkaže za nezanesljivega, pa se zdi malo verjetno, da bi se bralec identificiral z Auejem. Eden izmed razlogov za to bi lahko bil, da – kot ugotavlja Koppenfels (»The infamous« 147) – roman ni napisan po modelu razvojnega romana, v katerem se bralec zlahka poistoveti z glasom in perspektivo druge osebe, da bi tako »rasel, se učil ali spreminjal«. Namesto tega skuša Littell s *captatio malevolentiae* doseči neko drugačno identifikacijo z zavrženim jazom.

Gotovo se je mogoče vprašati, zakaj pa ljudje potem sploh beremo take knjige in zakaj zavrženi pripovedovalci sploh fascinirajo. Po Koppenfelsu (»The infamous« 147–148) lahko podvomimo, da bi to počeli zaradi katarze (vzbujanja sočutja in groze), češ da gre v *Sojenicah* za mitos o neka-znovanem zlu, ki je po Aristotelu (Poetika 1452 b 38) najmanj tragičen od vseh možnih mitosov.⁶ Podvomimo lahko tudi o tem, da gre za streženje perverzним voajerističnim željam, saj je tem lažje ugoditi kako drugače kot z branjem tega obsežnega grozovitega romana. V razmerju bralcev do pripovedovalcev gre prej za fascinacijo ali prisilo, kot za užitek. Za nemške bralce bi bil del te prisiljujoče moči lahko historični tip prisile ponavlja-

nja: antisemiti in veterani posebnih enot jih lahko prisilijo k vnovičnemu podoživljanju travme nemške krivde. Nadaljnja motivacija za branje pa bi lahko bila želja dokončno presoditi, kaj nikakor ne želimo biti ali postati. Tu so možni še elementi projekcije, kajti zavrženi pripovedovalec ponuja bralcem številne možnosti projiciranja čustev, ki si jih večina od njih nikdar ne bi odkrito priznala. Fascinacija ob branju pa temelji po Koppenfelsu v vizualni prepričljivosti in moči romana, saj ponuja podobe virtualne kamere, ki se giblje skozi zaprta področja zgodovine;⁷ pripovedovalec je (po pisateljevi volji) sam hkrati kamera in njen posnetek; ni sicer prav tak kot v življenju, pa vendarle animiran, pri čemer izvira fascinantnost podob iz montaže dokumentov (nav. d. 148). Rezultat je »pošastna historična halucinacija« (nav. m.), v kateri pa Aue ni tragični junak, ampak dvoumni medij zavrženega prvoosebnega pripovedovalca, pri čemer konstituira protislovje med njegovimi identitetami prej moderni *double bind*⁸ kot pa tragični konflikt. Zdi se, da Littell s svojo široko raziskavo problema zla bralcu v romanu omogoča premislek o tem, kar običajno imenujemo »nečloveškost«, na nek nov in moralno angažiran način, priklicujoč zlo, ne zato ker bi ga hotel oživiti, ampak zato, da bi bolje razumel njegovo delovanje (Barjonet in Razinsky 8). Littell je torej napisal Auejeve spomine kot raziskavo človeške narave, ne pa kot apologijo (Hahn 2012: 213).

Tudi dvojna narava historičnega in osebnega v obdelavi besedila, izpostavljena v incipitu romana, sproža konfliktna razumevanja. Na historični ravni bi se dalo razumeti, da je holokavst v *Sojenicah* predstavljen tragično človeško, kot nasledek odklona od človeške racionalnosti, na osebni ravni pa, nasprotno, patologizira in partikularizira historične dogodke. In še sama zveza romana z zgodovino je zelo kompleksna. Po eni strani je tekst nasičen z zgodovino in skoraj nadležen z detajli, ki jih podaja. Opira se na konvencije zgodovinskega romana, npr. na vseprisotnega pripovedovalca, ki se oglasi ob vseh važnejših dogodkih. Po drugi strani pa ob vseprisotnosti zgodovine vsebuje tudi popolnoma fiksijske komponente, npr. Auejeve halucinacije ali groteskno srečanje s Hitlerjem, ki ga Aue v trenutnem navdihu ugrizne v nos, ter seveda antični mitološki okvir v ozadju romana. Teh čisto fiksijskih elementov je toliko, da mogoče celo razočarajo tiste bralce, ki bi jih ob knjigi mikalo izvedeti predvsem, kako se je (to) zgodilo in bi torej pričakovali predvsem zgodovinske motivacije in orise.

