

szét persze egyáltalán nem olvasásra-használatra szánják a vásárlók, mint ahogy a műzeumjárók többsége is inkább a szuvenírboltban, esetleg a képaláírások böngészésével tölti az időt, mint a képeket nézve. De azért még illik a kiadóknak legalább úgy tenniük, mintha.

Kiséry András

ALLITERÁLJUNK!

Vladimir Nabokov: Szólj, emlékezzet!

Fordította Pap Vera-Ágnes

Európa, 2006. 340 oldal, 2400 Ft

Nabokov regényeiben perverz szörnyetegek, de legalábbis beteg lelkületű emberek a főhősök. Kit ne érdekelne egy emigráns orosz arisztokrata önéletrajza, aki abnormális csodabogarakkal népesíti be regényeit, és annyira, de annyira jól ismeri őket belülről? A SZÓLJ, EMLÉKEZET! oldalain mindenre választ kapunk, ha nem is egészen egyszerű választ.

Kezdjük mindjárt a címmel és az egész memoár bonyolult keletkezéstörténetével, amelyet Nabokov a részletekbe menően elmond előszavában. Az emlékezés csaknem négy évtizedet ölel fel, időhatárai: 1903 és 1940, a megírás közel harminc évig tartott, 1936 és 1966 között. Részletei a Nabokov életréhez díszlettől szolgáló négy alapvető ország közül háromban születtek és jelentek meg, nevezetesen Franciaországban, ahonnan 1940-ben elhagyta a háborúba sodródó Európát, az Amerikai Egyesült Államok több államában, ahol megalapozta hírnevét és azt az egzisztenciáját, amellyel végül Svájcban élhetett haláláig. A könyv tárgya viszont főleg a negyedik élettér, a legelső és eredendő, Oroszország. Nagyjából azonos időszakot, körülbelül húsz évet töltött az író mind a négy fenti helyszínen, bár a második, európai szakasz megoszlik a cambridge-i tanulmányok, a berlini íróvá érés és a párizsi évek között. Amerika után, Svájcban érkezett el az a nyugalom, amelyben Nabokov az elszórt esszéket egybeszerkeszthette, és azzá a könyvvé gyúrta össze, amelyet most magyarul a kezünkben tartunk. Az önéletrajz folytatása nem készült el.

Az életrajz és az életmű további összevetése, matematikai mérlegének megvonása az „orosz vagy amerikai” író problematikáját is árnyalhatja. Mielőtt Nabokov feleségével és hatéves kislányával felült a New York felé tartó hajóra, az 1926-os első próza, a MASENYKA után, tizenöt év alatt Párizsban kilenc kisebb-nagyobb terjedelmű, ma már klasszikusnak számító, zseniális regényt írt oroszul, valamint több jelentős novellát. Ami a verseket illeti, korai, 1916-os kamaszkötete után is folyamatosan ír verseket, szép, hagyományos formájú, Puskin, Tyutsev és Fet után a nagy orosz szimbolista líra hatását bölcsen felhasználó műveket, amelyeket azonban ritkán, életében összesen hét kötetben publikált. Amerikába már egy angolul megkezdett művel a poggyszában utazik, attól fogva mindent angolul ír, összesen hét regényt, valamint több, az önéletrajz és az esszé határán egyensúlyozó, de hozzá méltó telített prózanyelven szóló remekműveket. Az európai évek alatt Szirin álnéven publikálta regényeit, és erről a Szirinről harmadik személyben rövid elemzést is ad visszaemlékezésében. Nabokov életrajzainak és szépirodalmi műveinek bonyolult tartalmi kölcsönösségét és műfaji egymásba fonódását mi sem mutatja jobban, mint a SZÓLJ, EMLÉKEZET! ötödik és hetedik fejezete, amelyek MADEMOISELLE O, illetve COLETTE, később ELSŐ SZERLEM címen önálló novellákként is megjelentek, és később regényeibe is beépültek.

Nem a túlzott pontosság kedvéért és nem is recenzióm olvashatatlanul unalmassá tevésének érdekében, hanem egy alapvető gondolat bevezetőjeként hadd maradjak még egy pillanatig a SZÓLJ, EMLÉKEZET! kacifántos keletkezési történeténél. Nabokov olvasása közben amúgy is föl kell vértelnünk magunkat azzal a türelemmel, amely a szövegből bármely pillanatban előszökkenő rejtett utalás vagy akár megmásíthatatlan matematikai vagy szemérmetlenül szabályos sakkfeladvány megoldásához szükséges. A SZÓLJ, EMLÉKEZET! korábban publikált első angol változatát (1951) Nabokov és felesége Amerikában lefordította oroszra, és az 1954-ben meg is jelent MÁS PARTOK (DRUGIJE BEREGA) címmel. Ezt is több nyelvre lefordították később, így a két könyv, az orosz „partos” és az angol „emlékezetes” a legtöbb európai nyelvben párhuzamosan létezik. E kettő összehasonlítása igen érdekes irodalomtörténeti feladvány – melyik fejezet vagy mely mondat

maradt ki, és mely újakat írt bele, vagy éppen milyen szavakat szemezgetett ki a szerző, hogy szebben szóljon, igazabban írjon és alkalmazabban alliteráljon. Ez az angol–orosz tükröződéses nyelvi kettősség Nabokov megértésének alapvető kulcsa, amit már e kis könyvismertetés során is érdemes észben tartanunk. A kettős kultúrájúság, a kétnyelvűség, a mindennütt élni, de sehol sem otthon lenni emigránsmagatartása izgalmas irodalmi rejtvény. Ahogy a szerző maga írja: „*Örögi feladatnak bizonyult egy olyan orosz változat újbóli angolosítása, amely elsősorban orosz emlékek angol nyelvű újramesélése...*” (11.)

Itt mutatkozik alkalom a magyar fordítás méltatására, hiszen a szöveg, amelyet olvasunk, Pap Vera-Ágnes szövege is. Magam is műfordító lévén, sőt, jelenleg éppen az Európa Kiadó e kötettel megkezdett Nabokov-sorozatába készülő regényfordítás révén éjjelem-nappalom Nabokov bűvöletében és igája alatt töltöm, árgus szemmel és mély együttérzéssel vizslattam a kiváló magyar szöveget. Pap Vera-Ágnes szerető beleérzéssel és játékra készen, költői en követi a bonyolult nabokovi gondolatmenetet, stílusában maradéktalanul képes közvetíteni az intellektuális iróniát. Nem szerkeszti érthetőbbé a hosszú, csavaros mondatokat, megtartja nemritkán értelmén túlra röppenő szárnyalásukat. Örülne az író fia, emez irodalmi birodalom, a „Nabokov Empire” egyetlen örököse és alkotó ismerője, ha tudna magyarul, mert vigyázó szemmel figyel a fordítások sorsát. (Érdemes megjegyezni, hogy az először oroszul, de később angolul átdolgozott regényeket rendre a későbbi angol változat alapján fordíttatja.) Nabokov angol nyelve speciális, egyedi jelenség. Mint leírja, az angol gyermekirodalom nyelvét sajátította el kezdetnek, és ha csak annyit jelzünk, hogy huszonnégy évesen első műfordítása az enigmatikuson játékos ALICE CSODORSZÁGBAN VOLT, érzékeltethetjük, milyen sokdimenziójú és csavaros angol nyelvet érzett a magáénak a két írói nyelvű Nabokov, aki, hangsúlyozzuk, mindvégig orosz írónak tartotta magát. Nabokov lubickol az angol nyelv pezsgőfürdőjében, fölfejti a szavak etimológiai tudatalattiját, bebújik rejtett barlangjai mélyére, minden szó kapcsán megnyitja belőle az összes elképzelhető asszociatív mellékjáratot, és beráncigálja olvasóit a szemantikai elágazásokba. Aki Nabokovot fordítja, annak vállát nemcsak az író, hanem a műfordító Nabokov súlya

is nyomja, azé, aki oly maró és igaz szavakkal vádolta esszéiben a rossz fordítókat, és aki maga mindkét nyelvről és nyelvre, mindkét irányba fordított. Ebből az is következik, hogy Nabokov fordítójának mindkét nyelvet tudnia kell, de alapvetően ismernie illik az orosz kultúrát. PALE FIRE (SÁPADT TŰZ, 1962) című regényét csak az tudja egyáltalán felfogni, aki mindkét nyelven tud, ez a belépő hozzá, a játékban a részvétel alapszabálya. Az oroszstudás hiánya a SZÓLJ, EMLÉKEZET! csodálatos magyar fordításába is becsempész néhány félreértést, bakit. Az orosz asszonyok családnevét változtatás nélkül, angolosan (Miss vagy Mrs. Shishkov) teszi át magyarba a fordító, holott magyarban az orosz nőnemű formát vesszük át, így nem Nyina Siskovot, hanem Nyina Sisková-t vette feleségül Nabokov német dédapja (55.). Van ennél kényesebb pont is. A falusi tanító a „*többes szám második személyt használta velem, a kisfiúval szemben*” – írja Nabokov (27.). Az így érthetetlen körülírás nyilván az angol olvasó számára készült, akinek nyelvéből (már) hiányzik az udvarias megszólítási forma, amire ezt a többes szám második személyt – „ti” – használja az orosz, nevezetesen a magázás. A magyaroknak azonban ez semmit nem mond, jó lett volna egyszerűen azt írni, „*a tanító magázott*”.

Az előszóban a finom iróniától a maró gúnyig terjedő szerzői távolságtartás vonatkozik a világra is kifelé és az írói önképre is befelé. Ez az önirónia finomabban, más formában rejtjelezve mindvégig jelen van a komótosan rendszerező, költői szépségű, néhol bölcs, nemritkán magasztosba hajló emlékradatban is. Ebben fedezhető föl a második alapvető ellentétpontozás, amely Nabokov egész életművének nemcsak narrációs, hanem etikai pólusait is alkotja: a maró irónia és a közhelyeket gondosan távol tartó és kikerülő tiszta pátosz. A regénynek, amelyet fordítok, eredeti címe: ROMANTIKUS KOR, orosz címe: HÖSTETT, angol címe: GLORY, azaz Glória, Dicsőség, Ragyogás, Dicsfény...

Irónia és pátosz, angolság és oroszország – e két domináns elem meghatározása után sem dőlhetünk hátra elégedetten, mert Nabokov rendszere nem ilyen egyszerűen és banálisan bináris. Az akár ellentétes fogalmak és jelenségek közötti vibrálás és hangváltogatás kölcsönösen hitelesíti a pólusokat. Miközben egyiktől a másikig ugrálva asszociálunk, az őket összekötő egyenes vonal elbizonytalanodik, iránya a

transzcendens felé száll el, és a szótári jelentések földön nyugvó számegyeneséből hirtelen a végtelenbe tartó csúcsháromszög lesz. (Ezt a fogalmat, most veszem észre, Nabokov VÉGZETES VÉGJÁTÉK című regényéből kölcsönöztem öntudatlanul, de észbe kapva most leleplezem magam, mert letagadhatatlan, hogy Nabokov végleges és végzetes nyomokat hagy az irodalomtörténész ember gondolkodásán.)

A nyelvi rendteremtés legkisebb egysége az alliteráció, ha az egymást követő szavakat úgy válogatja össze a szerző, hogy azonos hangokkal kezdődjenek, akkor bármely két, soha előtte együtt nem álló szó rokonsági kapcsolatba lép egymással, és addig fog kínlódni az emberi agy, amíg valami közös jelentéssel rendelkező gombócot nem gyúr össze belőlük. Nabokov kedvenc játékaról van szó, ez a kicsi hangrím alapozza meg jóval bonyolultabb és nagyobb egységekből, elsősorban motívumokból, ismétlődően felbukkanó tárgyakkól és eseményekből rendszert és rendet alkotó prózáját. Ez a prózarend pedig annak a világrendnek a leképezése, amely a visszaemlékezésben leírt gyermekkorban alakult ki Nabokov fejében, lelkében, egész lényében, és amelyet nem tudott kikezdeni semmilyen világégés sem.

Nabokov pontosan tudja, hogy memoárja műfajának elsődleges feladata nem az, hogy hírt adjon másoknak az ő életéről. Aprólékos tényközlések, egy valaha ismert ember bajuszának leírása vagy egy gyerekkori betegség lázálmai nem az olvasónak szánva fontosak, hanem magának a szerzőnek létszükséglet, nemhiába viselte az önéletrajzi mozaikokból álló visszaemlékezés először a CONCLUSIVE EVIDENCE (DÖNTŐ BIZONYÍTÉK) címet – annak bizonyítékául született, hogy a szerző, Nabokov létezik, és ezt elsősorban magának szeretne volna bebizonyítani. Minthogy ez a cím inkább bűnügyi történetre engedett következtetni, a második címváriáns a SZÓLJ, MNEMOSZÜNÉ! lett volna, amelyet már a kiadó elutasított, mondván, hogy az idős hölgyek nem fognak olyan könyvet megvásárolni, amelynek a címét nem tudják kiejteni. Már ebben az apró könyvkiadói huzakodásban is napnál világosabban látható, hogy Nabokov hajlandó ironikusan mosolyogva leszállni extraelit műveltségi magaslatairól, mert semmi emberi nem idegen tőle, ő maga azon-

ban alapvetően megmarad elefántcsonttoronyában, onnan nézeget lefelé. Onnan figyelte, hogyan olvassák filozófiai regényeit detektívtörténetekként, hiszen úgy is írta meg mindegyiket, hogy maga a történet is érdekes legyen. Nabokov óriási manipulátor! Az egész világ egy kislányt megrontó pedofil üldözéséről szóló krimiként olvasta és olvassa, nézte és nézi filmnek feldolgozva a LOLITÁ-t, ezt az ezoterikus posztszimbolista filozófiai regényt.

