

milyen fogságban élénk.” A *fogság*, összefüggésben a kényszeres jövés-menéssel, kóborlással, az egész mű egyik legfontosabb, sorozatszerűen kibomló, egzisztenciális veretű metaforájának tűnik, melynek a történelmi aspektusa (láger, hadifogság) csak az egyik a sok közül. A szabadulás-víziók csakígy sokrétűek. A precíz útvonal-rajzok is olybá tűnhetnek, mint a földi rabság, a (kényszeres) „innen-eddig-és-nem-tovább” mértani fölmérései. A nemegyszer misztikus víziók, eksztázisok, melyek olykor gyönyörteljesek, de sokkal gyakrabban iszonyatosak, törnek csak ki ebből a földrajzilag azonosítható behatároltságból.

E víziók poklot és mennyet is képesek teremteni; Sebaldnál cikáznak szinte a pokoli és az édeni illuminációk, a kerti lét, a kiüzetés és a pokolra menesztés váltakozva fut le, olykor „a nyakunkba szakadó angyal képével” áttűnik egymásba a szép és az iszonyú. Kocsmák, várótermek, pályaudvarok, tömegek gyakran válnak szürrealisztikus pokolvíziókká, melyek pánikreakciót szülnek, a kert és a nyugalom, a nyugalmas jegyzetelés és jegyzetekkel való foglalkozás, vagy a természet- és színélmények, zenei élmények pedig mennyieiek tudnak lenni, noha itt is megesisik az áttűnés a borzadályosba. Ezek az élmények a benső sötétség és világosság váltakozásától, az „árnszerű emlékek” felbukknásától és a természet, az időjárás valamint a „kövek” sugalmazta hangulattól, valamint az *engedetlen emlékezés* irányíthatatlan kószalásától függnnek. Az emlékek nemcsak belülről fakadnak, kívülről is átömlenek a szubjektumba.<sup>18</sup>

1813, 1913, 1980, 1987 – az észak-olaszországi utazás legalább négyszeresen egymásra vetített. A Kafkaé csak külsőségeiben különbözik Sebaldétól, lélek- és létállapotuk rokon, „a felbomlás szélén” egyensúlyozó, *végtelenül*<sup>19</sup> magányos, szorongó és az írásba kapaszkodó. A Kafka-novellában olyan mondatok, félmondatok és motívumok ismétlődnek, amelyekkel a Stendhal-novellában és a két énelbeszélésben is találkozunk. Ez a szellemi kontinuitás – visszamehetünk akár Pisanellóig, Giottóig – többet nyom a latban, mint miszlikbe aprított történelmi és lélettörténeti folyamatosság.

<sup>18</sup> „Jobban mondván az emlékek, legalábbis úgy tűnt nekem, egy rajtam kívül eső térben egyre magasabbra és magasabbra emelkedtek, s miután elértek egy bizonyos szintet, a térből, ahol felgyülemltek, átfolytak énelbélem, akár a víz a gáton.” (*All'estero*)

<sup>19</sup> „...leginkább az a hangtalan panasz ejtett ámulatba, ami csaknem hétszáz éve a végtelen szerencsétlenség fölött lebegő angyalokból áradt. Mint valami dübörgés, úgy hangzott a panasz a helyiség csöndjében.” (A Giotto-freskóról, *All'estero*)

↳ *Dunajcsik Mátyás – Nemes Z. Márió*

## Sebaldia

(*Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W.G. Sebald műveiben*)

„Immár teljes képem van Párizsról és rendkívül költőien tudnék fogalmazni – például mondhatnám azt is, hogy a város egy hatalmas szfinxhez hasonlít, ami felfal minden, titkát megfejteni képtelen idegent, és így tovább. [...] Most csak annyit, hogy a város és lakói szörnyen kísértetiesek, az emberek teljesen másnak tűnnek, mint mi, mintha démonok serege szállta volna meg őket. [...] A párizsi a pszichikai járványok, a történelmi tömegrágások népe, és Victor Hugo Notre Dame-ja óta nem változott semmit. [...] Párizs egy homályos-lidérces álom, és örülni fogok, ha végre felébredek belőle.” (Sigmund Freud levele Minna Bernays-boz, 1885, Párizs)

„Mindig arra töreksem, hogy legalább a térről megbízható elképzeléseim legyenek.” (W. G. Sebald)

Az 1944-ben született, s 2001-ben autóbalesetben elhunyt W. G. Sebaldot az 1945 utáni német irodalom egyik legfontosabb szerzőjének tartják. Az élete nagy részét Angliában, irodalom-professzorként leélő szerző csak későn jelentkezett első szép-irodalmi művével, tragikusan korai halála pedig négy – azóta méltán világhíres – regényre és néhány egyéb könyvre korlátozta életművét, mely halála után egyre nagyobb és nagyobb elismerésnek örvend. A négy regényből eddig három jelent meg magyar nyelven: az 1990-ben keletkezett *Szédület. Érzés az idej,* 2010-es Könyvfesztiválra, az 1992-es *Kivándoroltak* 2006-ban, az 1995-ös *Szaturmusz gyűrűi (Die Ringe des Saturn)* még lefordításra vár, utolsó műve, a 2001-ben kiadott *Austerlitz* pedig 2007-ben került az olvasók elé.<sup>1</sup>

**DM:** Sebald munkásságát a II. világháború okozta történelmi traumákra való irodalmi reflexió egyik kiemelkedő példajaként szokás méltatni, jóllehet Sebald műveit csak nehezen lehetne egyértelműen az úgynevezett „holokauszt-irodalom” kategóriájába sorolni (sőt, jószerivel semmilyen más kategóriába sem). Ennek azonban nem csak az az oka, hogy olyan szerzőről van

<sup>1</sup> A hivatkozott kiadások adatai: *Szédület. Érzés* [SzÉ], ford.: Blaschik Éva, Európa, Budapest, 2010. *Kivándoroltak* [KV], ford.: Szijj Ferenc, Európa, Budapest, 2006. *The Rings of Saturn* [RS], transl.: Michael Hulse, London, Harvill Press, 1998. *Austerlitz* [AU], ford.: Blaschik Éva, Európa, Budapest, 2007. Ahol nincs másként jelezve, a szakirodalmakat magyarul saját fordításban idézük.

szó, akinek szellemi eszmélése már a háború utánra tehető, és aki ráadásul német; figyelmének középpontjában ugyanis jóval kevésbé a születése előtt lezajlott traumatikus események konkrét megtörténte áll, hanem sokkal inkább az erre való kollektív és személyes emlékezés működése, pontosabban az a jelenlét és elrejtettség között szüntelenül oszcilláló állapot, mely ezen eseményeket jellemzi a kortárs nyugati kultúrában.