Roman je tudi poln medbesedilnih referenc,⁹ ki so pogosto zelo subtilno posejane po tekstu¹⁰ in imajo lahko različne funkcije. Glavni intertekst romana, h kateremu usmerja že naslov *Sojenice*, pa so seveda Ajshilova *Oresteja*, Sofoklova *Elektra* in Evripidova *Elektra*.¹¹ Kot je ugotovila Leona Toker (155), je eden temeljnih strukturalnih učinkov uporabe mitske obdelave motivacijska podpora romaneskni obdelavi, in sicer zmanjšanje potrebe po rea-

listični logiki in psihološki motivaciji. Mitski intertekst pri tem opravi nadzor nad naključnostjo. Ali Aue resnično ubije mater in očima, stori to v mesečni zamaknjenosti ali kako drugače? Grška predloga tu terja nujnost umora po načelu, da je bilo tako navsezadnje že napisano, meni Leona Toker (156). Nezanesljivi pripovedovalec pa bralcu vseskozi negira umor, kajti če bi ga priznal, bi to pomenilo izgubo simpatij, vabilo k bralčevemu simpatiziranju s pripovedovalcem pa je vendarle iztočnica teksta. Auejeva rana na glavi bi skupaj z njegovimi travmami iz otroštva lahko nakazovala, da ju je umoril v nekakšni omračenosti (*blackout*), vendar pa ne izvemo nič o tem, kako naj bi se to zgodilo. Dejanje umora je »nepripovedovano« (je *disnarrated*),¹² bralcu so prikazane le posledice. Umor tvori preobrat v Auejevi osebni obdelavi in nas opomni, da je glavni lik sam fikcijski konstrukt. Opominja nas, da na uganke v romaneskni obdelavi, na katere naleti bralec, ni odgovora, ker je zgodba preprosto – izmišljena, kljub temu da je semantično ozadje, na katero je postavljena, dovolj verjetno. (Toker nav. m.) Tudi Littell se v nekaterih bistvenih momentih zgodbe oddaljuje od svoje mitološke predloge, podobno kot se je pred njim Joyce, ki se je opiral na *Odisejo*. Tako npr. pusti svojemu Orestu, da se erinijam izogne brez kazni. Erinije torej postanejo evmenide. Auejev umor matere in očima ni nikoli priznan in ne privede do nikakršnega moralnega preobrata. Dva policaja, ki sledita Aueju in ga skušata obtožiti za oba umora, torej ne predstavljata erinij, ampak prej njihovo odsotnost. Najbolj izrazita aluzija na Auejevo morebitno potlačeno krivdo so njegovi namigi na samomor v začetku romana in neprijetne prebavne motnje ter moraste sanje, ki ga vseskozi spremljajo. Vendar pa sicer ni sledu, da bi svoja dejanja obžaloval, se kesal zanje.

Ali so *Sojenice* zgodovinski roman? Splošno razširjeno je prepričanje, da popisuje zgodovinski roman dogodke, ki niso avtorjeva osebna izkušnja in so se torej dogodili v preteklosti, s katero ni imel neposrednega stika. Medtem ko gre v zgolj fikcijskih romanih za njihov lastni svet, katerega veljavnost je treba presojati po njegovi lastni notranji verjetnosti, historični roman referira na svet dokumentirane preteklosti in vabi bralce k primerjanju vednosti o tej preteklosti s tem, kar je napisano o njej (Popkin 190). Zaupanje bralcev pa si avtor oziroma pripovedovalec pridobi s točnim okvirom javnih dogodkov. Toda ob tem kaže naglasiti, da *Sojenice* niso mišljene kot realistični zgodovinski romani po zgledu Theodorja Plivierja, Anatolija Kuznecova ali Roberta Merla. Kljub temu so zaradi točnih historičnih detajlov in ujemanja s historičnimi dogodki nedvomno upravičeno od mnogih brance kot zgodovinski roman. Toda *Sojenice* ljudje gotovo berejo tudi kot psihološki uvid v duševnost storilca, zločinca. Čeprav so spomini zločincev redki, obstaja celo dokumentarno gradivo, ki so ga uporabljali mnogi zgodovinarji holokavsta (npr. Raul Hilberg,