Tekintsük át végre, mi is az öntörvényű zseni születésének receptje. Vegyünk két dúsgazdag orosz családot, házassítsuk össze gyermekeiket, szüljenek azok számos gyermeket, és legyen a legidősebb (az első életben maradt, ám sorban a harmadik, ezért aztán...) elkényeztetve. Az apa legyen páratlanul toleráns, demokrata és liberális egy cárral rendelkező elmaradott országban, vállaljon nézeteiért akár börtönbüntetést is, álljon ki a vérvádban perbe fogott zsidó Bejlisz mellett is (1913), legyen angomán européer, teniszezzen és biciklizzen végeláthatatlan birtokain, államügyek intézése közben figyeljen oda leszármazottaira, figyelmen kívül hagyja a családja mindenkiét, küldjön humoros leveleket a családjának, de alapvetően hagyja békén fejlődni a gyerekeket. Az anya szeresse a természetet, az irodalmat, kísérletezzen ifjúkorában saját otthoni kémiai laboratóriumában, ne ártsa bele magát a háztartásba, de szedjen gombát (ugyanazokon vagy a határos, ám rokonok tulajdonában lévő végtelen birtokokon), olvasson meséket, szeressen kártyázni, kirakóst, „puzzle”-t játszani, legyen mélyen hívő, de ne szeresse az egyházat, tudja, hogy „létezik egymásik világ, és hogy a földi élet eszközeivel azt lehetetlen megérteni”, valamint hogy a szabály: „szeretni tiszta szívből, a többit a sors majd elintézi” (39.), és közben szoktassa gyermekeit a múlt szeretetére is. A gyermekekre vigyázzanak sorban minden néposztályt és a legtöbb európai nemzetet képviselő nevelők, hogy a picinyek beszéljenek angolul és franciául és matematikául, sportoljanak, közben szökhessenek meg éjjel, élhessék egymástól függetlenül is az életüket, gyűjthessenek koszos dolgokat, viszont tisztálkodjanak rendszeresen („vidéki házukban öt fürdőszoba volt és néhány szétszórt, nagyszerű mosdóállvány”, 87.). Bűjje a csemete a család terjedelmes könyvtárában a nagyanyjától rámaradt természettudományos albumokat, az

Európában 1630 óta kiadott súlyos rovartani táblákat és leírásokat. Idővel ettől lesz pillangómániás hétévesen a kis Vlagyimir, önbizalommal telten vél felfedezni új fajokat, és ezekről külföldi szakemberekkel kezd levelezésbe. A hangokra és látványra érzékeny gyerekek jogában áll fantáziálni és álmodozni, de abból sincs sznob felháborodás, hogy utálja az operát, nem szeret a testvéreivel lenni, vagy reggel nem szeret senkihez sem szólni. Kamaszkori jó minőségű, bár nem túl eredeti verseit kötetben adják ki, és a józanul nevelt gyerek nem képzele magát írónak ettől, sőt látja, hogy zsenéi gyengék. Utálja az iskolai tömeget, az iskolai és azon kívüli csoportmunkát, az aktuális politikát tárgyaló gyűléseket és a modern elveken működő iskolát úgy, ahogy van – persze imád reggelente autótval járni oda, inkább az újabb fekete angol Wolseley limuzinon, mint a régebbi, bár erőteljes Benz mélyében, amelyhez a régebbi sofőr járt. (Mint Oszip Mandelstam – ekkor iskolatársa, később zseniális költőként antológiatársa – leírta, már ezért eleve gyűlölték.) Hosszú nyaralásait a család a francia Riviérán töltötte, ahová a század eleji csodálatos hálókocsis luxusvonatokon utaztak, Berlin, Brüsszel és Párizs érintésével, ahol a csemeték ugyanúgy otthon érezték magukat, mint egész Európában.

Abban az Európában, amelyből egyébként részben vétettek. A harmadik fejezetben Nabokov részletesen felsorolja német őseit, akik mindenféle költő közéletben és botránnyok közepette jegyeztették be magukat másodszerplőként a régi dokumentumokba. Nabokov egyik magyar recenzense azt írja: „*a mű helyenként talán túlságosan is meg van terhelve a dokumentumjellegét erősítő részletekkel (például rokonsági viszonyok leírásával)*”. Tényleg, miért érdekes az, hogy a Von Korff család leszármazottai oroszokkal nőültek, hogy majd azok lánya újra Von Trautenberg-esedjén, De Peterson-osodjon vagy épp Sayn-Wittgenstein-Berleburg hercegné legyen? Több okból is. Egyrészt, ha egy orosz arisztokrata „vérvonal” királyi családok módjára keresztül-kasul házasodja Európát, akkor azzal maga is európaivá, szabaddá és amint látjuk Nabokovnál, toleránssá is lesz. Másrészt az értelmiségi ember saját őseit nem azért keresi és tartja tudatában, hogy genealógiai dicsfényt fonjon saját feje köré, hanem mert gyökerei, a múlthoz való személyes szellemi kötődése kiterjeszti fizikai létének határait. Mind-

egyik porcikája a múltból való, tovább cipelite ide a jelenbe, és most testében is képviseli azokat, akiknek még fogalma sem lehetett az ő majdani létezéséről. Ahogy a BIBLIA-ban a leszármazás felsorolása nem az egyes korok és nevek memorizálására való már, hanem a „*nemzedékről nemzedékre*” versszerűen ringató formában továbbadott hagyomány szerves biztosítéka, úgy rajzolódik föl itt is a múlt falanxa, amely az Ént támogatja. Harmadrészt, ha arról merengünk a szerzővel, hogy a Pétervártól alig ötvenmérföldnyire fekvő családi birtokon valaha Puskin és Rilejev párbajozott, akkor ez sem irodalmi tényként, hanem a kulturális családfa orosz szellemi rokonainak felrajzolásához szükséges. Nabokov egyáltalán nem tiszteli az időt, vagyis helyesebben a kronológiát: ha önéletrajza egy lapján hétévesen az orosz birtokon kezd kergetni egy ritka lepkefajt, majd lecsap rá hálójával, az már negyven évvel később egy amerikai erdőben történik meg (127.). „*A múlt palotatornyáról*” néz körbe, és így ír: „*Bevallom, nem hiszek az időben. Használat után varázsszövegemet úgy szeretem összehajtani, hogy a minta részei összeráncolódjának, hadd bottladozzon az utazó.*” (148.). Ez az utazó az olvasó, akinek Nabokov mindig okoz egy kis fejtörést, mindig ajándékoz egy kis játékot, és ezt úgy hozza tudomására, hogy a lába elé tesz valamit, amiben megbotlik, egy váratlan szót vagy kanyargós gondolatot. A fenti idézetből jól érzékelhető, hogy Nabokov könyve nem csak és talán nem is elsősorban memoár, hanem az író világlátásának ars poeticája, s ebben a minőségében páratlanul fontos.

Eddig a gyermek- és kamaszkor. Szögezzük le, nem tipikus nemesi élet, nem szabad egész Oroszországot ilyennek látnunk. Ez a család nem a Puskinnál, Tolsztojnál, Bunyinnál, de nem is a Turgenyevnél megismert Nyugat-Európába sétálgató orosz vidékiek leszármazottja, mert azok fölött európaizálódott, szibériai bányákból gazdagodott meg, és vagyonát a reformok utáni ipari fejlődésben gyarapította. Nabokov nagyapja igazságügy-miniszter volt, akinek a cár felajánlotta a választást, grófi címet vagy birtokot kaphat, és a birtokot vászoltotta. A grófi cím már megvolt a családban a Von Korff dédapától, Nabokov nagybátyjának kastélyában nyaralt a Pireneusokban. Innen Nabokov apjának az a természetes magatartása, hogy a liberális politikában aktívan

részt vesz, ami a fent említett orosz írók provinciáinak akármilyen gazdag nagybirtokosai számára ismeretlen terület volt.

Nabokov életrajzát az első angol kiadásban megtalálható családi fényképek egészíthették volna ki, amelyek láttán az ember olyan világba kaphat betekintést, amely mögött valóban egy elveszett paradicsom sejlik föl. Minden tárgy a háttérben, a ruhadarabok minden apró részlete átgondolt kellemről, elegáns gondosságról mesél. A birtokok, házak és nyaralók mérete is lenyűgöző (a pétervári kétemeletes sarokház egyik frontján tizenhárom ablak sora számolható össze, a három egymás melletti családi birtok egyikén álló batovói emeletes nyaralón tizenkettőé), de sokkal tovább lehet álmodozni és álmélkodva szemlélni Nabokov szüleinek képét, ahogy a kertben angol kerékpárjuk kormányát tartva néznek a lencsébe kerekén 1900-ban, amikor a leendő regényíró egyéves. A női és férfikerékpár nemre szabott különbözősége, egészen a váz, a kormány és a kerék kialakításáig az angol technikai kultúra Oroszshontól fényévnyi távolságra tűnő vívmánya, ám a karcsú derekú mama öltözéke az, ami igazán lélegzetelállító: lépcsőzetesen fölfelé keskenyedő, habostortára emlékeztető tömött, fehér csipkekalap, hasonlóan csipkés-buggyos, hosszú ujjú, földig érő, zárt nyakú, vakítóan fehér ruha, nyilvánvalóan a délelőtti kibiciklizésre kialakítva. Az Enfield bicikli Dunlop kerékkel a kis Nabokov számára is életének fontos része lett, az angol márkanévek regényeibe átvándorolt szómágikus bűvöletével együtt. Egy másik jellemző fénykép már az európai évekből való, maga Nabokov is jellemzőnek tartotta ezt a jól elkapott képét, amely egy pirenesei szállodában örökíti meg regényírás közben, 1929-ben. A kicsi, kör alakú asztalon, amelynél igen kényelmetlenül, görbe háttal, lelógó könyökkel kucorog a pulóvert, fehér inget és nyakkendőt viselő író, láthatók a következő tárgyak: az időről hírt adó naptár, alatta a négykötetes híres DAL orosz értelmező szótár, ennek támasztva három bekeretezett családi fénykép, jobbra tintatartó, amelybe húsz évig használt, tölgyfából készült írotollát mártogatja a szerző, egy már laposra apadt Gauloise cigarettacsomag, a belőle metamorfózissal megtelt hamutartó, egy lepkefogó doboz (a lámpára berepülő lepkéknek) és háttérben a tapétás fal, amelyre az illető lepkék szerettek leülni. A regény, amely születik a képen, a LUZSIN VÉDEL-

ME (magyarul VÉGZETES VÉGJÁTÉK lett a címe), amelynek hőse egy mániákus sakkzseni, ennek megfelelően a kicsi asztalt fedő terítő sötét és világos kockás. Élet rendez, író végez...

Nabokov tizennyolcadik születésnapja körül, 1917 áprilisában egy kis kopaszodó ember érkezik meg Petrográdra, hosszas európai távollét után, és már a pályaudvaron szónokolva felolvassa áprilisi téziseit. A nevével végrehajtott puccs, a Nagy Novemberi (alliteráljunk!) Forradalom okozta változások elsöpörték az országot, a gyerekkort, a birtokokat, a múltat, a Nabokov család délre utazott, és a Krímből emigrált. A hungarikumok között jegyezzük fel: az 1919 májusában Görögországból Marseille-be tartó hajó neve Pannonia, ennek fedélzetén tanult meg Nabokov foxtrotozni. A család emigrációjának első helyszíne London, majd Berlin, Vlagyimiré a cambridge-i Trinity College patinás falai. Ettől kezdve minden más, ez a nagy tollvonás olyan határvonal, amelyet legfeljebb Nabokov műveinek hősei léphetnek át visszafelé, de ők is csak álmukban. Nabokov azonban olyan szellemi munciót hozott magával, ami ebből a távozásból pszichológiailag egy életre szóló szabadságot szűrt le, és a száműzetés vagy emigráció keserű és száraz kenyeréből kifogyhatatlan táplálék lett. Nabokov abszurd és paradox jelenségnek tartja a Szovjetunió létét, ám egy pillanatig sem saját veszteségei miatt, nem személyes okokból. Nem azért keseríti el birtokaik bútorainak elégetése, mert elvtették tőle a családi múltat, hiszen az elvehetetlen, hanem azért, mert barbárság: nem érti, miért nem vitték haza és használták a parasztok a hasznos tárgyakat. „*Remekbe készült családoka látszatot örököltem*” – összegzi a családi hagyatékat, és ez az ironikus megállapítás nem fájdalmas, hanem költői, mert minden traumából, annak átéléséből az élet egy tanulsága, valami gazdagodás származik. Az időtlenség élményét élhette át, és a helyekből is kivonult mindörökre – soha többé nem lakott saját házban, lakásban, mindig bérleményben, élete utolsó szakaszában egy Genfi-tó partján álló szálloda legfelső emeletének felét elfoglaló appartement-t bérelt, itt halt meg, 1977-ben, Montreux-ben. Felesége, akinek a memoárt ajánlotta, itt lakott haláláig, 1991-ig.