E jelen(nem)lét elemzéséhez a legkézenfekvőbb, és mint látni fogjuk, a Sebald-művek által is erősen támogatott fogalomkészletet a freudi pszichoanalízis elfojtás-tana, azon belül is főként a *kísérteties (unheimlich)* lélektani jelenségéhez kapcsolódó irodalom szolgáltatja, mely a Sebald-művek fokozatos megjelenésével a magyar kritikai recepcióban is fontos eredményeket hozott, például Bán Zsófia esszéisztikájában.<sup>2</sup> Mint Bán írja, „Freud 1919-ben megjelent tanulmánya<sup>3</sup> az első világháború traumájára vonatkozó reflexió – melyet 1917-ben a *Gyász és melankólia* című előz meg”,<sup>4</sup> ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a kísérteties témájának megjelenése nem köthető közvetlenül a világháborús tapasztalatokhoz. Valójában olyan lélektani jelenségről van szó, mely jóval korábtól kezdve, az 1800-as évek környékétől meghatározó minősége a nyugat-európai kultúra alakulásának és a benne születő műveknek, s a jelenségre való pszichológiai reflexió első példája is még a háború előtről származik: Ernst Jentsch 1906-ban, *A kísértetieség pszichológiájáról* címen közreadott tanulmányában már foglalkozik a témával, Freud pedig ebből indul ki és ezzel vitatkozik, amikor kialakítja a maga koncepcióját – vagyis első megközelítésben akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a Sebald-művek középpontjában álló probléma *magyarázata* voltaképpen megelőzte magának a problémának a felbukknását.

A Sebald-művek központi fogalmának ez a kultúrtörténeti megelőzöttsége különösen fontos számunkra, mivel Sebald regényeinek narrátorai a II. világháború *utáni* Európában tett utazásaik során szinte soha nem a jelenről, hanem a múlttól, jellemzően nem (csak) a II. világháborús borzalmakról, hanem főként a XIX. és a XX. század fordulójának letűnt világáról gondolkodnak és az után kutatnak – ám ennél jóval fontosabb az, hogy ezzel összefüggésben a jellegzetes Sebald-narrátor és Sebald-hős tekintete is épp ennek a háború előtti kornak a világlátásán lett iskolázva. Ez utóbbi kialakulása szorosan köthető az európai nagyvárosok robbanásszerű expanziójához és a mindennapi élet politikai, ipari és tudományos forradalmak mentén való radikális átalakulásához, mely folyamatok és az egyén szellemi életére gyakorolt hatásuk a jobb híján kora modernistának nevezhető alkotók keze alatt váltak művészi és filozófiai reflexió tárgyává, elsősorban a városi séta egy speciális formája, a kószálás vagy *flânerie* tapasztalatával összefüggésben, amely, mint látni fogjuk, szintén bővelkedik kísérteties elemekben.<sup>6</sup>

Hogy a nyüzsgő nagyváros emberekkel teli, mégis anonim közege milyen különös változásokhoz vezet az ember lelkiállapotában, az persze már jóval a XIX. századi metropolisz-boom előtt feltűnt a gondolkodóknak, így például az újkori filozófia egyik

legfontosabb fordulatát végrehajtó René Descartes-nak is, aki a XVII. századi Amszterdamot járva a következőket jegyzi meg: „Ebben a nagy városban [...] mindenkit annyira leköt a saját anyagi gyarapodása, hogy az egész életemet leélhetném itt anélkül, hogy bárki meglátna [...] minden nap a legnagyobb tömegek zürzavarában sétálok, olyan szabadon és nyugodtan, mintha csak vidéken volnék.” Julian Wolfreys pedig a következő magyarázatot fűzi az idézethez: „A város tehát effektíve kísértetieszerűvé teszi a filozófust. Láthatatlanná változtatja, és ezzel a nagyvárosi életről való gondolkodás számára kitörli anyagi és testi jelenlétét, egyedül a testetlen cogitót hagyva hátra [...] a város megadja nekem azt a lehetőséget, hogy reflektív módon gondolkozzam el az egyébiránt láthatatlan magamra-maradtságon, amelynek köszönhetően a gondolkodás önmaga felé fordulhat, ezzel »elszigetelve« a szubjektumot a városi modernitásban.”<sup>7</sup>

A XIX. században azonban már sokkal jobban előtérbe kerül a városi sétának egy másik, nagyon fontos velejárója, amire a Descartes-idézet még nem tér ki: ez pedig, hogy ellentétben a vidéki ösvényekkel, egy nagyvárosi utcán bolyongva sokkal több a látnivaló – sőt, a motorizált nagyvárosokban egyre inkább *csak* látnivaló van, hallanivaló pedig jóval kevésbé, mivel az értelmes beszédet általában elnyomja a különböző közlekedési eszközök

<sup>2</sup> Lásd Bán Zsófia: *Veverka, avagy az emlékezés fortélyai* = B.Zs.: *Próbacsomagolás*, Kalligram, Pozsony, 2008, 32. A konkrétan Sebaldról szóló esszé mellett ide vehető még a szerző sok más tanulmánya is, többek között a Nádas *Párbuzamos történetek* című művéről szóló *Az anatómia melankóliája* című írás ugyanebben a kötetben, illetve a Forgács Péter *Col tempo – a W. projekt* című installációjáról és Nádas regényéről szóló *2W: Párbuzamos tekintetek* című katalógus-szöveg ([http://www.coltempo.hu/katalogus/ban\\_zsofia.html](http://www.coltempo.hu/katalogus/ban_zsofia.html)).

<sup>3</sup> Magyarul Bókay Antal és Erős Ferenc fordításában: Sigmund Freud: *Művészeti írások*, Filum kiadó, Budapest, 2001, 245. [D.M. jegyzete]

<sup>4</sup> Bán: *i.m.*, 43.

<sup>5</sup> Ernst Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen = Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8.22 (1906 Aug. 25.), 195. és 8.23 (1906. Szept. 1.), 203. Angolul: *On the Psychology of the Uncanny* = Jo Collins-John Jervis (ed.): *Uncanny Modernity – Cultural Theories, Modern Anxieties*, transl.: Roy Sellars, Palgrave Macmillan, New York, 2008, 216.

