

versbeszédére, arra, hogy már nem lehet *ügy* verset írni, ahogyan a régiek tették, bár verset írni éppen a régiek nyomán lehet. A régiek nyomai pedig rendre felfedezhetők a kötet versein. Kettős szerepe van a nyomok versorokba építésének. Marno verseinek a régiekhez való kötődése, másfelől az olvasói befogadás befolyásolása a funkciója. Az olvasó, ha ráakad ilyen helyekre, meglepődik, a meglepetés megállítja, figyelmét visszafelé is fordítja, aminek a sorok melletti elidőzés az egyik eredménye. Leköti a figyelmet, de egyszerre fel is szabadítja, eltereli, egyre újabb és újabb felfedezésre készíti.

„Arannyal át- / itatva” áll a kötet ars poeticájának is vehető *Térdig Aranyban* című versben: „Arannyal / tápláltad egész álló nap az elméd, / fél lábbal fenn a konyhaszéken, mely / borulékony, mint az ég.” Előjönnek aztán a versben távolabbi és közelebbi Arany-nyomok a mindennapra vetítve, de azok is hogyan. „Mit intézel” – kezdődik a vers, majd így folytatódik: „Alva haladsz át / az Alkotáson, az úttest nyákos, / nem szólsz magadhoz, a haragot / őszintébbnek tartod”, ahol az Alkotás – így, nagybetűvel – utcanév persze, ezt erősíti meg az „úttest nyákos” hátravetett minősítése, majd az önmegszóliást felelősítve a kintiről a bentire való hirtelen váltás, amely az Alkotás szót kiemeli városképi meghatározottságából, és áttemeli a költői gyakorlat, az „alkotás” jelentésterébe, ahol a szókezdő nagybetű jelképes nyomatékot ad a szónak. Szóképpé alakítja, felidézve a régi szimbolisták nagybetűvel való nyelvi játékát. Amivel a *Térdig Aranyban* verscím is egy másik jeletéstérbe kerül át, kikerül a „térdig földre ásva” mondás vonzasköréből, s innen kezdődően a hasonlat, miszerint a „konyhaszék” olyan borulékony, „mint az ég” hangsúlyossá válik, nemcsak a „konyhaszék” és az „ég” jelentésének távolsága folytán, hanem a rejtett asszonánc hatására is. A „borulékony” kap a hasonlatban nyomatékot, ennek jelentésmezeje tágul, mégpedig nem akármilyen irányba, hanem az ironia felé, amivel az egész kép átszíneződik, ezzel a vers is, miközben egészében a régieket idézi fel ironikusan, távolságot is tart tőlük. „És itt sem állhatsz meg / a hasonlattal, ha lendület visz, ha félsz, leszámolhatnék magaddal mint mással, vagy akár egy nagy ismeretlen kényszer, / melynek amúgy nem szívesen engedsz, / hisz tartalmával [ld. ég] az is csak egy »poshadt fazék.«” S itt most lábjegyzet a versben, hivatkozás Arany *Vojtina ars poétikája* lábjegyzetére. A hasonlat lendületével tovább mondott vers felelősíti az ironikus hangot, folytatja a megkezdett asszonáncsort a szóismétléshez írott betűszóval, majd az Arany János verséből származó idézet „fazék” szavával, ugyanakkor befelé is fordul a „magaddal való leszámolás” és a „kényszer” szavakkal, hogy ezáltal olyan kontrasztstruktúrát hozzon létre, amely egyfelől nyitottá teszi a verset az idegen szó befogadására, másfelől pedig magába zárja, mégpedig a verskezdő „Alkotás” szó két- vagy többértelműségével. Innen már, sok-sok kitérővel, Aranyon és másokon keresztül, lábjegyzetelve, utalásokkal és utalások nélkül halad a vers a vége felé. A vers végén visszautalás áll Arany János mottóul választott két versorára a *Magányban* című versből: „Ott kezded megint, a Magányban- / ban, hol a

halasztást esdi az ember, / mielőtt eldől, hogy vesztével mit nyer / a mérleg. Mert mindene mégis a nyelv, / mely folyvást az egyensúly mérlegét / (k)ölti benne (a testében), s az ég / tudja tovább.” A „Magányban” utolsó szótagjának dadogásszerű megismétlése a következő sor elején tovább fokozza a vers (ön)ironikus intonációját, hogy a zárójeles sor egészében megemelje.