Christopher Browning, Daniel Goldhagen, Robert Jay Lifton in drugi), pa vendar je vprašanje, koliko so se uspeli približati motivom storilcev in koliko so uspeli odgovoriti na metafizično vprašanje, zakaj obstaja zlo na svetu, pa tudi na bolj partikularno vprašanje, kako razložiti, da določena človeška bitja v posebnih okoliščinah zagrešijo zla dejanja. Aue v svoji pripovedi sicer priznava določena predvojna antisemitska stališča, toda pri množičnih pobjah se omejuje bolj na vlogo opazovalca.¹³ Zanimivo je, da je njegov lik bolj pošasten v zasebni kot v javni sferi. Tak je gotovo omajal podobo nacističnega zločinca kot precej običajnega povprečneža, ki mu vladajo racionalizacija, konformnost do skupnostnih norm in submisivnost do avtoritete, ki so jo desetletja gradili zgodovinarji, navdihovala pa jih je Hannah Arendt s tezo o banalnosti zla. Toda trezni zgodovinarski ton pač ne bi mogel zajeti popolne norosti celotnega projekta holokavsta in prav v ta halucinatorni svet čisto fizične groze smo potopljeni v *Sojenicab*, meni zgodovinar Jeremy D. Popkin (198).

Sojenice, ki bi jih lahko imeli tudi za vojni roman, so bile žanrsko označene še za fikcijsko avtobiografijo in morda nekoliko po krivici celo za kolportažni roman, pa tudi za historiografsko metafikcijo, kar se zdi ustrežnejše. S tem pojmom je Linda Hutcheon označila romane, ki prikazovanje preteklosti povezujejo z visoko mero fikcijske samonanašalnosti (Grethlein 71). Ansgar Nünning je, kot navaja Grethlein, na primeru angleške literature ponudil še diferencirano tipologijo postmoderne zgodovinskega romana. Razlikoval je dokumentarne zgodovinske romane, realistične zgodovinske romane, metazgodovinske romane in historiografsko metafikcijo. Toda Littellov roman je le težka mogoče uvrstiti v zgolj eno od kategorij, ker visoko stopnjo dokumentarnosti povezuje z intertekstualnostjo, in prav z njo ter z rabo *mise en abyme*¹⁴ postaja metazgodovinski. Tako lahko zajame izkustvenost zgodovinskega dogajanja, ki se pri prikazih, osredotočenih le na spomin, zlahka izgubi, hkrati pa lahko označi lastno narativno kodiranje, ki ga »dokumentarni« in »realistični« zgodovinski romani poskušajo prikriti.

Je Littellov roman mogoče umestiti v območje postspomina? Menim, da je na vprašanje mogoče odgovoriti pritrdilno. Termin postspomin (*post-memory*) je na začetku devetdesetih let prva uporabila Marianne Hirsch v članku o grafičnem romanu *Mauss* Arta Spiegelmana, odtlej pa ga je večkrat izpopolnjevala v spisih o pisanju in vizualnih delih postholokavstnih generacij. Postspomin označuje razmerje druge generacije do travmatskih doživetij, ki so se dogodili pred njihovim rojstvom, a so ji bili vseeno posredovani tako, da se zdi, kot da gre za njihove lastne spomine. Pri tem je pomembna vloga družine kot prostor posredovanja teh doživetij. Tudi Littell kot sin židovskih staršev ni na lastni koži izkusil holokavsta, o kate-

rem tako živo piše v svojem romanu, toda generaciji postspomina (Hirsch 103) in vsem ostalim je s *Sojenicami* visoko postavil zgled spominjanja in komemoriranja, ki mu ne bo zlahka najti para.

OPOMBE

¹ Littel je po rodu ameriški Žid, toda roman je izvorno napisal v francoščini. V slovenskem prevodu Vesne Velkovrh Bukilica so *Sojenice* izšle 2010.

² Podrobneje o razlikah med francosko in nemško recepcijo in o nemških presojah romana v Asholt (221–234), Koppenfels (»The infamous« 133–134) in Barjonet in Razinsky (12); za odklonilno francosko kritiko glej Husson in Terestchenko.

³ Koppenfels (»The infamous« 137) je izrazil celo misel, da tiči Littellov literarni dosežek prav v njegovem prevodu nacistične birokracije v fikcijo.

⁴ Francoski zgodovinar Pierre Nora je menil, da je Littellovemu romanu uspelo umestiti poboje v širši kontekst vojne in se pri tem izogniti težnji po dehistoriziranju holokavsta (prim. Barjonet in Razinsky, 8). Jorge Semprun pa je v intervjuju za *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Littella ozačil celo za prvega od postholokavstne generacije, ki je paradigmo osebnih pričevanj preživelih žrtev holokavsta zamenjal s fikcijsko reprezentacijo oziroma za pisatelja, ki je »naredil prvi korak k predaji teže spominjanja naslednji generaciji« (Koppenfels, »The infamous« 134).