<sup>6</sup> Ennek az áramlatnak csak a legfontosabb alapító szövegeit említve ilyen Edgar Allan Poe *A tömeg embere* (1840) című elbeszélése és korai detektívtörténetei, Charles Baudelaire *Párizsi képek* ciklusa *A romlás virágai* (1857) kötetből, *A modern élet festője* (1863) című tanulmánya Constantin Guys festőről, Rainer Maria Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* (1910) című regénye, Franz Kafka és Marcel Proust írásai, melyeket ebből a szempontból a legizgalmasabban, és máig tartó hatással Walter Benjamin dolgozott fel, elsősorban *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél* (1938) című tanulmányában és általában a *Passzázások* címen ismert könyvtervezethez készült szövegekben, melyeken 1924-től haláláig dolgozott; de ide vehetjük még Nabokov bizonyos korai írásait, Borges szövegeit, a sor pedig természetesen bővíthető akár a magyar irodalom irányába is, mondjuk Kosztolányi *Esti Kornél-történeteitől* kezdve Szerb Antal bizonyos írásaiig és tovább. Ezen szövegek mentén azóta a nagyvárosi létnek és általában véve a modernitásnak olyan könyvtárnyi szakirodalmi született Foucault-tól Michel de Certeau-n át Baudrillard-ig, hogy a metropoliszok mindennapi életének filozófiai interpretációit nézve egyáltalán nem tűnik túlzásnak egyfajta *metropozófia* kialakulásáról beszélni.

<sup>7</sup> Julian Wolfreys: *The Urban Uncanny – The City, the Subject and Ghostly Modernity* = Jo Collins-John Jervis (ed.), *i.m.*, 174. A Descartes-idézet Wolfreys által megadott elérhetősége: René Descartes: *Oeuvres de Descartes*, Charles Adam, Paul Tannery ed., Párizs, J. Vinn, I., 203.



Charles Meryon (1821–1868)  
metszete Párizsról

zaja (ami egyben a sétáló elszigeteltségének egyik legfőbb biztosítéka is). De persze nem csak erről van szó, hanem arról is, hogy egy XIX. század végi metropolisz utcáján a hatalmas népesség-koncentráció miatt a társadalom teljes palettája látható, az egyre-másra épülő vagy éppen bontás alatt álló épületek is folyamatos táplálékot adnak a szemnek, a gyarmatosítás és a fogyasztói társadalom kialakulása miatt pedig elképesztő mennyiségű termék kínálja magát a kirakatokban – ráadásul ekkor már megjelennek az első reklámok is. És ne feledjük, hogy a nagy múzeumalapítások, Gyarmati és Világkiállítások korában vagyunk, ahol ráadásul a látvány extázisát tovább fokozzák az ekkoriban szélesen elterjedő új médiumok, a fotográfia és a mozgókép-rögzítés különböző formái, melyek kapcsán, pontosan a médium újdonsága miatt, még gyakorlatilag lényegtelen, hogy mi az, amit rögzítenek és pénzért mutogatnak: a közönség ugyanolyan hálás az indonéz táncok egzotikus felvételeiért, mint a gyorsvonat érkezését vagy a tűzoltók munkáját megőrkítő filmért.<sup>8</sup>

Egyfajta vizuális robbanásról beszélhetünk tehát, mellyel összefüggésben Baudelaire úgy jellemzi a városi kószálót, mint akit hasonlíthatunk „egy tükrökhöz is, amely épp olyan hatalmas, akár a tömeg; vagy öntudattal rendelkező kaleidoszkóphoz, mely minden mozdulatával az élet összes elemének ezerarcú életét és mozgalmat báját ábrázolja. Olyan *én* ez, mely telhetetlenül habzsolja a *nem-ént*, és amely minden pillanatban olyan képekben fejezi ki azt, melyek élénkebbek még magánál az örökkön telhetetlen, illékony életnél is”<sup>9</sup> – ez a „*nem-én*”-nel való túlterhelés azonban nem jár együtt semmilyen emberi kapcsolatteremtéssel, ami azt jelenti, hogy az elszigetelt önreflexió egyben egy sajátos önvessztéssel jár együtt: mintha nem az *én* gondolkodna *magáról* a képeken *keresztül*, hanem fordítva, az *én* válna a képek szakadatlan önreflexiójának médiumává.

**NZM:** Az ebben az időszakban meglóduló „hipertrófiás” urbanizálódás valóban a hétköznapiság megkérdőjeleződéseként jelent meg, vagyis egyfajta kulturális sokként, mely a századforduló egyéb válságjelenségeinek (az „Én” elvesztése, az irracioná-

lis világérzékelés stb.) diszkurzív színtereként működött. Rilke kisregényében<sup>10</sup> Párizs bizonyos értelemben végállapot, egy individuális (vissza)fejlődési történet origója. „Malte szorongásának a nagyvárosi névtelen létezéshez van köze, ahhoz a gyötremhez, mely némelyeket kóborlóvá tesz, azokká, akik kívül kerültek önmagukon és a világon, és akik egy olyan halál élőhalottjai, amely nem vesz róluk tudomást, és nem teljesedik be rajtuk. Ez ennek a könyvnek az igazi távlat: a száműzetés tanulóideje, a vétkelés közelsége, a vétkelésé, mely abban a kóborlásban ölt formát, amelybe az ifjú idegen keveredik, kívül kerülve önnön életének addigi viszonyain és belevetve egy olyan tér bizonytalanságába, ahol se életében, se halálában nem lehet »önmaga«.”<sup>11</sup> Az az érzékelési zavar, mely örvényszerűen magába rántja a városban bolyongó elbeszélőt, nem áll meg a város határainál (és

<sup>8</sup> A XIX. századi nagyváros mindent magába gyűjtő reprezentativitásában az Enciklopédisták taxinomikus dühe kísért, azonban immár a teljes összefoglalás minden reális reménye nélkül: így fordul át a felvilágosult univerzalizálás-igény (poszt)modern heterogenitásban és bazárszerűségbe, ami éppúgy eluralkodik a nagy világkiállításokon és múzeumokban, mint a boltok kirakataiban és a kispolgári otthonok vitrinjeiben. Walter Benjamin önéletrajzi töredékeiben (W. B.: *Egyirányú utca – Berlini gyermekkor a századforduló táján*, ford.: Berczik Árpád, Sztisz Erzsébet, Márton László, Budapest, Atlantisz, 2005.) számtalan ilyen „gyűjtemény” bemutatására vállalkozik, ahogyan Sebald is: gondoljunk csak a terezíni antikvárius kínálatára (AU, 208–212). Sebaldnak azonban nem csak ezeket a passzusait, de fényképgyűjteményeit és számtalan látszólag nem összefüggő epizód-mozaikból összerakott regényei szövegét is tekinthetjük efféle heterogén „gyűjteménynek”, melyet a városi nézelődő benyomásainak rendszerelenségét tükrözik. Bán Zsófia idézett esszéjében a Deleuze–Guattari által bevezetett *rizóma* és *nomadológia* fogalmaival ragadja meg ezt az elbeszélői módszert, melyre „leginkább a *solvitur ambulando* technikája vonatkozik, amennyiben egy hosszú, és nem feltétlenül célirányos sétára hasonlítanak, amelynek során bizonyos elágazásoknál (a narrátorral együtt) elcsábulunk más irányokba, más ösvényekre, és nem mindig térünk vissza az »eredeti« útra (ha ugyan van ilyen)” (Bán, *i.m.*, 41–42.) – talán nem árulunk el nagy titkot, ha bevalljuk: e meghatározás alól jelen tanulmány sem képez kivételt.