Feszés szerkezetű, félhosszú vers a *Térdig Aranyban*. Ahogyan a régiek versét a ritmus meg a rím tette feszessé, úgy teszi azzá Marno versét a hivatkozás a hagyományra, a régi rávetítése az újra, és az újnak a régire, a szék és az ég, majd az ég és fazék asszonánca, amit azután a versvégi mondás – „az ég tudja!” – hoz vissza az olvasói emlékezetbe, hogy ezáltal a vers sok részlete, kitérője, elkanyarodása telítődjék egyszerre az elmúlás ironikus elodázása és az életrajz önironikus mérlegelése tartalmaival. Mindez csak „térdig Aranyban” mondható, Arany nélkül nem, vagy közel sem ilyen nyomatékosan. S ezt csak tetézi, hogy a „mindene mégis a nyelv” közlés alanya bizonytalan, Arany János is lehet, Marno János is, akár egy „általános” alany, minden költő, amit a „(k)ölti” és az „ölti” kettős írásmódja és jelentése erősít meg, (nyelv)játékosan és ismét erős ironiával. Ha a humor távol is áll Marno János verseitől, ahogyan Bodor Béla gondolja, az ironia azért áthatja, mind a szólások kifecskelésében („Akasszátok fel a kabátokat”, az 56 című vers mottójában, a *Koromszakadtáig* verscímében, „zsigereinkre fény derül”, majd „Ki szavak közé csöppen, kikezdi a disznók” verszárlatként), mind pedig a sorszerkezetek roncsolásában, a mondat erodálásában, a versszerűség hagyományos jeleinek újabbnál újabb szerepkörbe állításában, nem utolsó sorban a vershagyományra való hivatkozásokban. Abban például, hogy a verscímek legtöbbje csupán a verskezdő mondat első vagy második szava, ami azt jelenti, nem címmel indul a vers, a cím benne van a versben. Az ilyen verskezdő nyelvi gesztus azt is jelöli, hogy a *Nárcisz készül* versei valóban töredékei, részletei, akár torzói a versek háttérében – homályosan – húzódo mitologikus elbeszélésnek és a két tartóoszlopnak.

Ez az elbeszélés írja felül a kötet verstörténeti és életrajzi narratív tereit, megint a kötet cím „készül” szavának többértelműségével. A kötet címét adó vers éppen a két- és többértelműségekkel játszik el – mindene a nyelv! Már az első sorban a „nő” és a „végzet” összekapcsolása a „pongyola” szó közvetítésével, mint-hogy a pongyola egyszerre női ruhanemű és szószátyárság, ami a végzet minősítése is lehet, majd a második sorban az állandó szókapcsolat: „A tények tükrében” – Nárciszra vetítve helyezi el a verset a közismert mondások, az ismert (mitologikus) történetek, az „én” és az „ő” közötti köztes térben, a valamire „készül” és az „elkészül” jelentések köztes terében. Hogy ezáltal a vers elérhetése válik nehezzé annak eme köztes beszéd művelője tudatában van, mondja is: „Pedig / ő értelmet adna mondatának, / ez kétségbe nem vonható, a kétség ott / merül fel, ahol Nárcisz a vonások / összekuszálják és elnyelik.” (A Marno-mondatról Bodor Béla írt idézett kritikájában körültekintően és meggyőzően.)

Nemcsak Arany János és a magyar nyelv mondáskészlete van így jelen Marno János verseiben, mások is, a magyar köl-

tészet történetének nagyjai is jelen vannak. A már szóba hozott *Koromszakadtáig* vers mottója azt mondja, a vers „változat egy kései Csokonai-sorra, valamint Tandori »lecombozódás«-ára”, aztán a későbbi versek egész sora idézi Szabó Lőrincet, Tandorit megint és többször is, Arany Jánost persze sokszor, József Attilát még többször, Arannyal is párhuzamban, de itt van báró Eötvös József is, Petőfi hogyné, meg Weöres Sándor, aztán Hajnóczy Péter emléke, a nevezetes, döltbetűs verszárlattal: „*Konyhában míg süll a fásírt, / megásom a kertben a sírt.*” A világ nagyjaira is hivatkozik Marno János, Shakespeare-re, Kafkára és Kafka Georg Samsájára, Rousseau-ra, Goyára, ciklus- és verscímekben is.

Ez Marno János *Nárcisz készül*ének egyik tartóoszlopa, alighanem a könnyebben megközelíthető, mert ahogyan Marno kultúrájának, úgy az olvasó verskultúrájának is része, még ha nem is azonos mértékben és értelmezésben. Az életrajzi, önéletrajzi oszlopa a kötetnek nehezebben megközelíthető, két okból is. Részint mert az olvasó nem ismeri, nem is kell, hogy ismerje Marno János életrajzát, se gyerekkori, se felnőttkori emlékeit, az életrajzi tényanyagra tehát úgy tekint, mint a vers minden nyelvi anyagára, hiszen tudja már, „mindene mégis a nyelv”, vagyis ami önéletrajzinak tűnik a versben, az nem a valós életrajz felől, hanem a vers irányából, a vers elrendezettsége és felépítése, hangszereltsége felől hitelesíthető, annál is inkább, hiszen maga Marno János ír az emlékekkel való bajlódásról a *Szajunk* című versben: „Egyszóval adódik, más szóval vesződik / emlékeivel az ember, merítene / belőlük, ám valamiért nem mer, kötve / bele, gyomra, szája, és a levegőt is / nehéznek (fojtónak) találja. Színe / mint a moslék. Ez itt, a tükör előtt állva / s végezve a dolgát rögzíti magára / nézvést Nárcisz, délután, az őszi lárva / fényben. Mintha ötven éve.”