⁵ Prim. tudi Koppenfels (*Schwarzer Peter* 43–52).

⁶ Aristotel (103) na tem mestu pravi, »naj tragedija ne prikazuje, kako se zlobni ljudje dokopljejo iz nesreče do sreče; takšna situacija je tako netragična, da bolj ne more biti, saj ne vsebuje ničesar, kar zahtevamo – niti ne zbuja občutkov človekoljubja (*philanthropon*) niti nas ne navdaja s sočutjem in grozo.«

⁷ Ko Aue razmišlja o ravnanju in reakcijah nacističnih kolegov ob eksekucijah civilistov, si zastavi tudi naslednje vprašanje: »Kaj pa jaz? Nisem se istovetil z nobeno od navedenih kategorij, to pa je bilo tudi vse; če bi kdo ravno vrtal vame, bi težko spravil skupaj zares verodostojen odgovor. Deloma je šlo za strast do absolutnosti, deloma pa, kot sem z grozo ugotovil nekega dne, tudi za radovednost: tudi pri tem, tako kot pri mnogih drugih stvareh v življenju, sem bil radoveden; hotel sem ugotoviti, kako bo to učinkovalo name. Ves čas sem se opazoval: bilo je, kakor da bi imel nad seboj pritrjeno kamero; sam sem bil ta kamera, človek, ki ga je snemala, in človek, ki si je nato ogledoval posnetek. Včasih me je to razburilo; ponoči pogosto nisem mogel zaspati, strmel sem v strop, objektiv mi ni dal miru. Odgovor na moje vprašanje pa mi je še vedno uhajal med prsti.« (Littel, *Sojenice* 102).

⁸ *Double bind* je pojem v psihologiji, nanaša pa se situacijo, v kateri oseba zaradi dvoumnega, protislovnega sporočila tvorca ne ve, kako reagirati na to sporočilo.

⁹ Auejev očim npr. se piše Moreau, tako kot istoimenski glavni junak Flaubertove *Vzgoje srca*, Auejevega priljubljenega čtiva. Med bivanjem na Kavkazu sreča Aue Ernsta Jüngerja (čeprav samo bežno), s katerim si dopisuje Auejev svak, baron Üxkül. V Parizu bere Aue Blanchota, ki med drugim piše tudi o Sartrovih *Muhab*, še enem od hipertekstov *Oresteje*. Omenjene so bile že aluzije na Villona, Célina in Baudelaira v incipitu romana. Obširno o še drugih navezavah na Célina, na Dostojevskega in druge avtorje v Koppenfels (*Schwarzer Peter*).

¹⁰ Nekaj o tem tudi v Raciti.

¹¹ Več o Littellovi navezavi na mit o Orestu v Grethlein.

¹² Pojav, ki sicer ni bistven za pripoved, a ima lahko v njej različne funkcije, je opredelil Gerald Prince (118). Nepripovedovano (the disnarrated) »zajema tiste elemente v pripovedi, ki eksplicitno merijo in se nanašajo na to, kar se ne zgodi (pa bi se lahko)«.

¹³ Prim. op. 7.

¹⁴ Za poseben primer *mise en abyme* imamo lahko tudi v opombi 7 navedeni odlomek iz romana.