<sup>9</sup> Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*, [http://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Peintre\\_de\\_la\\_vie\\_moderne](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne).

<sup>10</sup> Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford.: Görgey Gábor = R. M. R.: *Válogatott prózai művek*, Európa, Budapest, 1990, 5–194.

<sup>11</sup> Maurice Blanchot: *Az irodalmi tér*, ford.: Németh Marcell és mások, Budapest, Kijarat, 2005, 96.

az elbeszélés bizonytalan „jelenénél”), hanem az Én szubjektív történetét – gyerekkorát – is újrírja. Sőt, mintha a nagyváros csupán indikátora lenne annak az eredendő hasadásnak, mely az Énben már eleve adott. A város lehetőséget, „színpadot” teremt ahhoz, hogy az elbeszélő hazataláljon saját otthontalanságába, vagyis hogy létezésének kísérteties nem-azonosságát megélje. Malte eközben „látni” tanul, abban a baudelaire-i értelemben, hogy a város képeit fertőzősként fogadja magába: „Nem tudom, miért, de bennem most minden mélyebbre hatol, és nem marad ott, ahol eddig leülepedett. Erről a belső tájról nem tudtam eddig. Most minden odakerül. Hogy mi történik ott, nem tudom.”<sup>12</sup> A metropolisz századfordulós narratívája tehát mindig

tartalmaz patológikus elemeket is, és Rilke hisztérikus *flâneurje* ebben az összefüggésben igen közeli rokona Sebald paranoid sétálóinak, akik a városok folyamatos „elkülönböződésében” önmaguk meghasadását regisztrálják.

**DM:** Erre a folyamatra egy remek korai példa Baudelaire *A hattyú*<sup>13</sup> című, itt közölt verse, mely a *Párizsi képek* hatodik darabja, és ahol a Louvre-al szembeni Carrousel tér és tereptárgyai mintegy díszletként segítik a látványról rögtön önmagába visszatükröződő lírai én reflexióinak színrevitelét.<sup>14</sup> Baudelaire képzeletét itt az indítja be, hogy az egykor különféle lovasbemutatóknak helyt adó téren, szemben az akkor még álló és uralkodói

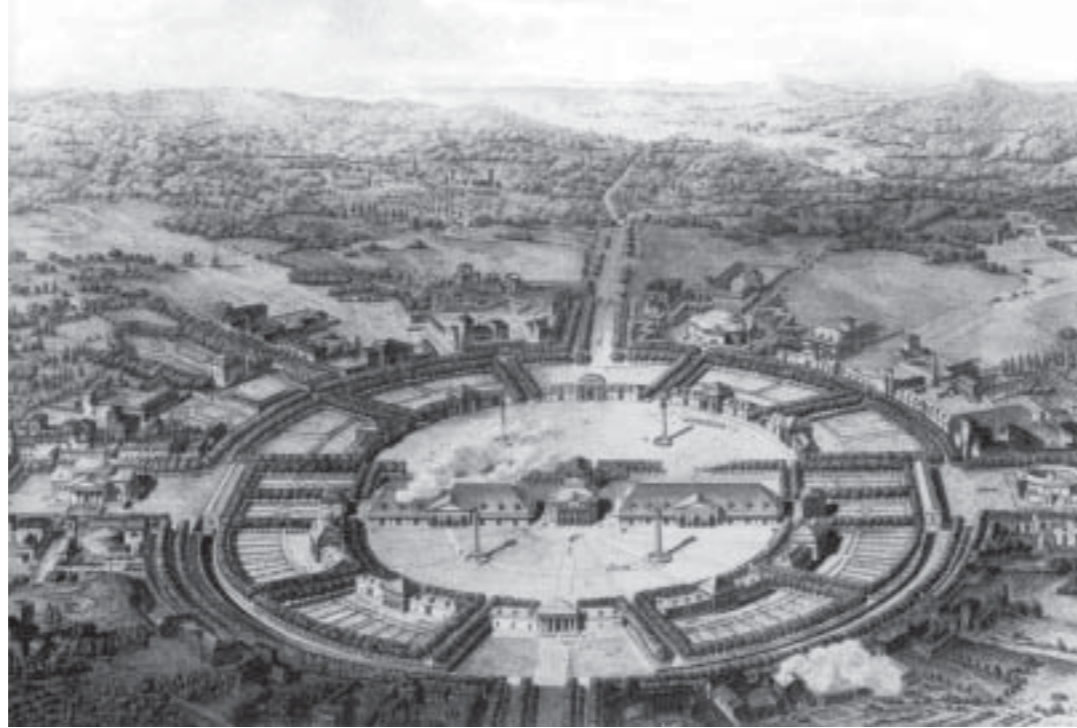
	I	Andromakhé, rád gondolkok! A kis patakra, Melynek bús tükrében valaha tündökölt Özvegyi fájdalom hatalmas gyászalakja, S a hazug Szimoeisz, mit könnyed öntözött,	II	Párizs változik! De a mélabú bennem még Ugyanaz! állványok, új paloták, kövek, Ódon külvárosok: nekem megannyi jelkép, S az emlékeimnél szikla sem nehezebb.
		Most emlékezetemből fakasztott virágot, Mikor elsétáltam az új Carrouselig. A régi Párizs nincs többé (óh jaj! a város Gyorsabban változik, mint az emberi szív);		Itt is, a Louvre előtt, a régi látvány lep meg: Hattyúmra gondolkok, látom vad gesztusát, Fenséges, szálnalmas, mint a száműzöttek, És olthatatlan vágy emészti – majd terád,
Charles Baudelaire		Már csak lelke látja a sok apró faházat, A torz, összetakolt oszlopfők hadát, Hol a gaz közt a kövek esővízben áztak, S lomok képe villant az ablakokon át.		Andromakhé, akit holt férje mellől rántott El, mint harci zsákmányt, a nagy Pürrhosz keze, Ki egy üres sírnál, önkívületben gyászolt, Mint Hektór özvegye – s Helenosz hitvese!
<b>A hattyú</b>		Ott meg egy állatkert terült el nemrégén; Ott láttam, egy hideg és tiszta hajnalon, Mikor a Munka ébred, és a csendes égen Sötét orkánt úz a városi forgalom,		Vagy ott van a beteg, megszállott néger asszony, Ahogy a sárban megy, mint aki arra vár, Hogy Afrika sudár pálmáira akadjon Ott, ahol csak a köd gomolygó fala áll;
Victor Hugo-nak		Egy hattyút, mi ketrecéből kiszököve járka Hártyás lábával a göröngyös téren át, Maga után húzva fehér tolluszályát. Egy száraz vízmosás mellett szélesre tárt		S mind, kik elvesztették azt, ami vissza nem tér Soha, soha! és csak isszák a könnyeket, Úgy csüngve a Kínón, mint anyafarkas mellén! És az árvaházban hervadó sok gyerek!
		Csórral idegesen fürdőzött ott a porban, És így szólt, siratva elvesztett otthonát: „Eső, merre késel? s a villám merre, hol van?” S most látom e szegény, halálra vált csodát,		Így zeng az erdőben, hová lelke szökött el, Egy ősrégi Emlék kürtszavatól az ég! És eszembe jutnak a hajótöröttek, A folyók, a vesztesek!... s ki tudja, mennyi még!
		Ahogy az égre néz, mint Ovidius hőse, Az égre, mely gúnyos és kék kegyetlenül, Fejét tekerőző nyakán dobva előre, Épp úgy, mintha Istent átkozná egyedül!		(Dunajcsik Máttyás fordítása)