Igen, Nárcisz a kötet címében már ott van, név szerint a kötet legtöbb versében, egyszerre, egy időben narrátor és vers-tárgy, ő beszél bennük, meg róla szól a kötetnek szinte minden verse, és az ő mítosza, azaz Narkisszosz mítosza adja a kötet egészének mitologikus háttérét. A mítosz a verstörténetet és az (ön)életrajziságot felülírva a kötet „nagy elbeszélése”. Innen láthatók be a Marno-mondat tájai és terei, innen a versszerűség egyidejű roncsolása és újraképzése, a nyelvi fordulatok ironikus átfarmálása. Tudjuk, Szabó György is elmondja a *Mediterrán mítoszok és mondák*ban, hogy Narkisszosz „[S]zületésekor anyja megkérdezte Teiresiaszt, hogy fia hosszú életű lesz-e. A válasz így hangzott: »Ha sohasem ismeri meg magát.«” A rozsdamarta gyerekkori meg későbbi emlékek, amelyekből „merítene” a költő, „ám valamiért nem mer” – figyeljünk a „merítene” és a „mer” szavak hangzásának közelségére és jelentésének távolságára – , ahogyan áthatják Marno János kötetének verseit, mind sorra az önmegismerés és a létezés drámáját mondják: „Írtózatos drá- / ma ma egyáltalán lenni” áll az *Álmában* című versben, amely közlésnek élet kikezdi a „dráma” szó sorvégi elválasztása, a szó második szótagja, a „-ma” a következő sorban a „ma” szó mellé kerül és ezáltal ismét, mint annyi más helyén a kötetnek, felvillan az ironia. Ami nyilván része annak a poétikai játéknak, ahogyan

Marno János versét a kánonok és az irodalomtörténet(ek) felett lebegtetni. Mítosz és ironia sokfelé ágazó összetartozása Marno János kötetének megkülönböztető jegye, egyben a nyelv (a beszéd, a mondás) elsőlegességének bizonyítéka a költészetben.

Schein Gábor

Labirintusok és egyenesek

(*W. G. Sebald: Austerlitz. Európa, 2007*)

Austerlitz, Sebald regényének címszereplője egy alkalommal, amikor még szinte semmit sem tud életének valódi történetéről, mégis a kábult és lassan újraéledő érzékeknek köszönhetően már sok minden nyitva áll előtte, a greenwichi csillagkamrában az európai ember valamennyi találmánya közül a legmesterkétebbnek nevezi az időt. Magyaratzképpen izgalmas elméletet ad elő a newtoni időszemlélet tarthatatlanságáról, és fejtegetését e szavakkal zárja: „Az igazat megvallva, [...] sosem volt még óráim, sem ingaóráim, sem ébresztőim, sem zsebóráim, karóráim meg aztán végképp nem. Az óra mindig valami nevetséges dolognak tűnt nekem, valami alapvetően hazug dolognak, talán azért, mert valami magam számára sosem érthető belső készleténél fogva mindig berzenkedtem az idő hatalma ellen, és kizártam magam az aktuális eseményekből, azt remélve, legalábbis ma így gondolom, hogy az idő nem megy el, nem ment el, hogy visszafuthatok mögéje, hogy ott minden olyan, mint korábban, vagy pontosabban szólva, hogy minden időmomentum egyidejűleg létezik egymás mellett, illetve hogy mindabból, amiről a történelem beszámol, semmi sem igaz, a történet még meg sem történt, hanem csak most történik, abban a pillanatban, amikor rágondolunk, ami persze ugyanakkor örökké tartó nyomorúság és vég nélküli gyötrellem perspektíváját nyitná meg.”

Az idő tehát, amit megmért időként és elmúló időként érzékelünk, Austerlitz számára pusztán találmány, egyfajta technikai idea, számítás, ami egy elképzelt, a valóságban nem létező „átlag-Nap” hipotetikus mozgáshoz alkalmazkodva végül is az óra hangsúlyozottan nem emberi, ahumán eszközében valósul meg és tesz szert a teret is uraló hatalomra. Austerlitz szerint az ipari forradalom az európai modernség alapvető törekvéseinek szellemében azzal vette kezdetét, hogy az idő megszűnt elvont fogalom lenni, megtestesült az órában, és a munkanapok hossza így többé nem a Nap járásához igazodott, hanem az óráéhoz. Az óra, illetve az alapjául szolgáló technikai idea és a tér modernkori összefüggése aligha szemlélhető pontosabban más helyütt, mint egy főpályaudvaron, a modern városoknak ebben a templomszerű, kitüntetett épületében. A főpályaudvar egy hálózatos tér origója, ahonnan a vonatok közeli és messzebb fekvő városokba indulnak. A távolságokat órák és percek jelölik. Aligha véletlen, hogy Austerlitzet éppen az antwerpeni főpályaudvar kupolája



alatt pillantjuk meg a regény első jelenetében, és amint a névtelen elbeszélő szoba elegyedik vele, nyomban egy érdekes megfigyeléssel lepi meg beszélgetőtársát, mely a pályaudvarépület és a Pantheon szimbolikus hasonlóságára vonatkozik: „Mintegy húsz méterrel a bejárat csarnokot a peronvégekkel összekötő kereszt formájú lépcső, az egész épületegyüttes egyetlen barokk eleme fölött, pontosan ott, ahol a Pantheonban a kapuzat közvetlen meghosszabításában a császár képe

látható, az óra található, amely az új Mindenható helytartóként fölötté áll még a király címerpajzsának és az *endracht maakt macht* jelszónak is.”

Az antwerpeni pályaudvar azonban nem az Austerlitznek oly kedves egyidejűség titulusi temploma, ahogyan semelyik másik pályaudvar sem az, éppen ellenkezőleg, a lineáris idő, hiszen az idő itt a távolsághoz, a megtett úthoz rendelődik. A két időkonceptió a könyvben egyetlen pillanatra sem kerül megnyugtatóan rendezett viszonyba, és amint látni fogjuk, ez alapvetően érinti a regény egész problematikáját.