Soha nem vett részt a politikai életben, alkata és talán az apja halála okozta sokk miatt, akinek elegáns életét nagyszabású hősi halál

zárta le, pártja (amelynek alelnöke volt) berlini nagygyűlésén eléje ugrott annak a merénylő golyónak, amelyet a Kadet-párt elnökének szántak.* Az író a kicsinyes emigrációs vitákban sem vett részt. Az orosz emigránsok, egykét kivételtől eltekintve, nem szerették, nem tartották nagyra, kritikáikkal kiközösítették. Az ifjú Nabokov minden jel szerint tíz évig alapos terepgyakorlatokat végzett a szexualitás terén, amíg meg nem nősült, akkor mintaférj lett belőle és mintacsaládapa. A feleségével és fiával alkotott hármassal közösen fordította az író műveit ide-oda, az oroszokat angolra, az angolokat oroszra. Nabokov magánéletéről semmit nem tudni, a család intim szolidaritása páratlan. Íme, a tartás, a magatartás, az életmodell, amelyet Nabokov életírásának első része sugall – elegancia, de nem merev, hanem könnyed, nem hivalkodó, hanem tartózkodó és független.

Normális gyerekkor, normális ifjúság, normális család – ez a kulcsa mindennek. Tulajdonképpen minden normális, ami az emberrel megtörténik, ha annak fogja föl és annak látja. Mint Nabokov látszólag öngúnyval megjegyzi, akármi történik velünk – akár utolérjük rohanva a vonatot, akár lemaradunk róla –, a szentimentális irodalom szabályainak megfelelően alakul az életünk (258.). A zsenialitáson kívül ez a mindent normálisnak elfogadó alapállás szükséges ahhoz, hogy valakinek a hősei abnormálisak és perverzek legyenek, ami csak egy lépés a szenvedélyek útján tett szabad felderítő utaktól. Így, a pokol minden bugyrain végigvezetett különös hősein és történeteinek keresztül tárja elénk azt a végtelenül egyszerű fel-fedezését, hogy az élet minden perce és porcikája szép, eksztatikus élvezendő, és csak tőlünk függ, hogy meg tudjuk-e teremteni ezeket a magunkból fakadó boldogságpillanatokat.

A memoár utolsó szavai: soha elfelejteni.

Hetényi Zsuzsa

* Az esemény dátumát rosszul jegyzi a magyar szöveg. A 49. oldalon a tragikus napon, 1922. március 28-án este éppen Blok versét olvassa a család, amikor megcsörren a telefon, de csak a 61. oldalon sejteti a szerző, hogy az apa halálhírét közölte a telefonáló: a nagyapa ezen a napon, 1908-ban „*pontosan tizenyolc évvel apám előtt*” halt meg. Helyesen: tizen-hét évvel az apa előtt.

VEVERKA, AVAGY AZ EMLÉKEZÉS FORTÉLYAI

W. G. Sebald „Kivándoroltak”
és „Austerlitz” című regényeiről

„... és mindannyiszor, amikor ahhoz az oldalhoz érünk, mondta Věra, mondta Austerlitz, ahol arról volt szó, hogy hulldogál a hó a fák ágai között, és nemsokára az egész erdő alját befedi, fölnéztem rá és megkérdeztem tőle: De ha minden fehér lesz, akkor hogyan tudják majd a mókások, hol rejtették el a tartalékukat? Ale kdýž všecho zakryje snih, jak veverka najdou to místo, kde si schovaly zásoby?”¹

Van Budapesten, a Csörsz utcában egy zsidó temető, ám ennek létezéséről nem tud mindenki, még az sem feltétlenül, aki mindennap arra jár. A temető, amely nem túl nagy területen helyezkedik el, magas, ám mégsem feltűnő fallal van körbekerítve, és a vaskapuja, amelyre semmi nincs felírva, ami egy temető otlétére utalna, örökösen zárva van. Csengő is akad a kapu mellett, de ha az ember megnyomja, sohasem történik semmi; senki elő nem jön, aki felvilágosítást adhatna, vagy jobb esetben beengedne. Egyetlen helyről lehet csak jól bekukkantani, s ez a rövid mélyútra helyezett kapun túl épített kőparkány, amely éppen olyan magas, hogy fel lehet mászni rá. S miután egyszer ide felmástrom, és bekukkantottam, a fejembe vettem, hogy én ide bizony egyszer be akarok menni. Eddig azonban akárhányszor jártam arra, a vaskapu mindig határozottan zárva volt, noha a nyitvatartási idő szerint nyitva kellett volna lennie, és a csengetésre sem jött elő soha senki. Ez annyiszor ismétlődött, hogy mostanra már egyfajta rögeszmévé vált, hogy bejussak, holott érzem, hogy minél inkább be szeretnék jutni, annál kevésbé lesz lehetséges.

Hogy ma, Magyarországon egy zsidó temető – még ha Budapest szívében van is – miért tart örökösen zárva, arra többféle ésszerű magyarázat akad (például pénzhíány, személyzethiány stb.), ám sajnos akadnak olyan magyarázatok is, melyek ésszerűek ugyan, de ésszel mégis nehezen felfoghatók, ilyen például a második világháború után hatvan évvel is eleven

¹ München, Bécs: Hanser, 2001. Magyarul: Európa. Fordította Blaschtk Éva. Megjelenés előtt.

rasszizmus, a gyűlölet, a vandalizmus és az erőszak egyéb formái. Egyszerűbb tehát az ilyen helyeket zárva tartani. Jobb nem beengedni még azt sem, aki esetleg jó szándékkal menne, aki esetleg csak elmélni, emlékezni akarna, ne adj' isten valamelyik rokonának, ismerősének a sírjára egy kavicsot elhelyezni, vagy akár egy ismeretlenére, ahogy az zsidó temetőben szokás. Jobb azt sem beengedni, aki csak némi pihenőt szeretne egy hajszolt nap során, aki csak egy kis megnyugvást keresne a sírok közt egy napsütötte délután. Jobb mindenkit egysegesen kizárni. Így vagyunk valahogy a történelmi emlékezettel is. A fájdalmas, neuralgikus pontokat jobb nem megbolygatni, feltárni, inkább hagyni kell elfekélyesedni; jobb nem kimondani dolgokat, jobb nem tisztázni, feldolgozni, szembesülni – egyszerűbb azt a vaskaput egysegesen mindenki előtt zárva tartani.

A neuralgikus pontok természetesen kultúráról kultúrára változnak. Sokféle kérdés akad, amelyről adott esetben nem szeretnek, illetve nem akarnak beszélni, és gyakran nem is beszélnek. Ám abban mégis egyformák, hogy hiába akarják elnyomni, elhallgatni őket, örökösen visszatérnek, újra és újra, makacsul a felszínre bukkannak, úgy viselkednek, mint egy víz alá nyomott gumilabda, melyet ha hirtelen elengednek, a víz alól egyenesen a levegőbe lövell. E kérdések örökösen visszatérő jellege kísérteties, s nem csak azért, mert nem eresztnek, nem hagynak nyugodni, hanem elsősorban azért, amit Freud írt 1919-ben, az első világháború traumájával kapcsolatos reflexiójában, A KÍSÉRTETIES című tanulmányában: „A kísérteties olyasvalami, aminek rejtve kellett volna maradnia, de mégis előtérbe nyomult.”² A tanulmányban Freud a német kísérteties – *das Unheimliche* – szó etimológiájával hosszan foglalkozik, mely szó nyilvánvalóan tartalmazza az *otthon*, *otthonosság* fogalmát. „A német *unheimlich* (*kietlen, kísérteties, borzongató*) szó nyilvánvalóan a *heimlich* és a *heimisch* (*bennfentes, otthonos, kies, ismerős, bizalmas*) szónak az ellentéte, és az a következtetés sem állhat tőlünk távol, hogy az *unheimlich* éppen azért ijesztő, mert nem ismerős és nem otthonos” – írja Freud.³ Ám később úgy folytatja,

hogy mivel nem csak ismeretlen dolgok keltethetnek kísérteties hatást, „...könnyen megállapíthatjuk, hogy ez a meghatározás nem kielégítő, éppen ezért megkíséreljük, hogy a kísértetiesnek az ismeretlennel történő azonosításán túllépjünk”.⁴ Ezt nyelvi, etimológiailag is igazoltnak látja, amennyiben a *heimlich* és az *unheimlich* jelentése gyakran egybeesik, s olykor egymással felcserélhetően használják.⁵ E fogalomnak az ismeretlenhez való, eredeti kötésén tehát oly módon lép túl, hogy a kísérteties olyan ijesztő valamiként értelmezi, ami valami általunk régóta ismerthez, valami egykor otthonoshoz, familiárishoz vezet, valamihez, aminek rejtve kellett volna maradnia, mégis felszínre bukkant.

A XX. század második felében, azaz a holokauszt utáni európai irodalomban talán nincs olyan szerző, aki W. G. Sebaldnál mélyrehatóbban foglalkozott volna a *heimlich*, az *unheimlich*, valamint az *unheimliche Heimat*, az idegenné vált otthon kérdésével. Sebald a háború utolsó évében, 1944-ben született egy kis faluban, a Bajor-Alpokban. Svájcban tanult német és összehasonlító irodalmat, majd végül 1969-től csaknem folyamatosan a 2001-ben, autóbaleset által bekövetkezett haláláig Angliában élt, ahol elsősorban német irodalomtörténetet tanított. Két esszékötetet is publikált az osztrák – és nem német – irodalomról (*DIE BESCHREIBUNG DES UNGLÜCKS*, 1985; *UNHEIMLICHE HEIMAT*, 1991), majd egy 1988-ban megjelentetett verseskötet után (*NACH DER NATUR*), 1990-ben regényíróként is színre lépett *SCHWINDEL. GEFÜHLE* című regényével. Ezután még három másik regényt publikált (*AUSGEWANDERTEN*, 1992; *DIE RINGE DES SATURN*, 1995; *AUSTERLITZ*, 2001), és megemléltető még nagy hatású, vitákat kiváltó esszékötete, a *LUFTKRIEG UND LITERATUR* (1999), mely mérföldkőnek számít a német és európai kultúrában, amennyiben – főleg németként – először

⁴ I. m. 250.

⁵ „...a *heimlich* szócska többféle jelentésárnyalata között van egy, ami saját ellentétével, az *unheimlich*-hel esik egybe. [...] Arra kell rájöttünk, hogy a *heimlich* szó nem egyértelmű, két olyan fogalomkörhöz tartozik, amely, noha nem ellentétes, mégis nagyon különbözik egymástól. Az egyik kör a bizalmashoz és a kellemeshez, a másik pedig a rejtetthez és a titkoshoz kapcsolódik. A kísérteties csak az első jelentésnek ellentéte, de a másodiknak már nem. [...] A *heimlich* tehát olyan szó, amelynek jelentése az ambivalencia irányába halad, míg az végül ellentétével, az *unheimlich*-hel esik egybe. Az *unheimlich* bizonyos mértékig a *heimlich* egy fajtája.” I. m. 250. k.

² SIGMUND FREUD MŰVEI IX, MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. Filum Kiadó. Szerk. Erős Ferenc. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. 268.