<sup>12</sup> Rilke, *i.m.*, 6.

<sup>13</sup> A verset saját fordításban idézem. A francia eredeti megtekinthető itt: [http://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Cygne\\_\(1868\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Cygne_(1868)), Tóth Árpád magyar fordítása pedig itt: [http://hu.wikisource.org/wiki/A\\_hattyú](http://hu.wikisource.org/wiki/A_hattyú).

<sup>14</sup> Ezek a tereptárgyak egyébként már önmagukban is figyelmet érdemelnek, mivel évszázadokon átívelő változásaikkal maguk is elég anyagot nyújtanának egy megíratlan Sebald-regényhez, sőt, a meglévőkhöz is könnyen találhat itt az ember kapcsolódási pontokat. Csak hogy két példát említsünk, itt áll az az I. Napóleon 1805-ös győzelmeinek emlékére állított kis diadalív, melynek domborművei között megtalálhatjuk többek között az austerlitz-i csata ábrázolását is: azét a csatát, melynek érdeklődésében André Hilary, Sebald utolsó főhősének, Jacques Austerlitznek a tanára olyan nagyon jeleskedni fog, s amely-

nek kapcsán Austerlitz végül fölfedi majd leendő védangyala előtt a valódi nevét (AU, 78) – és ennek a diadalívnek a tetején állt a 1806-tól 1815-ig, a Sebald-regényekben szintén vissza-visszatérő waterlooi csatáj az az eredetileg 1204-ben, a Negyedik Keresztshadjárat során Konstantinápolyból zsákmányolt és a velencei Szent Márk homlokzatára helyezett négy bronz lószobor is, melyek Párizsból visszatérve 1913-ban bizonyára árgus szemekkel figyelték a Szent Márk téren előttük elhaladó Dr. Kafkát is, a *Szédület. Érzés* egyik hőstét, aki útban a Gardató melletti vízkurájára áthaladt a vízre épült városon. De az 1790-es években állt itt guillotine is, nem sokkal később pedig egy olyan, fából ácsolt piramis, mely Jean-Paul Marat emlékét hirdette, pár száz évvel később pedig a múzeumi nagypár egyik korai fellegvárának tekinthető Louvre üveg- és acélpiramisában lelte meg hideglelős párdarabját.



Claude Nicolas Ledoux (1736–1806)  
tervei az Arc-et-Senans-i  
geometrikus városhoz

rezidenciaként működő Tuileirák palotájával az 1848-as új szabályozások következtében elbontották az ott régen álló könyv- és régiségboltokkal teli szedett-vedett házikókat, hogy az 1852 óta a Szajna-vidéki prefektóráus vezetőjeként valóságos urbanisztikai teljhatalommal felruházott Haussmann báró szándékainak megfelelően egy tágas és szellős sétateret hozzanak létre, összhangban azokkal a korabeli Párizs közel hatvan százalékát radikálisan átforgató tervekkel, melyek következtében a francia főváros középkorból örökölt, zegzugos városszerkezete örökre a feledés homályába merült, s a barikádokkal oly könnyen lezárható, a fertőzések és tűzvészek gyors terjedését segítő sikátorok átadták a helyüket azoknak a széles és szellős, egységesített homlokzatú házsorokkal bélelt – és rendszertileg sokkal hatékonyabban ellenőrizhető – sugárutaknak, melyek immár fenn hirdették a XIX. század, és ezzel a nemcsak politikai, de ipari és tudományos forradalmakon is nevelkedett modern urbanitás dicsőségét.

**NZM:** Ebben az értelemben Haussmann a XVIII. századi utópista építész, Ledoux örököse, aki a Paul Beyerter és Madame Landau által is meglátogatott Arc-et-Senans geometrikus gyárvárosának tervezője (KV, 51), hiszen a felvilágosodás gondolkodása a város fogalmát a rendezett átláthatóság eszménye felől értelmezte: az északkeleti geometrikus- és fénymetaforikája a totális transzparenciát kívánta meg a közösségi élettértől. Ám az utópista várostervezés csak egy falu vagy kisváros méreteiben lehet működőképes, ahol az ideális várost lakó kisközösség tagjai mind ismerik és ellenőrzik egymást, biztosítva ezzel az épületekben megformált transzparencia-igény társadalmi megvalósulását is. Ez épp a nagyváros anonim közegében a leghetlenebb. A (poszt)modernitásban ez a transzparencia elszabadul, hiszen megszűnik és/vagy megsokszorozódik az ideológiai „fényforrás”. Az ész és az identitás egymással ellentétes városképek hullámzásában dekonstruálódik, vagyis a város építészeti tudattalanja hálózat terek sokaságaként nyílik meg. Ez a hálózatosság egyfelől

az individuális (tér)elsajátítás szabadságát teremti meg, másfelől olyan érzékeltési rövidzárlathoz vezet, mely a patológikus *flâneur* születését eredményezi.