De hát ki ez a férfi, ki Austerlitz? Az oidiposzi hősök sorába tartozik, akit négy és fél éves korában adoptál egy walesi lelkész házaspár, és saját fiuként nevelik föl, kilétét sosem tárják fel előtte. Így az idegenségre, ami a ridegen erkölcsös, bibliai büntudattal terhelt lelkészakban körülveszi őt, nem lel magyarázatot. Az Elias házaspár házából legélesebben egy befalazott ablak képe maradt meg emlékezetében. Tizenöt éves korában, az érettségi előtti napokban a kollégiumi igazgató különös szavai engednek számára először bepillantást elveszített identitásának világába, még ha az ekkor visszakapott Jacques Austerlitz név nem is jelent többet egy vékony résnél. „A mából visszanezve persze látom, hogy már a nevemnek is és annak, hogy ezt a nevet tizenöt éves koromig elhallgatták előlem, származásom nyomára kellett volna vezetnie, de az elmúlt években arra is rájöttem, hogy a gondolkodási képességemnek elébe vagy fölébe rendelt és az agyamban valahol a legnagyobb tapasztalattal rendelkező instancia miért óvott meg saját titkomtól és tartott vissza atótól, hogy levonjam a legkézenfekvőbb következtetéseket és a következtetésekkel kapcsolatos kutatásokba kezdjek.” Jacques Austerlitz identitásának és élettörténetének feltárulása valóban lassú folyamat, összességében évtizedeket vesz igénybe. Tudata tulajdonképpen mindvégig a feltárulás elhalasztásán dolgozik, miközben egyéb tárgyakkal, történelmi, építészeti kutatásaival foglalkozva szüntelenül élettörténetének rejtett belekeveredésével alkotja meg a modern európai történelem szimbólumait. Véletlen találkozások, összsűrűsödő érzések és ráismerések végül élettörténete ismeretlen vagy tudata mélyére szorított részleteinek nyomára vezetnek őt. A németek által megszállt Prágából

szülei egy vöröskeresztes vonattal az utolsó pillanatban juttatták ki, hogy elkerülje a város zsidóságának szánt sorsot. Nem egészen világos körülmények között apja is elmenekült Prágából, Franciaországba került, ahonnan nem adott magáról többé életjelet. 1942-ben valószínűleg internálták, és minden bizonnyal a gurs-i táborba került. Színésznő anyja egyedül maradt tehát, csupán a család barátja, Věra maradt vele, aki azelőtt sokat segített a kis Jacques nevelésében, ő taníttatta csehül, míg a szülők, kívülállásukat megélve, kizárólag a franciát használták. Az anyát Theresienstadtba hurcolták, ahol legkésőbb a tábor felszámolásakor elpusztult.

Úgy tűnik tehát, végül helyreállt a tudatban az emlékezet és az életrajz folytonossága, teljessége. Ám ahogyan az idő egy végső soron ahumán eszköz, az óra által vonja uralma alá a teret, úgy ebben az esetben az emlékezetéről sem mondhatjuk, hogy pszichikus tényként egyetlen személyhez tartozik. Miközben a háritás és az elfojtás hatálya alatt a személyes élettörténet megírhatóvá, pontosabban újraírhatóvá teszi a holokauszttal felé tartó modern Európa történetét, maga az identitás, az elbeszélhető történet ahumán jelekbe helyeződik át.

Az egyik ilyen nem emberi, nem pszichikus jelkonstrukció maga az ábécé, a betű. Austerlitz szintén ama első beszélgetés alkalmával, amikor az antwerpeni főpályaudvar kupolája alatt állva felmutat az órára, felidézi Claude Simon *Jardin des Plantes* című regényét, amelyben a francia író egy bizonyos Gastone Novelli élettörténetét meséli el. Novellit a németek 1943-ban fogják le és Dachaubá deportálják. Hogy mi történt vele a lágerben, arról a regény hallgat, csupán arról tudósít Simon, hogy szabadulása után Novelli képtelen volt elviselni bármely úgynevezett civilizált lény közelségét, ezért az első hajóval Dél-Amerikába ment, ahol egy darabig a vadonban élt egy törzsnél, „kis termetű, rezesen fénylő emberek körében, akik egy szép napon, anélkül, hogy közben egyetlen levél is rezdült volna, úgy termettek ott mellette, akár a semmiből.” Novelli átvette szokásaikat és megtanulta csupa A hangból álló nyelvüket. Később aztán hazájába visszatérve képeket kezdett festeni. Képeinek főmotívuma az A betű volt, amit a föl vitt színbe karcolt, hol ceruzával, hol ecsetnyéllel, „mindig egyformán, de sosem ismétlődően, emelkedő-eső hullámokban, akár egy hosszan tartó ordítást.”