³ I. m. 249.

veti fel és elemzi azt a kérdést, hogy vajon mi okból hiányzik majdnem teljes mértékben a háború utáni német irodalomból a második világháborúban porig bombázott német városok és lakosaik traumája, azaz mi okból van ez a traumatikus élmény csaknem tökéletesen elhallgatva, illetve elnyomva a német kultúrában. Miután SCHWINDEL. GEFÜHLE című első regénye megjelenésekor már több mint húsz éve Angliában élt, a mű – annak ellenére, hogy németül íródott, mint Sebald minden munkája – Németországban, egy szűkebb körön kívül nem váltott ki különösebb hatást, Angliában viszont annál inkább felfigyeltek rá. A nemzetközi irodalmi köztudatba azonban csak KIVÁNDOROLTAK⁶ című könyvével robbant be, 1996-ban, amikor Amerikában is megjelent a mű fordítása, s így az amerikai közönség s a kritika Sebald e második regényével találkozott először.⁷ A hatása elsősorban, s ugyan akadnak fanyalgó kritikusok is, mégis a könyv amerikai megjelenése után Sebald széles nemzetközi ismertségre tesz szert, s egyre-másra kapja az irodalmi díjakat.⁸ Akadtak kritikusok, akik ideológiai okokból kifogásolták a műveit, amennyiben vélekedésük szerint nem ad megoldást vagy módszert a trauma feldolgozására, tehát ha Freud gyász, illetve melankólia fogalmainak fényében elemzik, akkor nincs benne gyázmunka, ellenben túlteng benne a melankólia. S valóban, Sebald a XX. század irodalmának egyik nagy melankolikus szerzője – ám ez nem mindenki számára és nem mindenhol rossz pont. Akadtak olyanok is (Európában és Amerikában egyaránt), akik esztétikai okokból kifogásolták e művét (s a későbbieket is), mondván, hogy modoros, műfajilag értelmezhetetlen (ez mások szerint éppen hogy érdeme), hogy ismétli magát, és szerkezetileg követhetetlen. Azonban még a fanyalgók is kénytelenek elismerni, hogy a hatása addiktív, hogy nehezen (vagy nem) lehet szabadulni tőle, hogy e regények olvasása feltűnően hasonlít valamely szenvedélybetegséghez, amennyiben az eszünkkel hiába is tiltakoznánk ellenük, a zsigereink (vagy ki tudja,

melyik szervünk, talán a melankólia-közpon-tunk) nem eresztenek.

Az elsősorban amerikai sikernek többféle magyarázata is lehet, az egyik azonban kétségtelenül az, hogy *par excellence* „európai” műveknek érzékelték Sebald regényeit, amelyeknek azonban nemcsak ez az európai idegenségük volt vonzó, hanem valami, ami idegenségükben mégis („kísértetiesen”) ismerős. Ugyanis Sebald regényeinek visszatérő motívumai, a múlt hátrahagyása vagy elvesztése, a száműzetés, az otthon elhagyása vagy elvesztése, az identitásvesztés, illetve identitásépítés mind az amerikai kultúra alapjait érintő, húsba vágó témái – csak gyakran ellenkező, azaz pozitív előjellel.⁹ Ilyen értelemben érzékelhetik ugyan idegenszerűnek a gyökeresen másfajta megközelítést, illetve hozzáállást, de a (gyakran európai) elvágott gyökerek és a családi narratíva elvesztése miatt mégis ismeretlenül ismerős.¹⁰ Németországban pedig, különösen a kilencvenes évek elején kialakult kollektív bűntudat miatt – amely nemcsak a háború alatti szerepük, hanem a Stasi-akták felszabadítása nyomán, a háború *utáni* tevékenységük kapcsán

⁹ Fehér Ferenc REGÉNY ÉS SZÁMŰZETÉS című tanulmányában (HAZATÉRNI – MŰVÉSZETFILOZÓFIAI ÍRÁSOK. Palatinus, 2004. Szerk. Kardos András) az európai regény centrális szerepének elvesztéséről szólva a következőt írja: „A mindennapi élet narratív »seltárai« elvesztették szinte etnografikus-egzotikus vonzerejüket, melyet hordoztak még Defoe regényeitől Balzacéig; ugyanakkor az »elidegenedés« korának diabolikus ragyogását sem mutatták fel többé. Bahtyin a centrum regényének megújulására mutató jelet vélne felfedezni ebben: az elemek föld alatti akkumulációját. De ami a felszínen csillogott évtizedeken át, az a tömény közlésszer vékonyka rétege volt, megszépítve itt-ott a műfaj egynemely maradó európai és amerikai mesterével. Hogy jelentékeny maradhasson, az európai regénynek menekülési utakat kell találnia. Ezek egyike a »száműzetés regénye«.” (303.) Ennek kapcsán aztán kifejti a számkivetett és az emigráns lét közti alapvető különbségeket is. Sebald, úgy vélem, olyan emigráns volt, aki lélekben számkivettségként élte meg státusát.

¹⁰ Arról a sok, nem európai emigránrról nem is beszélve, akik amerikai életüket kényszerű emigrációnak, azaz otthonvesztésnek, talaj- és gyökérvesztésnek élik meg – itt főleg azokra gondolok, akik családjukat hátrahagyva kénytelenek Amerikában megkeresni családjuk fenntartása számára a pénzt (például a mexikói, közép-amerikai, karibi, afrikai stb. vendégmunkásokra).

⁶ Európa, 2006. Fordította Szíjj Ferenc.

⁷ Csakúgy, mint most a magyar olvasók.

⁸ Igazság szerint Németországban már 1994-ben három díjat is kap a KIVÁNDOROLTAK-ra (Berliner Literaturpreis, Bobrowski Medal, Preis der Literatur Nord).

keletkezett –, valamint a *Heimat* kérdésköréhez fűződő mélységes ambivalencia miatt volt nehéz Sebald műveit egyértelműbben befogadni.¹¹ Hiszen művei kitüntetően foglalkoznak a német zsidók sorsának (illetve sorstalanságának) problémájával – ráadásul egy emigrációban élő s németiségét problémaként megélt, *nem zsidó szerző nézőpontjából*.¹²

A magyarországi igen kései megjelenés nyilván többek között e vonakodó német recepciónak köszönhető (minthogy német nyelvű szerzőt nálunk elsősorban németországi „közvetítéssel” kapunk), ám nyilván nem kevésbé köszönhető saját történelmi emlékezetünk feldolgozatlanságának, mely történelmi emlékezet oly szorosan fonódik össze a német történelem és kultúra emlékezetével. Harmadrészt

pedig úgy vélem, Sebald műveinek műfaji bizonytalansága is lassíthatta a magyarországi színre lépést, amennyiben nálunk jóval merevebb kategóriák szerint értelmeznek, illetve hierarchizálnak műveket, és igen erős, sőt túlságosan is erős műfaji hierarchia uralkodik. Ami a prózát illeti, e hierarchiában egyeduralkodó a „regény”, tehát az, amit nálunk a hagyományos szempontok szerint annak értelmeznek („regény az, ami regénynek néz ki”), s csak valahol a prózahierarchia alján helyezkednek el azok a műfajok, amelyek máshol jóval nagyobb népszerűségnek, mi több, kritikai megbecsülésnek örvendenek, így például az életrajz, az önéletrajz, az útleírás, a napló, a memoár (mely műfajokat nálunk gyakran a „nőirodalom” körébe szokták utalni, ami nem tesz jót az irodalmi hierarchiában való elhelyezkedésüknek). E műfajokat Sebald regényei mind ötvözik (a műveiben rendszeresen feltűnő fényképekről nem is beszélve!), ami miatt egyes kritikusok „irodalmi fattyú”-nak bélyegezték műveit. Sebaldnak csupán utolsó műve, az AUSTERLITZ hasonlít valamelyest a hagyományos értelemben vett regényhez, s első három művét alighanem csak bajosan tudta volna Magyarországon (első kiadásban) megjelentetni, ha ugyan akarta volna.¹³ A Sebald műveiben ötvözött, említett műfajok azonban Angliában s általában az angolszász kultúrában nagy népszerűségnek és megbecsülésnek örvendenek, s ily módon e műfaji összetettség nem jelentkezhett problémaként. Sebald öt éve halott, ám hatása egyre erősödik, s mára már valóságos kult-figurának számít. Első regényét, mondhatni szimbolikusan, 1990-ben publikálta, a berlini fal leomlása és Németország újraegyesítése után. Magyarországon most, tizenhat évvel a rendszerváltás után jelent meg KIVÁNDOROLTAK című regénye, s hamarosan a Sebald halála előtt nem sokkal megjelent AUSTERLITZ is az olvasók kezében lesz. Csak remélhető, hogy nyomukban nálunk is megindul – legalább irodalmi berkekben – egy élénkebb beszéd arról, ami egy kultúrában – itt: a magyar kultúrában – „kísérteties”. Tehát arról, amiről nem beszélünk, ami traumatikus, amit el-, illetve lenyomunk, ami azonban mégis,

¹¹ A náci propaganda által diszkreditált *Heimat* fogalmát igyekszik helyreállítani, illetve „megtisztítani” Edgar Reitz német filmrendező egyedülálló vállalkozása, a három fő részből álló s a német televízióban sorozatként vetített HEIMAT című alkotása, amely a huszadik századi német történelmet dolgozza fel elfogulatlan módon, melynek eredményeképpen a baloldal lényegében árulónak érezte Reitzet. A filmpozs három része: az 1984-es HEIMAT: EINE DEUTSCHE CHRONIK (1919–1982); az 1992-es DIE ZWEITE HEIMAT: CHRONIK EINER JUGEND (1960–1970); valamint a 2004-es HEIMAT 3: CHRONIK EINER ZEITENWENDE (1989–2000). Az első rész tizenhat, a második huszonöt, a harmadik pedig tizenegy óra hosszú. Reitz a trilógiát egységes filmként értékeli, annak ellenére, hogy részekre bontott sorozatként vetítették. A filmről lásd a <http://www.zonix.de/html40/arts/reitz.html> című site-ot, valamint Ursula Reidel-Schrewe cikkét: THE BURIAL PLACE OF HEIMAT. In: *Orientations: Space/Time/Image/Word – Word & Image Interactions* 5. Szerk. Claus Clüver, Véronique Plesch és Leo Hoek. Rodopi, Amsterdam–New York, 2005.

¹² A Sebaldot kritizálók körében az a kérdés is felmerült, hogy vajon van-e „jogosítványa” egy nem zsidó, pláne német művésznak ahhoz, hogy a holokausztot zsidó szemzőgből ábrázolja. Azaz meddig engedhető meg, meddig „etikus” az identifikáció ilyen mértéke, anélkül hogy „hamisításhoz” vezetne. Ez a fajta érvelés nálunk is felmerült annak idején, a SCHINDLER LISTÁJA című Spielberg-film bemutatásakor kibontakozó vitában, amelyben például Kertész Imre kifejezte azt a véleményét, hogy az amerikaiaknak nincs „jogosítványuk” efféle film készítéséhez, amennyiben nem közvetlen történelmi tapasztalatokról van szó. Itt sajnos nincs helyem e témával hosszabban foglalkozni, ám az érvelés problematikusága és összetettsége azt hiszem, nyilvánvaló.

¹³ Németországban első három regényét a frankfurti Eichborn Kiadó adta ki, s Sebald első hathatós támogatója Hans Magnus Enzensberger volt.

lépten-nyomon felszínre kerül.¹⁴ Mert talán mégsem olyan bizonyos, hogy amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.

Ami Sebald műveinek műfaji besorolását illeti, már sokféle címkével kísérleteztek: volt már dokumentarista fikció, önéletrajzi fikció, fiktív önéletrajz, egyfajta *Trümmerliteratur*, azaz romirodalom (még ha közvetlenül nem jelenik is meg bennük a háború utáni Németország), identitásregény, száműzetés-irodalom, posztmodern detektívtörténet, és még sorolhatnám. Mindebből nyilvánvalóan az bontakozik ki, hogy e művek makacsul ellenállnak a kategorizálásnak, illetve miként minden nagy mű, saját, önálló kategóriát képeznek. Így hát kiindulópontként válasszuk ki azt, amelyik a magyar irodalomtörténet, sőt történelem és kultúra szemszögéből a legbeszédesebbnek ígérkezik: a *száműzetés-irodalmat*. Mert éppen ez a – Sebald esetében önkéntes – száműzetés adja számára azt a távolságot, illetve rálátást, amely belülről nem tudhat kibontakozni, vagy nem úgy. Hiszen Sebald a *Heimat*, a haza kérdését, illetve fogalmát oly módon problematizálja, amihez képest még egy belső száműzetésben élő művész művei is más eredményeket hoznak.¹⁵ E fogalom szemantikai tartománya olyan széles a német és magyar kultúrában egyaránt, olyan változatos célokra használták már a történelem során, s ennek következtében olyan

¹⁴ E diskurzus helyét valójában már kijelölte Nadas Péter néhány hónappal korábban megjelent nagyszabású regénye, a *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK*. Nadas és Sebald műveinek érintkezési pontjairól a *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK* kapcsán írt *AZ ANATÓMIA MELANKÓLIÁJA. SZÓ-KÉP ÉS TEKINTET A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEKBE* című tanulmányomban már érintőlegesen foglalkoztam (*Holmi*, 2006. augusztus). Elsősorban olyan motívumokra gondolok, mint a megmutatás/elfedés, valamint a látás/láthatóság/megmutathatóság, illetve a nem látás/láthatatlanság/megmutathatatlanság problematikája és általában véve a látás, megmutatás etikai határainak feszegetése. Jelen tanulmányommal, reményeim szerint, további közös pontok is megvilágításra kerülnek. Ilyen, egyebek közt a holokauszttörténelembe ágyazottságának gondolata; a szóképek Nadasnál szöveges, Sebaldnál pedig vizuális előállításából származó párhuzamok, illetve különbségek.