Michel de Certeau *Arts de Faire* (1982)<sup>15</sup> című könyvében megkülönbözteti a *tér* és *hely* fogalmát. Eszerint a hely (*lieu*) olyan kiterjedés, mely valamilyen módon rendezett elemek együttese, s a rendezési elv megelőzi a helyet, vagyis egyfajta előzetes identitást és történetiséget szolgáltat számára. A *tér* (*espace*) ezzel szemben individuális használatba vett hely, mozgó testek élő köztessége. A térben megnyilatkozó ember az, aki aktualizálja az urbanisztika által mértanilag és a történetiség által ideológiailag meghatározott kiterjedést, vagyis aki térré teszi a helyet, noha sohasem lehet kitörölni a helyet a tér mögül, hiszen a város palimpszesztusként működik, vagyis helyek és terek kölcsönösen egymásba íródó hálózatoként nyilatkozik meg.

Certeau és részben Benjamin tehát egyfajta szabadságot (is) lát a nagyvárosi létezményben, hiszen a kószáló számára lehetséges, hogy testi jelenlétével, séta-mozgásával átírja az előre programozott helyeket, vagyis hogy a passzázs-gondolkodás köztességében egy új, esztétikai struktúrába rendezze a metropolist. Ez a működés a város individualizálását jelenti, hiszen az urbanisztika nagy elbeszéléseivel szemben a „kicsi” és a „sok” relevanciáját mutatja fel. A totalitással szemben fellépő emberi sokaság azonban nem Ének összessége, ugyanis a várost olvasó kószáló Certeau-nál már egyértelműen nem szubjektum, hanem „impertinens távollét”. A tér aktualizálása nem egyirányú folyamat, mert a kószáló is ebben a létesülésben kapja meg átmeneti kontúrjait, vagyis interszjektív egységbe olvad az általa létrehozott kiterjedéssel – magával a poliszémikus várossal.

A patológikus *flâneur* a kölcsönös elvegyülésnek – annak delejes szédületnek a terméke, ahogy a hely hirtelen térré válto-

<sup>15</sup> Az általunk használt kiadás: Michel de Certeau: *The practice of everyday life*, transl.: Steven Randall, University of California PR, Berkeley–Los Angeles–London, 1984, 173.

zik és viszont, vagyis annak a kísérteties ingamozgásnak a kiszolgáltatottja, amikor az Én és az Én milióje kölcsönösen átíródnak. „A hely mindig kísérti teret.”<sup>16</sup> Sebald elbeszélői számára alapvető fontosságú ez a kísértés, ugyanis minden elért és felkeresett tér egy másikra emlékeztet, illetve utal, vagyis nincs tiszta újírás. Mintha lenne valami eredendő identitás, ami minden tér mögött ott bújkál, de folyamatos képlékenységében mégis újra meg újra megvonja magát.<sup>17</sup>

**DM:** Az elképesztő modernizációs hajszában átalakuló város így veszti el azt a minimális otthonosságát is, amivel korábban rendelkezett – és ami korábban sem volt túlságosan erős, hiszen a nagyvárosi lét elsősorban folyamatos útonlevést, nem-otthon létet jelent, melyet csak csekély mértékben tudnak tompítani az enteriőrök bútorzatával felruházott átmeneti terek, mint a kávéházak, parkok, passzázatok, pályaudvarok. Az Haussmann-féle átalakítások következtében pedig nem csak a Carrousel tér, de egész Párizs megváltozik: nem csak a már elbontott épületek fantomjai kísértik a magányos városi sétálót, hanem a még álló épületekre is úgy kénytelen nézni, mint a küszöbön álló átépítéseknek, rombolásoknak kiszolgáltatott objektumokra.

Ennek a tekintetnek a vizuális megjelenítései Charles Meryonnak a régi Párizst ábrázoló rézkarcai, melyek Baudelaire versciklusát ihlették, és amelyek, hasonlóan az olasz Piranesi munkáihoz, a kortárs Párizs építészeti környezetét az antik romok hagyományos ábrázolási modorában jelenítik meg<sup>18</sup> – „állványok, új paloták, kövek, / Ódon külvárosok: nekem megannyi jelkép”, *tout pour moi devient allégorie*, vagyis, szó szerinti fordításban: számomra minden allegóriává válik, írja Baudelaire, mert a városi kószálás látnivalókkal agyonterhelt, mégis végtelenül magányos és önreflexióra hívó folyamatában minden épület és minden látvány végső soron a lírai én saját emlékeit, az egykor volt dolgok emlék-voltát és így az Idő múlását idézi fel benne, mely konkrét formát a folyamatos változásnak, rombolódásnak és épülésnek kitett metropolisz tereptárgyaiban nyer.

Paul Beyerter az Arc-et-Senans-i látogatáskor „párhuzamot állított a Nicolas Ledoux vázlataiban és építményeiben megnyilvánuló polgári utópia- és rendelkezéssel, valamint a természetes életkeretek szétrombolásának rohamos előrehaladása között” (KV, 51), s voltaképpen ez fáj Baudelaire-nek is, mikor azt mondja: „a város / gyorsabban változik, mint az emberi szív”. Ez a jelenbe-ágyazottság és az otthonosság elvesztéséből származó száműzöttség-érzés pedig, melyet Baudelaire nagyon is jól ismer, hiszen az ő sétait nem csak a nagyváros szép és borzalmas csodái iránti olthatatlan sóvárgása motiválta, hanem az is, hogy hitelezői egyfolytában a sarkában voltak elmaradt lakbéréket követelve, ez az érzés egyben kitérít egyfajta általánosabb, politikai-társadalmi színezetű érzületre is, mely felkelti a saját száműzöttsége fölött kesergő lírai én szolidaritását a város és a történelem összes többi száműzöttje iránt.<sup>19</sup>