Novelli története egyike a regény öntükröző felületeinek. Sebald elbeszélése az ábécé első betűjéből bontakozik ki, és hozzá tér vissza. Az A betűből „lép elő” maga Austerlitz, az anyja, Agáta Austerlitzova, az apja, Maximilian Aychenwald, Antwerpen városa, a londoni Alderney Street, ahol Austerlitz évekig él, és Tereza Ambrosova is, aki a prágai levéltárban megtalálja Austerlitz családjának lakcímét. És persze az A betűhöz tartozik egy beszédesen elhallgatott városnév is, amelynek visszhangja zeng a címszereplő nevében: Auschwitz. Az elhallgatott neveknek ez a visszazengése amúgy is jellemzője a regény világának. Az apa neve elhallgatva tesz hallhatóvá egy másik városnevet, Buchenwaldét. A holokauszttal beleíródott az ábécébe, és Európa története, éppen úgy, mint Austerlitzé, Sebaldnál a

holokauszttal írása révén válik újra olvashatóvá. Az ábécé eközben a jelhagyás végső, ahumán médiumaként tárul fel, az ábécé első jelöltjei pedig a nevek. Ezért mondhatja Austerlitz, hogy egyedül a nevének is származása titkára kellett volna vezetnie. De amikor 1949 áprilisában, tizenöt évesen először meghallja igazi nevét a kollégium igazgatójának szájából, így kérdez vissza: „Excuse me, Sir, what does it mean?” A kérdés természetesen a regény végén is feltehető lenne, és a név jelentése akkor is még csak úton lenne afelé, hogy betöltse egy személy és Európa történetét.

Jacques Austerlitz, aki hosszú ideig ellenszegül, hogy saját élettörténetének nyomába induljon, különböző európai épületek szimbolikájának feltárásával valójában öntudatlanul is ezt teszi, ám így nem csupán eltörli a határt a humán és az ahumán tárgyi létezők között, hanem mintha egyszerre engedelmeskedne a holokauszttal tapasztalatával impregnált ábécé hívásának és érzékelné az eltörölt, nevével megfosztott személyiség helyreállításának lehetetlenségét, feltáró munkájával mintegy maga is elősegíti, hogy az emberi szféra, az élettörténetek narratív régiója kiürüljön, és helyét kitöltse az ahumán tárgyak, épületek, városok csodálatos gazdagságú szimbolikája. Ez az út, mely városokon vezet át és épületek labirintusába torkollik, végső soron persze ugyanoda vezet, mint a megsemmisített személy immár bárkihez hozzárendelhető története: az A betűhöz, a holokauszttal során elégett és újraírt ábécéhez. Nincs külön magántörténet és köztörténet, nem létezik külön Európa és benne egy Jacques Austerlitz nevű férfi személyisége. Mindkettő ugyanabba az ahumán, nem emberi közegbe van beletartva, amelyről nagyon keveset tudunk, csupán annyit, hogy jeleket termel, történeteket, történelmet ír, és mi arra vagyunk ítélve, hogy ezeket a jeleket olvassuk, illetve hogy a jelek által írott történelmet elszenvedjük.

Az egyszerre feltáró és a feltárulást elhárítani igyekvő emlékezet szimbolikájában kitüntetett szerep jut a vasútnak, a vonatutazásnak. Sebald regénye ebben a vonatkozásban a holokauszttal irodalom meghatározó műveikhez csatlakozik. Az emlékezet feltárásának munkája, a múlt érzéki visszatérése a londoni Liverpool Street pályaudvaron kezdődik. A címszereplő útja innen Antwerpenen át Prágába, majd Párizsba vezet, a Gare du Nordra, és hol érhetne véget máshol, mint a Napóleon 1805-ben aratott győzelméről elnevezett Gare d'Austerlitzben. Ez az a pont, a regény koordináta-rendszerének abszolút origója, ahol a személyiség és Európa története egybeesik, a névben tehát, amelynek hallatán minden pillanatban fel lehetne tenni a kérdést: elnézést, uram, ez mit jelent?

Amikor Jacques Austerlitz vonata a Gare d'Austerlitzhez közeledik, ő maga egyszer csak rosszul lesz, fantomfájás terjed szét a mellében, azt gondolja, meg kell hálnia a gyenge szíve miatt. A Salpêtriére kórházban tér magához, egy hatalmas épületegyüttesben, amely a Jardin des Plantes és a Gare d'Austerlitz között fekszik. A botanikus kert természetesen újra felidézi Novelli történetét, illetve a róla szóló regényt. Így a vonat és a pályaudvarok szimbolikája az ábécé ahumán jelszerűségével összefüggésben tökéletesen zárt szerkezetet vázol, amelyen belül mégiscsak a

feltárás munkája, illetve a feltárulás folyamata zajlik. E folyamat pontról pontra elbeszélhető, linearitása az utazásával rokon. A zárt és önmagában teljes, mert egységes szerkezetbe azonban mindig újra és újra beleíródik az Antwerpenben olvasott mondat: *endracht maakt macht* – az egység hatalom.

A zárt egység represszív ereje kényszeríti arra Austerlitzet, hogy a tér lineáris szerkezete ellenére úgy érezze, mintha egy labirintusban bolyongana. Miközben félig öntudatlan állapotában fekszik Salpêtriére kórházban, mérföldnyi hosszúságú járatokat lát maga előtt, boltozatokból, galériákból, barlangokból álló labirintust, ahol különböző metróállomások nevei arra utalnak, hogy ide azokat száműzték, „akik a becsület mezején estek el vagy más módon haltak erőszakos halált.” A „becsület mezeje” persze maga is represszív képzet, mely a háborúk nyíltzúni mérszarlását emeli egyfajta vallásos hazugsággal az erkölcs magasába. Az egység hatalmával átítatott zárt tér nem egyéb, mint börtön, temető, az elkarhozottak lakhelye, az emberit eltárgyasító gyilkos masinéria, amelyben az emberi tartalom csak esztétikai formát öltött tagolatlan kiáltásként törhet át.