LITERATURA

- Aristoteles. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Asholt, Wolfgang. »A German reading of the German Reception of *The Kindly Ones*.« *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Ur. Aurélie Barjonet in Liran Razinsky. Amsterdam in New York: Rodopi, 2012. 221–238.
- Barjonet, Aurélie in Liran Razinsky. »Introduction.« *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Ur. Aurélie Barjonet in Liran Razinsky. Amsterdam in New York: Rodopi, 2012. 7–16.
- Grethlein, Jonas. *Littell's Orestie: Mythos, Macht und Moral in Les Bienveillantes*. Freiburg in Breisgau: Rombach, 2009.
- Hahn, Hans-Joachim. »'Morality and 'Humanness': Reading Littell with Speer, Fest, Syberberg and Others.« *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Ur. Aurélie Barjonet in Liran Razinsky. Amsterdam in New York: Rodopi, 2012. 201–217.
- Hirsch, Marianne. »The Generation of Postmemory.« *Poetics Today*, 29.1 (2008): 103–128.
- Husson, Édouard in Michel Terestchenko. *Les Complaisantes: Jonathan Littell et l'écriture du mal*. Paris: François-Xavier de Guibert, 2007.
- Koppenfels, Martin von. *Schwarzer Peter: Der Fall Littell, Die Leser und die Täter*. Göttingen: Wallstein, 2012.
- – –. »The infamous 'I': Notes on Littell and Céline.« *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Ur. Aurélie Barjonet in Liran Razinsky. Amsterdam in New York: Rodopi, 2012. 133–149.
- Leiler, Ženja. »Holokavst kot nanopikton norosti? Nemci odklonilno do romana Jonathana Littella.« *Delo*, 50.64 (2008): 13.
- Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, 2006.
- – –. *Sojenice*. Prev. Vesna Velkoverh Bukilica. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2012.
- – –. »Najtežje je sprejeti, da ostudnih grozovitosti niso zagrešile pošasti: Goncourtova nagrada.« Prev. Alenka Zgonik. *Delo*, 48.258 (2006): 19.
- Littell, Jonathan in Florent Georgesco. »Edino, kar me zanima, je to, kako so se stvari zgodile: Pogovor z Jonathanom Littellom.« Prev. Tadeja Šergan. *Ampak: Mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*, 7.11 (2006): 33–35.
- Markelj, Milan. »Junak z dna pekla našega časa: Jonathan Littell [sic!]: *Sojenice*.« *Živa: Priloga Dolenjskega lista*, 10.4 (2011): 34.
- Popkin, Jeremy. »A historians' view of *The Kindly Ones*.« *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Ur. Aurélie Barjonet in Liran Razinsky. Amsterdam in New York: Rodopi, 2012. 187–200.
- Prince, Gerald. »Disnarrated, The.« *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman et al. London in New York: Routledge, 2005. 118.
- Puhar, Alenka. »Literatura ekscesa, transgresije, otrok markiza de Sada.« *Pogledi: umetnost, kultura, družba*, 1.19-20 (2010): 14.
- Raciti, Giuseppe. *Ho visto Jünger nel Caucaso: Jonathan Littell, Max Aue e Ernst Jünger*. Milano in Udine: Mimesis, 2013.
- Renko, Manca G. »Največje delo zadnjih desetletij ali nacistični kič?: Kontroverzni roman *Sojenice* v slovensčini.« *Delo*, 53.38 (2011): 15.

Toker, Leona. »The Kindly Ones and the ‚Scorched Earth‘ Principle.« *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Ur. Aurélie Barjonet in Liran Razinsky. Amsterdam in New York: Rodopi, 2012. 153–163.

Holocaust between History and Fiction: The Case of Littell's Novel *The Kindly Ones*

Keywords: literature and history / war novel / World War II / holocaust / historical novel / historiographic metafiction / French literature / Littell, Jonathan

Since it was published in september 2006, Jonathan Littell's internationally bestselling novel *The Kindly Ones* has been subjected to controversies: enthusiasm and affirmative opinions are in sharp contrast with refusal in explicitly unfavourable ones. This kind of readers' response is being repeated with each new translation into another language, and the Slovenian reception is no exception to the rule.

After a brief delineation of foreign and Slovenian reception I treat a few innovations of the novel that are used in representations of the holocaust in an attempt to include them into affirmative outline of the work. One of the key characteristics is the perspective of the first person narrator, who is a Nazi criminal and not a victim; although this perspective is not a complete novelty in literature it is certainly being very radically used and has brought filmic vividness into descriptions of terrible crimes and also the administrative backgrounds of the massive extermination of the Jews. Already the incipit of Chapter 1 (*Toccata*) is an apostrophe to the reader that contains at the same time an allusion to Villon (also to Baudelaire and Céline), and the core of the relationship between fiction and history preserved throughout the novel: the controversial subjective I, who is not only an infamous criminal, doctor in law, a cultivated musical and literary connoisseur, but also a victim (he loses his father at an early age, is a homosexual in the SS, a wounded soldier on the eastern front, a victim of severe air bombings in Berlin), and on the other hand an intention to tell »how it all happened« (*wie es wirklich geschehen*) alluding to the representation of historical events. But despite the huge amount of documentary material the connections of the novel with history are not unambiguous, since it contains many entirely fictional elements (e.g. protagonist's hallucinations, his grotesque encounter with Hitler, rich inter-

textuality including the underlying mythological framework of *Oresteia* in the background) that may come as a disappointment to the readers, who expect to find predominantly historical motivations and descriptions.

The Kindly Ones is therefore not a »classical« historical novel written in a realist manner. It is not even an »ordinary« war novel or just a fictional autobiography and neither is it a dime novel. Because of its rich intertextuality, *mise en abyme*, and high degree of fictional self-reflexivity it can be, in accordance with Grethlein, more appropriately labelled as historiographic metafiction.

September 2015