A modern nagyvárosban ugyanis a dolgok többsége *nincs a helyén*, hiszen épp az a lényege, hogy magába koncentrálja a

világ összes lehetséges javait: ezt a célt szolgálják az állat- és növénykertek éppúgy, mint a múzeumok, a nagyáruházak, a piacok, nagyobb és átvitt értelemben pedig a panorámák, világkiállítások és maga a film is, melyek mind-mind a helyváltoztatás nélküli utazás illúzióját nyújtják a fizetőképes közönségnek – a nagy koncentráció azonban a másik oldalon nem csak a világ minden tájáról érkező művészeket, tudósokat, vállalkozókat és más polgári előkelőségeket vonzza magához, hanem ugyanúgy a maguk otthonában kilátástalan helyzetbe került szegényeket és elüldözötteket is, akik sokszor nem csak szülőföldjüktől, hanem teljes kulturális és nyelvi közegüktől elszakítva próbálnak boldogulni itt. Az egyik térfélen tehát ott állnak a menekültek és a biztonság- vagy megélhetés-keresők, mint amilyen Baudelaire versében feltehetőleg a szeretett kókuszpalmait elhagyó néger asszony – a másik oldalon pedig az erődemonstrációként vagy látványosságként a nagyvárosba hurcolt kulturális javak, mint a diadalív tetején annak idején álló négy velencei-konstantinápolyi lószobor, a Carrousel tértől egy kőhajításnyira magasodó egyiptomi obelisz, vagy éppen a természet óvó bensőségéből Andromakhéként az állatkertbe elhurcolt hattyú: a kettő ugyanannak az éremnek, a nagyvárosok századfordulós robbanásának egy-egy oldala. Nem hiába idézi fel a költő a sorstársaival kapcsolatban épp az embergyermekeket szoptató anyafarkas képét, mely Róma, az Örök Város emblémája, és amely itt tej helyett csak könnyekkel és fájdalommal táplálja mindazokat, akik odajárulnak hozzá.

„A mai hatalmasok diadalmenetében, melynek útja azoknak a testén vezet keresztül, akik ma vannak földre terítve, ott menetelnek mind a hajdani győztesek”, írja Walter Benjamin. „Régi szokás szerint végighordozták a zsákmányolt holmikat is. Nevük: kulturális javak. Mint várható, a történelmi materialista idegenkedve nézi őket. Mert a kulturális javak, amit csak lát, mind olyanok, hogy nem tud borzongás nélkül gondolni eredetükre. Nem csak a nagy zsenik kínlásának köszönhetik

<sup>16</sup> David A. Klinsky: *Unheimliche Räume und ortlose Orte*, übersetzt.: Karl-Jakob Lütz, Berlin, Hammel Verlag, 2002, 71.

<sup>17</sup> Mintha lenne egy központi aspektus, melyből egységes Helyként és Otthonként egybelátható a sok-sok felkeresett tér. Roland Barthes írja az Eiffel-toronyról, hogy a torony túllép a látni és látszani kettősségén, olyan önmagában teljes tárgy, amely a tekintet minden aspektusát magában foglalja. A torony panorámaszerűen strukturalja Párizst, vagyis olvasásra kínálja fel, miközben önmagát megvonja abból a látványból, melynek középpontját képezi. Tehát egyfajta mindig távol-lévő centrum, mely csak akkor képes tudássá egységesíteni a látványt, ha egy alapvető nem-tudás körül rendezi el a teret. (Roland Barthes: *Az Eiffel-torony*, ford.: Ádám Péter, Café Babel, 1996/20. [TEST], 23–36.)

<sup>18</sup> Ehhez Piranesival kapcsolatban lásd Andreas Huyssen *Nosztalgia a romok iránt* című tanulmányát Szele Bálint fordításában (Árgus, 2009/1–2, 94.); Meryonhoz pedig Benjamin Baudelaire-tanulmányának vonatkozó részét: W. B.: *Angelus Novus*, ford.: Bence György, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 913–917.

<sup>19</sup> Nem véletlen, hogy Baudelaire éppen annak a Victor Hugónak ajánlja a verset, aki egyébként *A párizsi Notre-Dame* és a *Nyomorultak* lapjain a most eltűnő középkori városszerkezet egyik legnagyobb krónikása és diagnosztája volt, és aki a *Romlás virágai* megjelenése idején maga is száműzetésben él, a Haussmann mögött álló III. Napóleon autoriter hatalmának való ellenszégülése miatt, hasonlóan a vers konkrét és szimbolikus száműzöttjeihez.

létüket, hanem a névtelen kortársak robotjának is. Nincs olyan dokumentuma a kultúrának, amely ne volna egyben a barbárságnak is dokumentuma. És ahogy maguk a javak nem mentesek a barbárságtól, az áthagyományozás folyamata sem az, amelynek során egyik kézből a másikba kerülnek.”<sup>20</sup>

Sebald hőseit is pontosan ez a borzongás járja át, mikor a modern világ kulturális javaira tekintenek.<sup>21</sup> Erre a legszebb példákat a *Szaturmusz gyűrűi* című kötet szolgáltatja, ahol a narrátor az angol keleti partvidék városkái között tett gyalogtúrái során egyre-másra az európai (főleg brit és belga) gyarmatbirodalmak emlékeibe botlik, a különböző fejezetek számtalan elmesélt története pedig végül egy hihetetlenül lesújtó panorámává áll össze az önmagától eltelet nyugati civilizáció XVIII–XIX. században elkövetett bűneiről, melyekről ma már meglehetősen kevés szó esik, ahogyan például a cukor és a művészet története közötti összefüggésekről is:

Cornelis de Jong hívta föl a figyelmet először arra a tényre, hogy valójában rengeteg fontos múzeumot, így a hágai Mauritshuis vagy a londoni Tate Galleryt is eredetileg cukormágnás-dinasztiák alapították, vagy valamilyen más módon kapcsolatban álltak a cukorkereskedelemmel. A tizenharmadik és tizenkilencedik század során a rabszolgaság különböző formáin keresztül fölhalmozott tőke máig forgalomban van, mondta de Jong, továbbra is kamatozik, többszörösére növekszik és folyton megújul. A művészetpártolás mindig is az egyik legbiztosabb módszer volt az ilyen pénzek tisztára mosására, a festmények és szobrok megvétele és kiállítása, melynek következtében, mondta de Jong, mára már elképesztő összegek cserélnek gazdát egy-egy fontosabb aukción. [...] Bizonyos pillanatokban az a benyomásom, mondta de Jong, mintha minden műalkotás cukormázzal lenne bevonva, vagy még inkább teljes egészében cukorból készült volna, mint az esztergomi csata modellje, melyet egy cukrász készített a bécsi udvar számára, és amit Mária Terézia császárnő, legalábbis azt beszélük, egyszer teljes egészében befalt visszatérő melankólikus rohamainak egyikén.” (RS, 194)