Az utazás szimbolikájának jelöltje a személyes emlékezet kontextusában természetesen a Prágából Németországon át Angliába mentett kisfiú elfelejtett, de az érzékekbe mélyen beleíródott vonatozása. Egy olyan utazás, amely a regény szimbolikus rendszerében a holokausztra az európai modernség programjának összefüggésében, annak ha nem is beteljesedéseként utal, de mindenképpen olyan eseményként, amelynek feltételei a szélesen értett modernségben jöttek létre. Valóban meghatározó törekvése volt a modernség programjának, hogy a teret idővé alakítsa át, és a testek, anyagok, tárgyak tömeges elszállítását percre pontosan megszervezze. Erre utal, hogy az idő egységesítését, az órák egyeztetését a vonatközlekedés elterjedése, a menetrendek összekapcsolódása kényszerítette ki a 19. század közepén. Ugyanennek a folyamatnak köszönhető, hogy az utazás megszűnt kaland lenni, iparszerűvé vált, hiszen tömeges igény jelentkezett testek sokaságának egyidejű szárazföldi szállítására.

Amíg a lineáris térnek a lineáris idő felel meg, a labirintusszerűség az egyidejűség tapasztalatával kapcsolható össze. És ha a térbeli linearitás képzetének vezető szimbóluma a vonatutazás, a labirintusszerűségé minden bizonnyal azoknak az épületeknek az alaprajza, amelyek Austerlitz kutatói figyelmét évekig lekötik. Közülük is leginkább a Mechelen közelében található Breendonk-erődé. Az elbeszélőt, aki Austerlitz izgalmas előadása nyomán maga is vonatra száll és felkeresi az erődöt, az emberi kéz által létrehozott építmény irracionális és ahumán volta nyűgözi le: „Később is, miután már tanulmányoztam tagokat és ollókat formáló kinövéseit, a főtraktus homlokzati oldalán szemekként előreugró, félköríves bástyáit és altestén lévő csonka nyúlványát, immár nyilvánvalóvá vált racionális szerkezete ellenére is legfeljebb csak valamiféle rákszerű lényt tudtam felfedezni benne, nem pedig emberi ésszel tervezett építményt.” Austerlitz, aki behatóan tanulmányozta az erődépítés 17. és 18. századi szakirodalmát, és felismerte az egyre bonyolultabbá váló tervek

paranoid elaboráltságát, éppen ennek az erődnek a történetével szemlélteti beszélgetőtársa számára, mily kevésbé alakítja a történelmet a racionális belátás és a tanulás képessége. A Breendonk-erőd a kicsiny és védtelen belga állam örületté fokozódó félelmeinek köszönhetően vált falak, rondellák, bástyák, folyosók és kazamaták sok mérföldnyire elnyúló, átláthatatlan labirintusává, amit persze képtelenség volt megvédeni. A második világháború elején a németek könnyűszerrel elfoglalták Breendonkot és bűntetőtábor rendeztek be falai között. A Breendonkban kiállt kínzásokról így számol be Jean Améry – hogy ne szakadjunk el az A betűtől – *Túl bűnön és bűnhődésen* című könyvében: „Ámulat a kínzással határtalanul eggyé vált másik ember létén, és ámulat azon, hogy amivé lett az ember saját maga: hús és halál. A megkínzott nem szűnik meg csodálkozni azon, hogy mindaz, amit hajlamai szerint a lelkének, a szellemének, a tudatának vagy az identitásának nevezne, nyomban megsemmisül, amikor a vállizületei szétrepednek és összetörnek. [...] Akit kínzásnak vetnek alá, soha többé nem érzi magát otthonosan a világban. A megsemmisítés szégyene kiirthatatlan.”

Sebald hősét a névvesztéssel együtt járó, a tudattalanba száműzött lelki kínok sora tette otthontalanná a világban, amit később az sem orvosolt, hogy az eltűnt idő nyomában járva végül visszakapta a múltját. Az A betű kényszeres ismétlődésének nem vet véget a megtalált idő, a feltárás linearitása újra és újra labirintusba torkollik. Az olvasó és az elbeszélő a Gare d’Austerlitz-en hagyja magára Jacques-ot, a regényterek középpontjában, azon a helyen, ahol az apát minden bizonnal bevagonírozták, és útnak indították a Pireneusok lábánál fekvő gurs-i gyűjtőtáborba, vagy ha mégis megmenekült, innen indult el dél felé az utolsó pillanatban, mielőtt bevonultak a németek. „Félig öntudatlanul kóboroltam a pályaudvaron, labirintusszerű aluljárókon keresztül, gyalogoshidakon át, lépcsőn föl, lépcsőn le. Ez a pályaudvar, mondta Austerlitz, számomra mindig is a legrejtélyesebb volt az összes párizsi pályaudvar közül.”

Az emlékező tárgyak, helyek által megformált tudat perspektívájából szemlélve tehát a regényt uraló térformák, a linearitása és a labirintusszerűsége végső soron összeilleszthetővé válnak, mégpedig azért, mert a személyes és a közös emlékezet tájain bolyongó Austerlitzet ellenállhatatlanul vonzza e tér középpontja, amely ugyanezt a nevet viseli, mint ő. A név pedig, ne feledjük, nem a személyhez tartozik, hiszen elvehető volt tőle, hanem magához a térhez, illetve még inkább az ábécéhez, ahogyan Améry is (vagy például Celan) pusztá betűsorrá változtatta eredeti nevét (Mayer), és szabadon áthelyezte a betűket. Ezen a tapasztalaton Austerlitz is átment az Eliás család házában: „Schol sem láttam már összefüggést, a mondatok felbomlottak csupa különálló szóvá, a szavak betűk önkényes sorává, a betűk törött jelekké, azok pedig ólomszürke, itt-ott fölcsillanó nyommá, amelyet valami csúszó-mászó lény választott ki és húzott maga után, s amelynek látványa egyre inkább borzadással és szégyennel töltött el.”