¹⁵ Itt példaként Kertész Imrét említeném, de tulajdonképpen Nadas Péter vidékre való visszavonulását is annak tekinthetjük.

erős konnotációkkal bír, ami más nyelvekre való lefordítását lényegében lehetetlenné, illetve hiányossá teszi. Sebald már első regényében, a *SCHWINDEL. GEFÜHLE*-ben megteszi első lépéseit e téma kibontása felé (különösen az *IL RITORNO IN PATRIA* című utolsó fejezetben), ám e téma felé való első, totális odafordulását a *KIVÁNDOROLTAK*-ban figyelhetjük meg, amelyben négy, a második világháború után külföldi emigrációban élő német (illetve egy litván) zsidó sorsát beszéli el, akik a maguk módján mind önszántukból végeznek magukkal. Sebald az elidegenedés fogalmát a szokásostól eltérően jeleníti meg, amennyiben nála nem a társadalomtól, hanem a hazától és saját korábbi sorsuktól, életüktől való elidegenedésről van szó – idegenné válnak (helyesebben idegenné teszik őket) először saját hazájukban, aztán saját életükben is, és végül ezért fordulnak mindnyájan a halálhoz, mint végső megoldáshoz, illetve az élet élésének kötelezettsége alóli feloldáshoz.¹⁶ Mindegyik történetben valamiképpen megjelenik a sors elvételének, illetve a saját sorsától való megfosztatásnak a motívuma, s ilyen értelemben reprodukálják a „sorsatlanság” problematikáját, amelyről Kertész regénye is szól, ám egészen más fénytörésben és másfajta narratív technikával.

Az *AUSTERLITZ*-et leszámítva, amelynek sokkal homogénebb, (teleo)logikusabb narratívája, illetve a többihez képest némileg hagyományosabb regénytechnikája van,¹⁷ Sebald regényeit meglehetősen nehéz felidézni. Történetfoszlányok, elszabadult fragmentumok úsznak be, nevek, helynevek, épületek, képek és ország-részek kavarnak emlékezetünkben; olyan, mintha az egészet csupán álmodtuk volna. E regények a sorozatos anekdoták, véletlenek, aszociációk, visszatérő kulcsmotívumok, ismétlések révén szerveződnek, és a legkevésbé sem a kauzalitás vagy a kronológia jegyében. Indokolt tehát az álomszerű hatás, amennyiben az álmok és az emlékezet is hasonlóan épülnek fel. Sebald úgy játszik a detektívregény műfajával, hogy folyamatosan nyomokat rejt el a szövegben, amelyeket az olvasónak kell felfedez-

¹⁶ Lásd a Sebald által kreált *unheimliche Heimat* konstrukciót.

¹⁷ Amiért a korai Sebald-művekért rajongók között akad olyan, aki ezt kevésbé sikerült, „kompromisszumos” műnek tartja – én nem tartozom ezek közé.

nie és értelmeznie. A bűntényt a XX. századi európai történelem keretein belül követik el, s a különböző történetfoszlányok olyan csillámoló csíkot húznak maguk után, mint a csiga, mely csík azonban csak bizonyos fényviszonyok közt válik láthatóvá. A hivatkozások és allúziók tömegével próbára teszi az olvasók türelmét, amennyiben gyakran szembesíti őket tudatlanságukkal vagy tudásuk hézagaival, melynek eredményeképpen mint a szimatot fogott vadászkópok eredünk az elénk vetett információfoszlányok nyomába. Ez a nyomozáskényszer olykor annyira elharapózik, hogy az a benyomásunk támadhat, a szerző (eredeti szakmáját tekintve irodalomprofesszor) tréfát űz velünk, mint tanár a nebulókkal, és már előre mulat azon, hogy olvasói hogyan fognak kétségbeesetten fűhöz-fához kapkodni, hogy hiányzó információikat kiegészítsék, hogyan fognak könyvtárba menni, hogy bizonyos hivatkozott műveket kikölcsönözzenek, s hogyan fognak enciklopédiákat, szótárakat és szakkönyveket elszántan böngészni. Mint aki egy távirányítóval láthatatlanul irányít más időkben és más terekben mozgó egyéneket.¹⁸ Csak hogy Sebald műveinek (egyik) titka az, hogy ha mindezt nem tesszük, ha nem törődünk tudásunk hézagaival, ha nem érdekelnek a provokatívan elejtett szálak, s nem megyünk utánuk, akkor is behúz a szöveg, sőt akkor is értelmezhető (természetesen egy egészen más szinten), s akkor is oly módon kerülünk a hatása alá, mintha varázsigt mormoltak volna el a fejük felett. Nem tudok jobb szót rá: *delejes* hatása van.

Sebald a posztmodern narratívamodellek közül azt követi, amelyik leginkább a Deleuze és Guattari által bevezetett *rhizome* fogalmával jellemezhető,¹⁹ ami egy vízszintesen és szabály-

talantul (ám szabálytalanságában szabályosan) terjeszkedő gyökérzetrendszer jelent. Ez a narratívamodell nem hierarchikus, nem genealogikus, nem lineáris, nem kauzális és nem totalizáló, hanem, a szerzők vélekedése szerint működik.²⁰ S valóban, Sebald műveinek narratív szerkezetére leginkább a *solvitur ambulando* technikája vonatkozik, amennyiben egy hosszú és nem feltétlenül célirányos sétára hasonlítanak, amelynek során bizonyos elágazásoknál (a narrátorral együtt) elcsabulunk más irányokba, más ösvényekre, és nem mindig térünk vissza az „eredeti” útra (ha ugyan van ilyen). Ez a stratégia erősen belehelyezi Sebald műveit a német irodalomban oly erőteljes *wandermotívum* erőterébe (s e fogalom az AUSGEWANDERTEN címében közvetlenül meg is jelenik).²¹ A kitérők, kalandozások és bolyongások ellenére a szövegeket mégis erőteljesen fogja össze a visszatérő kulcsmotívumok és ismétlések hálójá, amely sűrű kötőanyagot és felismerhető ritmust kölcsönöz a szövegnek. Sebald regényei amúgy is igen erősen emlékeztetnek a zenei művek hatására, amennyiben nagyon erősen támaszkodnak asszociatív és emotív készségeinkre, s ezen kívül, ám nem kevésbé lé-

illeszkednek bele. A narratíva e plurális, nyitott jellegét Sebaldnál sokszor (s legfőképpen az AUSTERLITZ-ben) az is jelzi, hogy egy történetet gyakran *többszörös személyes áttétellel* kapunk (például „...mondta Véra, mondta Austerlitz...”), aminek erős destabilizáló hatása van – minél távolabb vagyunk az „eredettől”, annál inkább változik/változhat a történet.

²⁰ A *nomadológia*, Deleuze és Guattari szerint, a történelem, történetírás ellentéte. Lásd AZ ANATÓMIA MELANKÓLIÁJA című tanulmányomban Nádas PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK című regényének narratívamodelljére vonatkozóan tett hasonló értelmű megjegyzéseimet. Ennek ellenére Sebald és Nádas radikálisan más eredményekkel használja ezt a modellt.

²¹ Itt sajnos nem tudok kitérni a regények igen erős intertextuális jellegére, amennyiben Sebald műveit át- meg átszövik a német irodalom szövegelemei s ezen belül is elsősorban Kafka, Thomas Mann, Musil, Kleist, Lenz és Büchner műveinek foszlányai, valamint a kulturális emlékezethez tartozó olyan szövegek, mint például altatódalok, zsoltárok stb. A regényeknek e rétege a műveket fordításban olvasók számára nyilván elvész, illetve egy-egy nyom erejéig, a német irodalomban-kultúrában járatosak számára olykor (szerencsés fordítás esetén) mégis felismerhető.

¹⁸ Azt hiszem, ezt hívják művészetnek.

¹⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari: MILLES PLATEAUX (Éditions de Minuit, 1980). Lásd még Deleuze posztmodernitásmodelljét, amely a *nyílt sorozat* fogalmára épül (DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, 1968), valamint Umberto Eco nyílt labirintus fogalmát, amelynek – a hagyományos labirintusmodellel szemben, melynek egy bejárata, egy közepe és egy kijárata van – több bejárata és kijárata, valamint több középpontja van (in: UTÓSZÓ A RÓZSA NEVÉHEZ. Milano, Bonpiani, 1986). A nyílt sorozat fogalma szerint a dolgok nem önmagukban állóan jelentenek valamit, hanem jelentésük aszerint változik, hogy milyen sorozatba

nyegesen a láthatatlanság, illetve megmutatatlanság, ábrázolhatatlanság kérdését feszegetik.²²

A regényekben sorozatosan és feltűnően jelen lévő véletlenek és ismétlések okozzák a legtöbb gondot azok számára, akik Sebald regényeit mégis, mindennek ellenére, a realizmus keretein belül szeretnék olvasni. A regényekben felhasznált temérdek történelmi és kultúr-történelmi tény, a valóságosan létező irodalmi és történelmi figurákra történő gyakori utalás, valamint nem kevésbé a regények szövegét meg-megakasztó, illetve „megerősítő” fényképek látszólagos autentifikáló szerepe könnyen összezavarhatja a „valóságra” éhes olvasókat.²³ Így aztán Sebald is amaz írók közé tartozik, akik felöltik magukra a realizmus maskaráját, látszólag azokkal az eszközökkel dolgoznak, amelyekkel a realista regényekben szoktak (lásd például a végeletekig részletes tárgy- és tájleírásait), ám csupán azért teszik, hogy a realizmus effektusát minduntalan megkérdőjelezzék, aláaknázzák, sőt olykor lábbal tiporják.²⁴ A valóság elemeinek felhasználása, tehát a tartalom bizonyos tényszerű rétegei ellenére a *szerkezet* minduntalan a realizmus ellenében működik. Ezt támasztják alá a gyakori szürreális vagy álomszerű, időtlen jelenetek, a sorozatos, teljesen valószínűtlen véletlenek,²⁵ amelyekre a realizmusnak elkötelezett, felbőszült olvasók dühödten prüszkölnek, mondván: „ilyen nincs!” – de ugyan miért is volna, hiszen regényben vagyunk; mások pedig azt kifogásolják, hogy ez túl primitív, egyszerűvé teszi a történet, illetve a szereplők mozgását – csakhogy Se-

baldnál máshová esik a hangsúly, nem ez érdekel, hanem sokkal inkább az, hogy az *Unheimlich* fogalmát valamiképpen irodalmi köntösbe öltöztesse, hogy a kísérteties, a nyugtalanítóan ismeretlen – ám valahonnan mégis ismerős – ne tartalmilag, hanem inkább szerkezetileg jelenjen meg. Freud 1919-ben megjelent tanulmánya az első világháború traumájára vonatkozó reflexió, melyet 1917-ben a *GYÁSZ ÉS MELANKÓLIA* című előz meg, amelyben szembeállítja a gyász-munka pozitív, regeneráló effektusát a melankólia negatív, lehúzó, a halottat el nem eresztő s a halál tényét el nem fogadó gesztusával.²⁶ Sebald munkássága nyilvánvalóan a melankólia jegyében bontakozott ki,²⁷ ám nem az előbb elmondottak miatt. Hiszen – Freuddal szemben – Sebald Auschwitz után, azaz egy olyan történelmi esemény árnyékában ír, amely a hagyományos episztemológia eszközeivel nem értelmezhető, méreteit és hatását tekintve nem „feldolgozható” a szó hagyományos, freudi értelmében, s a gyász-munka sem végezhető el oly módon, ahogyan azt Freud elgondolta. Sebaldnál a melankólia egy a világban (ebben a poszt-auschwitzi világban) uralkodó véleletes „tudáshézagra” vonatkozik, arra a feneketlen szakadékra, amely emez esemény és következményeinek felfoghatatlanságából ered. Ez nem jelenti azt – miként egyes történészek állítani szeretik –, hogy a holokauszt eseménye a történelemből kiemelhető, hogy nem tekintendő a történelem eseményének, amennyiben (szérintük) nem illeszthető bele. Sebald művei éppen azt sugallják, hogy a végeredmény az előzményekből tökéletesen kibontható, azok felől világosan kikövetkeztethető. Mégis, a következményeit, a hatását tekintve ez az esemény már nem közelíthető meg a gyász, illetve a

²² Az AUSTERLITZ-et leszámítva minden regényét négy részre osztja, mint egy zeneművet.

²³ A fényképek szerepére alább, e tanulmány második részében térek ki részletesebben.

²⁴ Lásd Nadas Péter PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-jében ugyanezt a hatást, amelyet azonban Sebaldhoz képest radikálisan más eszközökkel ér el, nevezetesen a racionális episztemológia helyett az erotikus episztemológia egyeduralmával.

²⁵ Ez különösen az AUSTERLITZ kapcsán hangzik el legtöbbször kifogásként (éppen azért, mert ez kelti leginkább egy hagyományos regény benyomását), mégpedig elsősorban akkor, amikor a főhős, Austerlitz, egyből megtalálja Prágában Věrát, egykori dajkáját.

²⁶ Sebald regényeinek a traumához fűződő viszonyáról már többen értekeztek, lásd például Carolin Dutlinger: *TRAUMATIC PHOTOGRAPHS: REMEMBRANCE AND THE TECHNICAL MEDIA IN W. G. SEBALD'S AUSTERLITZ*. In: W. G. Sebald: *A CRITICAL COMPANION* (J. J. Long and Anne Whitehead eds., Edinburgh University Press, 2004); Anne Whitehead: *THE BUTTERFLY MAN: TRAUMA AND REPETITION IN THE WRITING OF W. G. SEBALD*. In: *TRAUMA FICTION* (Edinburgh University Press, 2004).

²⁷ Lásd erről például Susan Sontag *A MIND IN MOURNING* című esszéjét. In: *WHERE THE STRESS FALLS* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001).

gyászunka hagyományos fogalmi felől, nem lehet feldolgozni, nem lehet „túl lenni” rajta. Ezután már mindenkor és mindenhol jelenvaló lesz, s a halottak minduntalan visszatérnek és összemosódnak az élőkkel („Így térnek hát vissza a holtak”).²⁸ Ez az állapot olyan melankolikus világszemlélethez vezet, amelyben a rejtett összefüggések, kapcsolatok nem valamiféle titokzatos, de mégis harmonikus érzéssel töltik el az egyént,²⁹ hanem sokkal inkább egyfajta nyugtalansággal, sőt olykor kétségbeeséssel, amiért e kapcsolatok nem felfedhetők, és nem adnak ki semmiféle racionálisan értelmezhető mintázatot. S ilyen értelemben azt is Sebald szemére lehet vetni – s nemegyszer szemére is vetették –, hogy regényei sem feloldást, sem pedig megoldást nem adnak, s hogy a *solvitur ambulandó*ból bizony csak az örökös séta, az örökös bolyongás, úton levés marad – a megváltás pedig elmarad.

Elmondható, hogy a fotográfia feltalálása, de főként a XX. század eleje óta – egészen a digitális technika feltalálásáig – éppen a fénykép az a médium, amelyhez elsőként fordultak akkor, ha a világban uralkodó rejtett összefüggéseket némelyest mégis láthatóvá, követhetővé, sőt dokumentálhatóvá akarták tenni, ha a privát élet vagy a történelem folyására vonatkozatható, értelmezhető mintázatot kívántak előállítani. Ez különösen így van azokban az esetekben, amikor a fényképekkel valamiféle (vizuális) narratíva keretein belül találkozunk – ilyenek például a XX. század második felében népszerűvé vált képes riportok,³⁰ de ilyenek a

privát fotókból felépülő családi képek, sőt még inkább a *családi albumok* is. E képek megfellebbezhetetlenül bizonyították e pillanatok, illetve az utóbbi műfaj esetében ezeknek az életeknek a valóságosságát, hitelességét és „épp ilyen-ségét”. Valamint nem kevésbé lényegesen – főként az albumokban – bizonyították az egyes képeken elkülönülő pillanatok összetartozását, összefüggését, ami utóbb egy életté, egy koherens történetté állt össze. Az, hogy a későbbiek folyamán elsősorban a posztmodern kultúrában e képek elveszítették a „valóshoz” köthető, megfellebbezhetetlen és közvetlen kapcsolatukat, igazi destabilizáló, felforgató körülménynek bizonyult, amelyet egyesek szabadságként, mások azonban feldolgozhatatlan veszteségként éltek meg. Sokan a mai napig nem tudják, nem akarják elfogadni az eredeti „szerződés” felbontását, és a fényképeket továbbra is a valóság, illetve a valóságra vonatkozó narratívák bizonyító erejű illusztrációként olvassák.

A realizmus maskarájában tündöklő Sebald, a fényképek beiktatásával, *láthatóan* szeret erre a problémára reflektálni, szeret ezzel a helyzettel komolyan eljátszani. Két regényét, a *KIVÁNDOROLTAK*-at, valamint az *AUSTERLITZ*-et fogom ebből a szempontból megvizsgálni, éppen azokat tehát, amelyekben a lehangsúlyosabban helyeződik előtérbe a családi fényképek, illetve a fényképalbumok szerepe. A *KIVÁNDOROLTAK*-ban e fényképek még jóval közvetlenebb, azaz illusztratívabb módon kapcsolódnak az elbeszélt élettörténetekhez, mint az *AUSTERLITZ*-ben, még akkor is, ha már a korábbi regénynél sem lehetünk biztosak benne, hogy a felhasznált fényképek nem talált tárgyak, illetve képek-e, s hogy ezek milyen mértékben keverednek a Sebald saját életrajzához kapcsolódó képekkel (lásd például az Ambros Adelwarth-fejezetben az állítólag őt ábrázoló, ám ellenfényben készült, elmosódott tengerparti felvételt vagy a Paul Bereyter-fejezetben az elemista osztályképet). Sebald köztudottan a talált, „kóbor” képek szenvedélyes gyűjtője volt, komoly gyűjteménnyel rendelkezett,³¹ s az is tudható, hogy regényeiben valóban szabadon keverte e talált képeket azokkal, ame-

²⁸ *KIVÁNDOROLTAK*, 29.

²⁹ Miként ez Baudelaire híres, *KAPCSOLATOK* című versében még így van:

„Templom a természet: élő oszlopai / időnkint szavakat mormolnak összességű; / Jelképek erdején át visz az ember útja, / s a vendéget szemük barátként figyeli. // Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak / valami titkos és mély egység tengerén, / mely, mint az éjszaka, oly nagy, és mint a fény, / egymásba csendül a szín és a hang s az illat. // Vannak gyermeki húst utánzó friss szagok, / oboa-édesek, zöldek, mint a szavannák, / – s mások, győzelmek, romlotak, gazdagok, // melyek a végtelen kapuit nyitogatják, / mint az ámbra, mosusz, tömjén és benzoé: / test s lélek mámor zeng bennük ég felé.”

(Szabó Lőrinc fordítása.)

³⁰ Ennek bevezetését és elterjesztését leginkább az amerikai *Life* magazinnak köszönhetjük.

³¹ Csakúgy, mint Walter Benjamin, aki Sebald munkásságára igen nagy hatással volt. Lásd még a jelentős *Horus*-archívumot, Kardos Sándor gyűjteményét.

lyek valóban azt a létező személyt ábrázolják, akiről a regényben éppen szó esik, valamint a saját magát (Sebaldot) ábrázolókkal. Ily módon a valóság, a tények, valamint a képzelet és a fikció kénytelen (is) kibogozhatatlanul összekeverednek, és azok az olvasók, akiknek elszánt céljuk, hogy ezeket szétszálazzák, rossz nyomon járnak. Hiszen e regények éppen hogy múlt és jelen, valóság és képzelet, emlékezet és álom textuális és vizuális szempontból egyaránt összetartó és összetartozó erővonalairól vallanak (s ennyiben valóban konfesszionálisak), s mindezek együttesen a kulturális emlékezet fogalmát fedik le. A KIVÁNDOROLTAK négy fejezetében négy kivándorolt zsidó élettörténetét ismerhetjük meg (helyesebben e házagos narratívák éppen emez életek titkainak, rejtélyeinek megismerhetetlenségéről tesznek tanúbizonyságot), s e történeteket mindig másod- vagy harmadkézből halljuk: vagy a narrátor elbeszélésén keresztül (aki gyakran egy Sebald nevű szereplő), vagy pedig, a narrátor közvetítésével, egy családtag vagy barát elbeszélése révén (Paul Beyerer, Ambros Adelwarth, Max Ferber fejezetei). A családi fényképeken, illetve albumokon kívül, amelyek mindegyik fejezetben feltűnnek, diaképet és újságkivágást (dr. Henry Selwyn), képeslapalbumot, naplót, útinaplót (Ambros Adelwarth) és memoárt (Max Ferber) is találunk, melyek mind különféleképpen erősítik, kiegészítik, illetve adott esetben gyengítik, aláássák a narratívában elbeszéltek autentikusságát, mely technikát Sebald később, az AUSTERLITZ-ben fejleszti tökélyre.³²

E különféle – képi, illetve szöveges – narratívák és jelek mind azt jelzik, hogy önmagukban nem állnak meg, mindig csak egy bizonyos „sorozatba” illesztve értelmezhetők (l. Deleuze), s hogy értelmük az éppen adott sorozat, valamint az éppen adott értelmező munkája nyomán bontakozik ki. Sebald művei azt sugallják, hogy az emlékezet *kulturális konstrukció*, s a perspektívát, a „képkivágást” vagy ke-

retezést hangsúlyozza a totalizáló szemlélettel szemben. A megfigyelés alternatív módozatait javasolja, amelyek nem holisztikus, totalizáló képet adnak, de mégis, egy-egy sorozaton belül Gestalt-jellegük van, azaz összeállnak valamivé. S ilyen értelemben, azt is mondhatjuk, Sebald világképe tragikusnak, illetve melankolikusan és eredendően fragmentált, hiányzik belőle az egésze való törekvés (szemben az ezt gyakran kinként megélt olvasókkal, akik valamiképpen ezt szeretnék elérni, illetve megkapni). A valóság Sebald szerint sem képekben, sem szövegekben nem megragadható (mert ugyan mit látunk a „valóságból” mondjuk Paul Beyerer napszemüveges, nyaralós képe, vagy Ambros Adelwarth arab ruhás portréja, vagy akár egy szűkszavú naplóbejegyzés nyomán?), hanem csakis a privát és kollektív emlékezet szüntelen munkálkodásában, ami azonban időben történik, s ezért szüntelenül változó. S a privát és kollektív összefonódására nem is találhatott volna jobb példát, illetve terepet, mint éppen a családi fényképek példáját. Hiszen ezek valósághoz fűződő viszonya éppen annyira rétegzett, amennyire Sebaldnak kapóra jön: egyrészt értelmezhetők az ábrázolt személyekre és jelenetekre vonatkozó közvetlen információk birtokában, másrészt azonban ezek hiányában is mindenki számára értelmezhetők (egy bizonyos pontig), amennyiben be tudjuk illeszteni őket saját, hasonló képeink sorozatába, típusába, saját „albumainkba”. E típusok pedig, mondja Sebald, aki a taxonómia nagy barátja (lásd például hosszas entomológiai vagy építészeti eszme-futtatásait, amelyekben a „családi hasonlóságokat”, a típusokat, a felismerhető mátrixokat taglalja), a reprezentáció történelmileg meghatározott módjai szerint jönnek létre, s éppen e meghatározott módok teremtik a különböző sorozatokat.

Családi fényképekről szólva ez utóbbi állítás nyilvánvalónak látszik, ha éppen professzionális, úgynevezett stúdiófotókról beszélünk (főként, hogy mára ez a műfaj már jószerével archaikussá vált!), amelyek könnyedén felismerhető póz- és gesztusrendszerrel, illetve általánosságban szólva, könnyen felismerhető és értelmezhető képi szimbolikával dolgoznak. Ám ugyanez vonatkozik – jöllehet kevésbé nyilvánvalóan és felismerhetően – az amatőr családi fényképekre is, s ez különösen igaz azokra, amelyeket albumokba rendeznek, hogy egy családi narratívát beszéljenek el képek-

³² A KIVÁNDOROLTAK-ból példa erre a dr. Henry Selwyn-fejezetben a narrátor szerint Nabokovra „hasonlító” fénykép, mely valójában magát Nabokovot, az íróat ábrázolja – Sebald és Nabokov műveinek nyilvánvaló kapcsolatára itt nincs helyem kitérni –, vagy ugyanebben a fejezetben az a rész, amelyben a diaképet olyan hosszan bámulják, hogy a dia üvege széttörik, és a vásznon sötét repedés jelenik meg.

ben.³³ Ám Sebald e típusos képeket olykor felváltja ezektől eltérő, amolyan talált képeknek látszó fényképekkel, amelyeket szintén a családi narratívába illeszt (tárgyak, természeti képek, épületek stb.). Ezáltal e típusuk szerint nem családi képek is családivá, familiálissá és familiárisssá válnak, amennyiben egy családi narratíva sorozatába illesztve felveszik a családi képek jellegét (lásd például az Ambros Adelwarth-fejezetben a montreux-i Hotel Edent ábrázoló képeslapot). Ezt amolyan „gerillareprezentáció”-nak nevezném, amennyiben a szerző egy váratlan akcióval valamilyen váratlan tartalommal, jelentéssel ruház fel bizonyos, látszólag oda sem tartozó dolgokat, *behoz* valamit, ami amúgy kívül lenne. Azonban hogy mi (vagy ki) *tartozik* valahová, azt nem mi döntjük el, és Sebald e gesztusaival többek közt éppen arra mutat rá, hogy a hovatarozás gyakran mennyire pusztán a szokások, a hagyományok vagy az előítéleteink, illetve a látszat szerint dől el.