A narrativitás szintjén azonban közel sem ilyen problémátlan az összeillesztés. A regény első fele, az egyes épületek és tu-

dományos részletek izgalmas leírása nem más, mint emlékezet-hiány ürességében kialakuló labirintus, amelyről az olvasó még nem tudja, mi köze van Austerlitz történetéhez. Az általa elmondott történeteket a szöveg egybeszövi az elbeszélés színhelyeivel, az elbeszélés jelenetével, és így bonyolult tükröződések jönnek létre, magukban a mondatokban mint formai egységekben is. A kettős elbeszélés, Austerlitzé és a névtelen narrátoré, akinek jelenlétét többnyire csak a „mondta Austerlitz” közbevetés jelzi, egymást tükröző perspektívákként tárja elénk a két szöveget. Nem egyszerűen az egymásba metaelbeszélésként beépített szövegek megsokasodásáról van itt szó, amit például a következő mondat sugallhat: „Agáta azonban e naptól fogva megváltozott, folytatta Véra, mondta Austerlitz.” A szövegek tükröződéseket képeznek, hiszen az önmegismerés munkájának elvégzésre mindig a másik szöveg megtalálása ad lehetőséget, és ez alól a névtelen elbeszélő szövege sem kivétel. A névtelen elbeszélő is útnak indul, hogy bejárja az Austerlitz által emlegetett helyeket, London és Párizs bizonyos utcáit, pályaudvarait, a breendonki erődöt, vagyis Austerlitz múltkeresése része lesz egy másik, névtelen személy belső történetének. Ezen a ponton válnak fontossá a szöveget kíséző fényképek. Funkciójuk nem merül ki annak dokumentálásában, hogy a helyek, amelyekről Austerlitz beszámol, valóban léteznek. A szöveg a fényképek által bomlik részleteire és szóródik szét a világban, válik alkalmassá arra, hogy az olvasó megjósolhatatlan módon, kihagyásokkal, felejtésekkel, kiegészítésekkel újra összerakjon az elemekből egy másik könyvet. A fényképek tehát beletükrözik az olvasót és magát a regényen kívüli világot a regénybe, egyetlen hatalmas labirintusban foglalva össze, ami kívül van, és ami belül.

Ehhez képest a regény második felében, attól kezdve, hogy Austerlitz egy londoni antikváriumban egy véletlenül bekapcsolva felejtett rádióknak köszönhetően először hall a második világháború előtt Csehországból Angliába hozott zsidó gyerekek történetéről, attól kezdve tehát, hogy megkapja a rejtjelkulcsot saját életének megértéséhez, minden egyenes vonalúan halad. Austerlitz lépcsőről lépésre jut közelebb a múlthoz, emlékezete fokról fokra tisztul ki, mígnem az 1990-es évek elején eljut Vэрához, aki még él, és a prágai gyerekkor minden részletét pontosan el is tudja mesélni. A „minden megvan” egyidejűsége és a feltárlás linearitása a narrációnak ebben a rétegében nem hitelesíti egymást. A regény második fele hagyományos krimiként olvasható, amelynek íratlan, mégis kötelező szabályai szerint a titkoknak fel kell tárulniuk. A tárgyak, épületek ahumán emlékezetének rétegeiben, melyek a személyes emlékezetet konstruálják, a „minden megvan” tapasztalata az ábécé teljességében és tökéletességében messzemenően igazolható. A személyes emlékezet regiszterében, vagyis a pszichológia perspektívájából szemlélve azonban nem. A tudattalan aligha képzelhető el olyan könyvtárként, amelyben elrejtve ugyan, poros-dohos, régóta nem háborgatott pincékben minden megtalálható, és ahonnan minden felhozható a felszínre, ha kezünkben van az emlékek rejtőzködését feloldó kulcs. A tudattalan azért nem képzelhető

el így, mert a lesüllyedt emlékeknek már nincs tulajdonosuk, nem tartozékaik egy személynek. És ezt éppen Austerlitz tudja a leginkább, aki a regény vége felé megosztja beszélgetőtársával a párizsi holokauszt egyik leghátborzongatóbb részletét. A Gare d’Austerlitz és a Pont Tolbiac közti kietlen területen a németek egy hatalmas raktárba hordták össze mindazokat az értékes ingóságokat, amelyeket párizsi zsidók lakásaiból raboltak el. „És ott lenn, az Austerlitz-Tolbiac raktárban 1942-től fogva felhalmozva állt minden, amit civilizációnk az élet megszépítésére, avagy pusztán csak házi használatra létrehozott, XVI. Lajos korabeli komódoktól, meissenai porcelántól, perzsaszőnyegektől és teljes könyvtáraktól kezdve az utolsó só- és borsszóráig.” A beszállított javakat egy hónapon keresztül művészettörténészek, restaurátorok, asztalosok, szűcsök, varrónők és órák rendszereztek, és ha kellett, javították. Később Németországból ideutazó pártvezérek vételeztek a legértékesebb tárgyak közül. Egész szalonberendezések vándoroltak így Berlinbe, hogy ott röviddel később esetleg megsemmisüljenek vagy Oroszország felé fojtassák útjukat. Az elrabolt holmik nagyobb része persze ottmaradt Párizsban, és hogy a háború után hová kerültek, „arról ma már senki nem akar tudni, amiként az egész történet szó szerint el van temetve fáraói attitűdű államelnökünk Grande Bibliothèque-jának alapozása alatt.”

„Mit csináljon egy író a fal nélkül?”

Ingo Schulzéval beszélget Kornya István

1989–90, Kelet-Németország, Altenburg. Itt él Enrico Türmer, a kisváros színházának fiatal dramaturgia, a helyi közélet megújításáért alapított független, majd az azt elnyelő hirtetési újság szerkesztője. Türmer az NDK-ban író akart lenni, az újranyitott Németországban üzletember lett. Szimbolikus figura, aki a szavak helyett immár számokban utazik. Mégis megszállottként ontja magából a leveleket, amelyekből az NDK 70-es, 80-as éveinek és ’89–90 hektikus időszakának története tárul az Új életek című regény olvasója elé. Az 1962-ben Drezdában született Ingo Schulze, a 800 oldalas mű szerzője olyan irodalmat szeret olvasni – és olyat is művel! –, amely semmit sem tekint magától értetődőnek és megkérdőjelezhetetlennek.

Kornya István: Az *Új életek* című regény egy Türmer nevű fiatalember leveleiből áll össze. Életrajzi adataiban kísértetiesen hasonlít az író Ingo Schulzéra. Mindkettejük leghőbb vágya volt, hogy író legyen.

Ingo Schulze: Híres akartam lenni, és író. Úgy terveztem, hogy

ha író leszek, keményen kritizálom majd az NDK-t, a rendszert, amiért disszidálásra kényszerítenek. Így aztán nemcsak hős lehetek, de a katonai szolgálatot is megúszom. Végül 18 hónapig voltam a néphadseregben, és maradtam az NDK-ban. Azt pedig, hogy miről is kellene írnom, nem igazán tudtam. Amikor ’89–90-ben felgyorsultak az események, már a naplóm se vezettem. Fontosabbnak tűnt a tévé, az újságok, mint az irodalom és az altenburgi színház, ahol dramaturgként dolgoztam. Így aztán újságot alapítottunk, azt remélve, hogy a demokratikus viszonyok megalapozásából, a közbeszéd alakításából mi is kivehetjük a részünket. Azt hittem, hogy sok történetet hallunk majd, amelyeket kötelességünk megírni, és a helyi nyilvánosság elé tární. Ezzel szemben gyorsan vállalkozóvá váltam, egy nagyon jól menő hirdetési újságot vezettem Altenburgban, utána Szentpéterváron hasonló vállalkozásban dolgoztam. De már elég hamar szakítani akartam ezzel az életformával, ’93 táján Szentpéterváron újra történeteket fogalmaztam. Eljött a pillanat, amikor arra a kérdésre, hogy mivel foglalkozom, ki mertem mondani, amire kamaszkorom óta vágytam: írok.

***A boldogság 33 pillanata* 1995-ben, a *Szimpla sztorik* 1998-ban jelent meg. Az elsőért megkapta a pályakezdőket támogató „aspekte”-díjat a Frankfurti Könyvvásáron, a második után a New Yorker a „hat legjobb európai fiatal író” közé sorolta. Mindkét kötetben azt járta körül, mi történt ’89–90-ben. Ezek után még azt vette a fejébe, hogy ír egy 800 oldalas könyvet az NDK-ról?**

Nem egészen ez volt terv. A *Szimpla sztorik* után, amelynek a short story stílusának megfelelően rendkívül ökonomikus volt a nyelve, végre újra hosszú mondatokat, hasonlatokat akartam írni. Arra vágytam, hogy opulensebb, gazdagabb nyelvet használhassak. Bele is fogtam egy iskolai témájú novellába. Pontosán tudtam, hogy mit akarok, az első fejezetnél mégsem jutottam tovább. Majd egy évre volt szükségem, hogy rájöjjek, újra csak kritizálom az NDK-t, úgy rúgok rajta még egyet, hogy ezzel semmit sem kockáztatok. És egyébként is, mi köze van ennek már a mához? Ahhoz pedig, hogy a Keletről beszéljek, mondanom kellene ezt-azt a Nyugatról is. Aztán egyszer csak rájöttem az alkalmazandó formai megoldásra. E. T. A. Hoffmann *Murr kandúr élelsem-lélete, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza* két könyv egyben. Mi volna – gondoltam –, ha a már megírt novella lapjainak hátuljára kezdenék leveleket írni. A részletekre már nem nagyon emlékszem, de ekkortól még úgy három év telt el, mire az első levél elkészült. Megszületett a figura, Enrico Türmer. Ettől fogva tudtam időben előre és visszafelé közlekedni.

Hét évig dolgozott a regényen. Melyek voltak a lényeges döntések ez alatt a hosszú idő alatt?

Megtalálni a módját annak, hogy úgy írjak az NDK-ról, úgy merüljek el újra a múlt rendszer történeteiben, hogy azt ne a