Mindezek ellenére a KIVÁNDOROLTAK-ban a beiktatott képek még elsősorban illusztratívák (ha dokumentáló erejüket olykor aláássák is bizonyos körülmények, például a kép elmosódott, rossz minősége – de hát az emlékezet is gyakran ilyen), a visszaemlékezéseket inkább csak alátámasztják valamilyen mértékig (mert autentikusságuk, azaz „valódi”, dokumentumjellegük azért már itt is bizonytalan lábakon

³³ A családi albumok e típusjellegének kiváló képzőművészeti tárgyalása Eperjesi Ágnes CSALÁDI ALBUM (2004) című munkája, amelyben a család tagjainak fényképét különféle áruk csomagolópapírjáról levett, sematikus figurák helyettesítik, akik a családi történetek sematikus, többnyire pozitív jeleneteibe helyeződnek (például csecsemőkép, játék közben, első napom az óvodában, iskolában, balettelőadásom, zongorakoncertem, érettségi, esküvői képem, nyaralásfotók stb.). A képfeliratok a művész saját, sematikusra csinált kézírásával készültek, a „személyesség” jegyében.

A fotóalbumokkal szemben az amatőrfilmek és videók esetében már sokkal kevésbé szabályozhatók a családi narratívák, mert nehezebb kordában tartani, hogy mi kerül rá a filmre, olykor becsúszik olyasmi, ami nem feltétlenül vet pozitív fényt a résztvevőkre, s ennek lehetnek humoros vagy szomorú eredményei. Lenyűgözően és szívszorítóan használja a *home videók* emez áruklódó aspektusát a CAPTURING THE FRIEDMANS című dokumentumfilm (Andrew Jarrecki, 2003), amelyik többek között e videók segítségével utal egy család (feltehetően) sötét titkaira.

áll), szemben az AUSTERLITZ-ben található képekkel, amelyek sokszor jóval talányosabbak, és gyakran nem is azon az oldalon vagy akár csak a szöveg közelében találhatók, mint ahol szó esik arról, amit ábrázolnak.³⁴ Az emlékezet munkálkodása tekintetében tehát többféle fényképről beszélhetünk: olyanról, amelyeknek emlékmegerősítő hatása van (ilyen a KIVÁNDOROLTAK-ban található legtöbb kép), olyanról, amelyeknek emlékfelidező hatása van (valami elveszett emléket hoz vissza, például Jacquot gyermekkori, kosztümös képe az AUSTERLITZ-ben), valamint olyanról, amelynek emlékcsináló vagy emlékhelyettesítő hatása van (valami olyasmiről ad képet, ami már az emlékekben sincs meg – vagy soha nem is volt ott; ilyen az AUSTERLITZ-ben szereplő anyaképek mindegyike, melyekre az alábbiakban még visszatérek).³⁵ Ám természetesen fikciós műfaj-

³⁴ Ez ügyben már jelent meg olyan kritika (pl. Elinor Shaffer: W. G. SEBALD'S PHOTOGRAPHIC NARRATIVE. IN: THE ANATOMIST OF MELANCHOLY: ESSAYS IN MEMORY OF W. G. SEBALD. Rüdiger Görner ed. München, Judicium Verlag, 2003), amely szóvá teszi, hogy a német kiadáshoz képest – ahol többször szerepel együtt kép és szöveg, tehát ahol a szöveg kvázi képfeliratként vagy keretként működik – az angol nyelvű kiadásokban gyakran jóval nagyobb a távolság kép és szöveg között, és nem lehet tudni, hogy ez csupán a anyag kiadásnak vagy éppen valamiféle (ideális esetben Sebald által jóváhagyott) kísérletezőkedvnek köszönhető. A KIVÁNDOROLTAK magyar kiadásával kapcsolatban azonban sajnos bizonyosan kimondható a képekkel kapcsolatos hanyagság, illetve a képek szerepének sajnálatos meg nem értése. Ilyen például, amikor az eredeti kiadáshoz képest egy fényképet megfordítanak (lásd a Nabokovot „ábrázolót”), amikor radikálisan megváltoztatják egy kép méretét, illetve a szövegben elfoglalt pozícióját, vagy amikor megpróbálják kivilágosítani, hogy jobban látható legyen, amit ábrázol (lásd pl. a szerzőről/narrátorról ellenfényben készült fotót), noha ez nyilvánvalóan ellenkezik a szerző szándékaival, aki épp az elmosódottságot, a nem tisztán láthatóságot kívánja hangsúlyozni.

³⁵ A fényképek emlékhelyettesítő funkciójáról I. Susan Sontag ON PHOTOGRAPHY című munkáját (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977), amelyben azt mondja, hogy „[a] fényképet Proust, annak alapján, hogy ő mire tudja használni, csupán az emlékezés segédeszközének tekinti, s mibenlétét így kissé pontatlanul fogalmazza meg: az ugyanis nem annyira segédeszköze, mint inkább találmánya vagy pótléka az emlékezésnek”. (Európa, Modern Könyvtár, 1981. Fordította Nemes Anna.) 186.

ról, azaz regényről lévén szó, nem tekinthetünk el azoktól a képektől sem, amelyeknek gyaníthatóan – ám sohasem bizonyíthatóan – szöveggeneráló hatásuk van. Ez különösen a talált, „kóbor” képeknél gyanús, tehát azoknál, amelyekről sejteni lehet, hogy csak véletlenül kerültek a szerzőhöz, de valamilyen okból – nyilván a barthes-i *punctum* okán – értékessé váltak számára, és valamit kezdeni akart velük. Mindnyájan ismerünk olyan képeket, amelyeknek eredetét ugyan nem tudjuk, mégis hihetetlen erővel sugároznak valamilyen történetet magukból, amelyre nem mindig tudunk rátapintani; olyan, mint egy név, ami már a nyelvünkön van, mégsem jut eszünkbe. Ám egy Sebaldhoz hasonló temperamentumú írónak nyilván nem esik nehezére valamilyen történetet, illetve történetfragmentumot szóni köréjük, s a főszövegét aszerint alakítani, hogy a kép által generált alszöveget befogadja. Tehát ez esetben nem, mint az hagyományosan lenni szokott, a szöveg az elsődleges és a kép a másodlagos, hanem fordítva (hogy kicsit frivol legyek: van *képe* hozzá). Ugyanezen a vonalon továbbhaladva, végül, de nem utolsósorban, megemlítendő a fényképeknek az a fajtája, amelyeknek akaratlanul, kéréstlenül és hívatlanul van szöveg-, illetve emlékgeneráló hatásuk – lásd erről Max Ferber esetét, aki már-már hihetetlen módon (hiszen ezek kivételes értékű, pótolhatatlan, személyes dokumentumok) átadja a családi képeit, valamint az anyja háború alatt írt memoárját a narrátornak megőrzésre, mert mint a narrátoron keresztül, függő beszédben³⁶ mondja: „*A második alkalommal úgy hatottak rá a helyenként tényleg csodálatos feljegyzések, mint azok a félelmetes német mesék, amelyekben ha valakit megigéznek, addig kell folytatnia a munkát, ebben az esetben az emlékezést, írást és olvasást, míg meg nem szakad a szíve. Ezért inkább kiadja kezéből a borítékot, mondta Ferber...*”³⁷

³⁶ A függőség, azaz a közvetettség (*style indirect libre, reported speech*) is az emlékezés folyamatát, illetve annak nehézségét, rétegzettségét jelzi. Az „egyenes beszéd” ebben a kontextusban, tehát a holokauszt kontextusában, művészileg és privátim egyaránt lehetetlen – vagy alighanem egy artikulálatlan ordításba torkolna.

³⁷ KIVÁNDOROLTAK, 215–216. Max Ferber története esetében bizonyíthatóan tudható, hogy Sebald valódi esetet dolgoz fel, olyannyira, hogy míg eredetileg a valóságosan létező, Max Aurach nevezetű festő saját

Max tehát fizikailag is el akarja távolítani magától e dokumentumokat, mert nem képes a közelükben élni az életét. Egy hasonlóan furcsa átadásról olvashatunk az AUSTERLITZ-ben, amelyben a főszereplő Austerlitz, miután nagy nehezen megszerezte anyja fényképeit (ha ugyan megszerezte, erről még később), le-tétbe helyezi azokat a (névtelen) narrátornál, hogy őrizze meg, amíg elmegy Franciaországba a háború alatt szintén eltűnt apja nyomait is felkutatni. Talán itt is a fizikai eltávolításról van szó, hogy ennek révén teljesen átadhassa magát apja felkutatásának, s ne kösse le érzelmi energiáit az anyaképek közelsége. Vagy talán érzi, tudja, hogy onnan már nem fog visszatérni, s mintegy a narrátorra testálja a képeket. Ezt azért az elbeszélés nyitva hagyja, Austerlitz további sorsa homályba, ködbe vész – nem úgy, mint a festő Ferberé, aki kórházban, feltehetően saját keze által, a tüdőtágulás állapotát túrhetetlennek ítélve hal meg, mely betegség feltehetően a műveiből felszálló szénpor következtében alakult ki nála:³⁸ halalos szublimáció.³⁹

A Sebald műveiben használt különféle vizuális médiumok, illetve műfajok, így a fotó, a film, az építészet, az alaprajzok és a térképek mind az emlékezet vizualizált metaforái; ily módon a szóképek valóságos képekként jelennek meg. Az egyes család-történetek elbeszélése mögött egy felfoghatatlan és elképzelhetetlen dimenziójú kollektív esemény és az arra való emlékezés áll. Amde hogyan emlékezzünk, hogyan emlékezhettünk egy felfoghatatlan és elképzelhetetlen dimenziójú, a szó szörnyű értelmében *fenséges* eseményre? És az erre való emlékezést hogyan ábrázoljuk? Ez a Sebald műveinek középpontjában álló, ége-

nevét használta az első, német kiadásban, a család kérésére a továbbiakban, s így már a fordításokban is, ez a megváltoztatott név szerepel.

³⁸ „*Ferber maga is megjegyezte egyszer, miközben a kézfe-jére rakódott grafitréteget tanulmányozta, hogy éjjeli és nappali álmaiban már a föld összes kő- és homokszivátagát bejárta. Egyébként, folytatta, kitérve mindenféle magyarázat elöl, bővének elszíneződéséről egy újságcikk jut eszébe, amely nemrég került a kezébe, és a hivatásos fényképészek között elég gyakori ezüstmérgezés tüneteiről szólt.*” 183.

³⁹ A sajátkezűsége utaló mondat: „*Az viszont elég értehetően kiderült belőle, hogy szégyenletesnek tartja állapotát, és elhatározta, hogy így vagy úgy, de minél hamarabb véget vet neki.*” 257.

tő, fájdalmas kérdés. Merthogy az emlékezés itt megfellebbezhetetlen parancs, az világos. Csak a hogyan, az a kérdés. Főként hogyan akkor, ha olyan szövegekről beszélünk, mint Sebald regényei, amelyekben a fotó – a hagyományosan autentifikáló, bizonyító szerepe ellenében – csak felerősíti a dokumentum és fikció közötti réseket, repedéseket. S mindezt nem a manapság divatos digitális fotómanipuláció eszközeivel, illetve a problémakörre való reflexióval éri el, hanem anélkül, hogy a fényképekkel bármit csinálna, anélkül, hogy tárgyi létükbe közvetlenül beavatkozna. Tehát csak és kizárólag a „sorozatokkal”, azaz a kontextualizálással operál. A fotó mint az emlékezés, az emlékezet, illetve a felejtés és a halál megjelenítője már közhelyszámba megy. S éppen e tulajdonságai miatt – hogy egyszerre felfed és elrejt – a fénykép, miként Barthes mondja, sohasem az, amit látunk. A fényképet egyfajta látó vaksággal nézzük, a fénykép láthatatlanná válik, s amit mögé képzelünk, az jelenik meg lelki szemeink előtt. Sebald regényei esetében ez gyakran a történet maga. Vagy az, amit e történetek elhallgatnak. S e történeteken belül sorozatosan váltakozik a fényképek felfedő és elrejtő természete (az előbbire főként a KIVÁNDOROLTAK-ban, az utóbbira pedig inkább az AUSTERLITZ-ben találhatunk példát). Barthes elméletével szemben azonban a holtak nem csupán a fényképek által térnek vissza közénk, s nem csak mi elevenítjük meg őket tekintetünkkel, melynek következtében ők is megelevenítenek, életre keltenek minket azzal, ahogy „visszanéznek” ránk,⁴⁰ hanem a holtak Sebaldnál *mindig* jelen vannak, sőt olykor elevenebbek, mint maguk az élők. Csakhogy a szereplők ennek nincsenek mindig tudatában, vagy ha igen, ha ez mégis valamiképpen tudatosodik bennük, akkor nemigen képesek e tudással együtt élni (lásd a KIVÁNDOROLTAK négy öngyilkosságát).

Mindazonáltal az, hogy ennek nincsenek mindig tudatában, nem azt jelenti, hogy *egyáltalán* nincs tudomásuk róla, hanem inkább azt, hogy e tudást elnyomják, elfojtják a tudatlanságjukba. S e problémát Sebaldnál természetesen megint csak egyszerre kell a privát és a

kollektív emlékezet szintjén értelmezni. Mert ha e holtak a XX. század legnagyobb történelmi traumájának áldozatai, akkor e holtak egyúttal e történelmi trauma megjelenítői, illetve kísérteties megtestesítői. Ulrich Baer a holokauszt, fényképezést és trauma kontextusában sokat idézett SPECTRAL EVIDENCE: THE PHOTOGRAPHY OF TRAUMA című könyvében⁴¹ azt fejt ki, hogy nemcsak a fénykép és az emlékezet, hanem a fénykép és a trauma között is strukturális hasonlóság figyelhető meg, amennyiben valamely elmúlt, ám időben mégis kimerevített dolognak az örök visszatérését jelenítik meg. Sebald regényeinek töredezett, nem lineáris időbelisége, mint arra már rámutattak, pontosan rekonstruálja a trauma (illetve az álom és emlékezet) hasonlóan szakadozott időbeliségét, az elnyomás és a felszínre kerülés váltakozó ritmusában. Ugyancsak pontosan érzékeltetik e művek a trauma gyakran késleltetett tudatosodását, illetve feldolgozását, ami olykor csak több generáció elteltével történik meg. A holokausztal kapcsolatos pszichológiai kutatások már kimutatták, hogy a trauma öröklődhet (lásd *transzgenerációs trauma*), hogy a szülők, sőt nagyszülők is átörökíthetik tudatosított vagy akár tudattalan traumájukat.⁴² Számmomra ezt az átörökítést jelképezik a KIVÁNDOROLTAK-ban és az AUSTERLITZ-ben egyaránt megtalálható s már említett áttestálások, még akkor is, ha akinek áttestálják családi dokumentumaikat, nem családtagjuk (mindkét esetben a narrátorról van szó). Am úgy vélem, éppen ez a gesztus jelképezi e tudás *kollektív* átörökítését, a kulturális emlékezet működését, működtetését.

Az AUSTERLITZ-ben a főszereplő, Jacques Austerlitz – akit négyéves korában szülei egy *Kindertransport*-tal Prágából Angliába menekítenek a második világháború alatt, s azután soha töb-

⁴¹ Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002.

⁴² Marianne Hirsch FAMILY FRAMES: PHOTOGRAPHY, NARRATIVE AND POSTMEMORY (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997) című könyvében vezeti be a *postmemory* fogalmát, amely a holokausztot átélte generáció által a második-harmadik generáció – tudatosan vagy öntudatlanul – átörökített „emlékeire” vonatkozik, tehát olyan emlékekre, amelyek nem az emlékező első kézből származó tapasztalataiból táplálkoznak.

⁴⁰ CAMERA LUCIDA (Éditions du Seuil, 1980), VILÁGOSKAMRA (Európa, Mérleg). 26.

bé nem találkoznak⁴³ – a fotón kívül a film médiumát is igyekszik felhasználni arra, hogy megkísérelje helyreállítani elveszített család-történetét, azaz elveszített identitását és elveszített emlékeit. Minthogy anyjáról nemcsak fényképe, de emlékképe sincs, Véra, a Prágában csodával határos módon megtalált dajkája segítségével próbálja anyja képét fellelni, illetve Vэрával azonosíttatni. A könyvben a hiányzó kép, illetve emlékkép hangsúlyosabban van jelen, mint bármely jelen lévő, meglévő kép és emlék. Jacques nyomozása, valamint az egész könyv egy hiány köré épül, a szöveg ezt a hiányt írja körül, ami végül csupán egy kísérletkép kontúrjait rajzolja meg. Ugyanis értelmezésében – az első olvasat látszata ellenére – a regény végül ebben sem ad megnyugtató, illetve megbízható megoldást vagy feloldást, amennyiben a regény egész szövege, stratégiája bizonytalanná teszi az olvasó számára, hogy Véra végül valóban felismeri-e Agatát, Austerlitz anyját az egyik képen vagy sem. Miután Vэрától megtudja, hogy anyját Theresienstadtba deportálták, Austerlitz először megszerzi a náci-cik által készített, manipulált áldokumentum-filmét (DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINEN STADT),⁴⁴ amellyel a „mintatáborról” akartak tudósítani a világnak. Már önmagában az feltehetőbb problematikus, hogy egy manipulált, velejéig hazug anyagot használ arra, hogy anyja ottlétét bizonyítsa és személyét felelevenítse emlékezetében, hiszen bármilyen bizonyítékot talál is, az egy feneketlen hazugság és félrevezető szándék keretei között lesz fellelhető, ami „bizonyító” erejét erősen kétségessé teszi. Amit

ezen a filmen lát, ugyanolyan „kosztümös” előadás, mint a többi fénykép, amelyet nyomozása kapcsán talál, beleértve saját gyerekkori kosztümös fényképét is. Minden és mindenki álarcban, kosztümben van, senki sem az, aminek vagy akinek látszik. A fényképek lényegében nem engedik, hogy a traumája – szülei és eredeti identitásának elvesztése következtében átélt traumája – előtti állapothoz, az „ősállapothoz” eljusson.

A videóra átvitt filmet lelassítva, Austerlitz talál egy nőt, akiről azt hiszi, hogy az anyja, készíti a kockáról egy kinagyított fényképet (tehát tovább manipulálja a már manipulált filmet),⁴⁵ és megmutatja Vэрának, aki rögtön közli, hogy ez nem Agatát ábrázolja, s ezzel egy csapásra megfosztja Austerlitzet egy lehetséges anyaképtől. Majd később, amikor egy régi színházi lapban Austerlitz talál egy másik, színésznőt ábrázoló fotót, akiről szintén úgy sejt, hogy talán anyját ábrázolja, Véra kimondja a várva várt, áhított igent: felismeri a képen Agatát. Azonban, hogy ez a felismerés valódi-e, s nem csupán Véra kegyeletes „adomány”, nem tudhatjuk. Nem tudhatjuk, hogy Véra nem látta-e addigra másképp Jacques helyzetét, nem tudhatjuk, hogy nem szánta-e meg, nem úgy gondolta-e, hogy sokkal inkább segít imádott Jacquot-jának avval, ha megajándékozta egy anyaképpel, mint ha makacsul ragaszkodik az „igazsághoz”, aminek ebben a kontextusban nincs értéke, sőt inkább káros. Ebben az esetben nem egy emléket felelevenítő, hanem egy emléket helyettesítő, illetve megkonstruáló képről lenne szó, amelynek egyúttal megváltó ereje lenne. Mondom, mindezt nem tudhatjuk, Sebald nem ad a kezünkbe erre vonatkozó bizonyítékot, ám e regényben eddig már oly sokszor feszült egymásnak szöveg és kép (csupán látszólag kiegészítve, támogatva egymást), oly sokszor volt elbizonytalanítva az autentikusság, illetve a jelentés kérdése, hogy egyetlen dolog biztos csupán: hogy minden bizonytalan.

Az olvasó természetesen szeretné tudni, hogy a képen valóban Jacques anyja, Agata látható-e, s a legtöbben hajlanak arra, hogy ezt boldogan, fellelegezve elhiggyék. Biztosan nem

⁴³ Lásd a Kindertransport hangsúlyosan implikált inverzét Nádas PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK című művében, amelyben 1957 nyarán magyar gyerekeket tömegesen az NDK-ba, azaz Németországba küldenek táborokba nyaralni. A Kindertransportok élményét feldolgozó, megrendítő dokumentumfilm címe: INTO THE ARMS OF STRANGERS (2000, rendezte Mark Jonathan Harris).

⁴⁴ 1944 nyarán forgatták Kurt Gerron Terezinbe deportált, hírneves német színész, rendező és kabarésztár rendezésében, akinek azt ígérték, hogy cserébe nem küldik tovább Auschwitzba – nem tartották be az ígéretüket, Gerron ott pusztult. A történetét feldolgozó dokumentumfilm címe: PRISONER OF PARADISE, 2002, rendezte Malcolm Clarke és Stuart Sender.

⁴⁵ Többek között kiveszi a képet az időből, és „befagyasztja”, miként a traumatikus élményt a traumát átélő.

tudhatjuk, ám Jacques világában már azzá, az anyjává vált (azt a szerepet tölti be), tehát az. S ugyan ki volna, aki ebben a helyzetben Věrának mindezt felhánytorgatná? Ki volna, aki számon akarná kérni rajta az „igazságot”, ha egyszer az igazság, úgy tűnik, olykor más anyagból is felépülhet, mint a puszta tények. Věra egy ponton azt találja mondani Jacques-nak, hogy mintha a fényképek maguk is rendelkeznének emlékezettel. Ez azonban nem mindig elérhető a fényképet szemlélők számára, gyakran olyasmit mutatnak (olyasmit tudnak), amiről nincs tudásunk, s ezért számunkra nem elevenítenek fel semmit, csak valamit sugallnak, amit nem tudunk elérni, amire nem tudunk rátapintani. Mint amikor kinyújtjuk kezünket a tükör felé, de csupán saját magunkba ütközünk, nem tudunk mögé hatolni. Ilyen esetekben a jelentésük az, amit beljűnk látunk, illetve amire használjuk azokat (a jelentés a használatban rejlik, mondta Wittgenstein, akinek alakját Sebald allúziók útján Austerlitz alakjába bújtatva eleveníti fel ebben a regényben, sőt Max Ferber fejezetében már a KIVÁNDOROLTAK-ban is történi utalás rá). Ez a tudatlanságunk lehet olykor elszomorító, sőt akár megalázó, máskor azonban olyasfajta szabadságot, illetve értéket képes generálni, amit semmi egyéb. Így nyerhet például valaki egy anyát. Így lesz belsővé (interiorizálttá) egy külsőleg, művilég kapott kép. Gondolom, ezért is képes Austerlitz e nehezen megszerzett anyafényképtől megvalni, amikor odaadja a narrátornak megőrzésre. A tárgyra, a fizikai képre már nincs állandóan szüksége, mert már belül van. És így átvitt és konkrét értelemben is *szabad kez*et kap arra, hogy most már az apját kutassa fel.

Walter Benjamin az úgynevezett „*optikai tudattalan*”-t nevezte meg a fénykép különös tudásaként, vagyis azt, hogy olyasmit is képes megmutatni, amit a valóságban, „szabad szemmel” nem mindig veszünk észre. Tehát a fénykép adott esetben olyasmit is elárul, ami nem feltétlenül volt készítőjének szándéka.⁴⁶ Láthatóvá válik olyasmi, ami más körülmények között láthatatlan vagy csak nehezen látható. Ezzel szemben Sebald regényeiben a fényké-

pek gyakran elmosódtak, rossz minőségűek, kisméretűek, vagyis sokszor még arra sem alkalmasak, hogy jól mutassák azt, ami a látszólagos tárgyak volna, hát még az „*optikai tudattalan*”. E stratégia szerint az, amit képileg (látszólag) megmutatok, nem látszik, amit pedig nem mutatok meg (akár vizuálisan, akár textuálisan), az „látszik”, illetve odaérthető. Ennek eredményeképpen egy alternatív, másfajta látás és másfajta képesség bontakozik ki Sebald műveiben. Inverz, mondhatni *keleti* ábrázolásmód ez, ahol a hiány helye körül van rajzolva, körül van satírozva, s a szabadon hagyott részben rajzolódnak ki a mögöttes kontúrtjai. Sebaldnál a fényképekkel és más vizuális „dokumentumokkal” (térképekkel, tervrajzokkal, alaprajzokkal) megátogatott „autentikusság” az olvasóknak a vizuális médiumokba vetett – igaz, mára már erősen megkopott – hitét használja ki, helyesebben az olvasóknak azt az ősi *vágyát*, hogy valamilyen módon bizonyítottnak lássák azt, ami írva vagyon.⁴⁷

Ezzel szemben a bizonyítást, a tanúságtételt nem a kép és még csak nem is a hang, az elbeszélői hang biztosítja, hanem a meghallgatás, a *meghallgatás* ténye. A KIVÁNDOROLTAK-ban és az AUSTERLITZ-ben egyaránt a narrátor az elbeszélt élettörténetek *tanújává* válik. Minden esetben ő az a levinasi értelemben vett *megszólított*, aki az elbeszélésnek, illetve az elbeszélt életeteknek *tanújává* válik, mely életetek e tanúságtétel által nyerik el végső értelmüket. S a narrátorral együtt természetes az olvasó is megszólítottá, tanúvá válik. Ez pedig kétségtelenül nehéz helyzetet teremt azok számára, akik csupán egyszerű olvasóknak hitték magukat. Sebald olvasása közben meg kell tanulniuk felnőni e nem kis feladathoz, meg kell tanulniuk betölteni a megszólított szerepét. Hiszen eféle történeteket meghallgatni sem kevésbé nehéz, mint elbeszélni. Így aztán valahányszor megszólított és megszólított egymásra talál Sebald műveiben, az esztétikain túl etikai győzelem is születik. S vajon irodalomtól lehet-e többet kívánni?

Bán Zsófia

⁴⁶ Walter Benjamin: A FOTOGRAFIA RÖVID TÖRTÉNETE (KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE, 1931). In: ANGELUS NOVUS (Helikon, 1980). Fordította Pór Péter.

⁴⁷ Nádas Péter ugyanezt a realizmus álcájával éri el, tehát azzal, hogy regényét realista nagyregénynek álcázza.