S hasonlóként érez a később Joseph Konrad néven híressé váló leendő író is a gyarmatokról visszatérve, aki „most olyannak látta a Belga Királyság fővárosát, a maga egyre bombasztikusabb épületeivel, mintha valójában egy temetkezési emlékmű volna, melyet halott feketék testeinek tömegeire építettek, és úgy tűnt neki, az utcán járó-kelő emberek mind ezt a sötét kongói titkot hordozzák magukban.” (RS, 122)

Ezek a sötét titkok valószínűleg a minden elesettségre érzékeny Baudelaire előtt sem voltak ismeretlenek – valószínűleg ezért is emelte be versébe a néger asszony figuráját –, az ő tekintetéhez azonban még nem adódott hozzá egy olyan másik, még sötétebb tudás, mely Sebald hőseinek és nekünk már a birtokunkban van: az I. de legfőképpen a II. világháborúról és azon belül is a holokausztról szóló tudás, amelytől Austerlitznek olyan leleményesen sikerült távol tartania magát XIX. századi stúdiumai során, és amellyel kapcsolatban megvilágosodása után mégis megjegyzi, hogy pedig „a polgári kor egész építészeti- és kultúrtörténete [...] az akkor már kirajzolódó katasztrófa irányába mutatott” (AU, 152), hasonlóképpen a *Szédület. Érzés*

narrátorához, aki az 1913-as év újságjait olvasgatva arra a következtetésre jut, hogy „abban az évben minden egyetlen pont felé haladt, ahol, mindegy, mi áron, de történnie kellett valaminek.” (SzÉ, 119)<sup>22</sup>

Maga Sebald és a Sebald-olvasó persze már eleve ezzel a tudással kezd neki a regényeknek – ennek következtében pedig, hasonlóképpen a Sebald-regényekbe beillesztett fényképek közül azokhoz, melyek a későbbiekben üldöztetésre ítéltetett szereplők békeéveiről tudósítanak, voltaképpen a világháborúkat megelőző korokra és azok termékeire is azzal a kísérteties érzéssel tekint, mint ahogyan Walter Benjamin szerint a régi fotográfiákat szemléljük, hiszen a „fényképész tökéletes felkészültsége, a modell beállításának tökéletes megtervezettsége ellenére a néző mindig is ellenállhatatlan kényszert érez, hogy a képben az itt és most villanásnyi véletlenjét keresse, amellyel a valóság szinte átégette kép-jellegét; hogy megtalálja azt a jelentéktelen helyet, amelyben – rég elmúlt pillanat-mivoltában

<sup>20</sup> Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*, ford.: Bence György = W. B.: *i. m.*, 965.

<sup>21</sup> Ez azonban nem korlátozódik a nagyvárosi környezetre. Az előző század fordulója ugyanis nem csak a kulturális javak városi koncentrációját hozta el, hanem a nagyvárosi kényelem exportját is, az immár széles tömegek által gyakorolt turizmus formájában. Az alpesi hegycsúcsoktól a tengerpartokon és fürdővárosokon át az olasz és görög kultúra emlékhelyeiig mindent behálózó vasút és a hozzá tartozó szállodák rendszerének köszönhetően ugyanis azok a kulturális javak, melyeket nem lehetett a nagyvárosokba vinni, szintén elérhetővé váltak akár egy visszahúzódó, urbánus szobatudós számára is, hiszen ellentétben a korábbi századokkal, ekkor már nem kellett földnia a nyugati civilizáció áldásait olyan helyeken sem, ahová korábban csak az igazán keménykötésű kalandorok mérszekedtek el. Ekkoriban jelenik meg az európai irodalom történetében a *grand tour* hőseinek, XVII–XVIII. század ifjú angol arisztokratáinak polgári örököse, a kulturális utazó, aki afféle világflâneurként a nagyvárosi sétáin kialakult, múlt-ra koncentrált tekintetét immár a világ bármely tájára elviheti, hogy klasszikus európai műveltségének valódi helyszíneit is megnézzé. (Igazi őse természetesen a bibliai történetek valódi helyszíneit felkereső középkori zarándok.) Az ő esetében még fokozottabban igaz az, amit korábban a városi kószálóról elmondunk, hiszen ezekből a helyekből őt már egyáltalán nem érdekli más, csak a láthatatlan, ráadásul előfordul, hogy nem is valóban élt történelmi személyek nyomai után kutat, hanem híres irodalmi művek hőseinek fontos helyeket keres fel. Többek között ilyen jellegű utazásokról emlékezik meg Sebald első regénye, a *Szédület. Érzés*, ahol a narrátor által meglátogatott olaszországi Riva del Garda nemcsak Franz Kafka 1913-as utazásának helyszíne, de egyben a *Gracchus, a vadász* című Kafka-novelláé is.

<sup>22</sup> Azzal, hogy Sebald mennyiségileg jóval többet beszél expliciten erről a polgári korról, a világháborúkról és a holokausztról pedig kevesebbet, viszont a polgári kor vívmányait és artefaktumait ez utóbbiak fényében vizsgálja, voltaképpen egy lehetséges művészi feloldását végzi el a világháborús borzalmakról való beszéd egyik legnagyobb paradoxonának, hiszen azzal, hogy bemutatja a világháborúk rémtetteit megelőlegező európai folyamatokat és a fejlett kapitalizmus szép új világának árnyoldalát, egyrészt tagadja azt a közkeletű és hátrító jellegű meggyőződést, mely a holokausztot a történelem olyan soha nem látott, előzmények nélküli kisiklásának tekinti, melyre sem magyarázat, sem bármilyen más értelmes reflexió nem születhet – ugyanakkor a holokausztról való beszéd ilyenfajta „eltérítésével”, a körülötte kialakított narratív hiánystruktúrákkal és ezek tematizációjával annak a többnyire hallgatással és felejtéssel elkendőzött traumatikus törésnek, radikális cezurának is helyt ad, mely a történelmi szemponttal szemben az *egyének* életében valóban beállhat és be is állt az ilyen jellegű, végletes megpróbáltatások során (és ami persze, ahogyan a sok egyéni élettörténet egyesül, visszahat a történelem és a történelmi tudat alakulására is).

– még a mai visszatekintő számára is fölfedezhetően, beszédesen magába rejti a jövőt.”<sup>23</sup>

Valóban kísérteties érzés ez, hiszen nemcsak a múlt betörése a jelenbe, hanem a jövő jelenléte a múltban is az Idő kikökenését, visszahajlását jelenti, és mint ilyen, kísérteties hatást kelt – ezt pedig tovább erősíti az a tény, hogy ellentétben a világháborúk és főleg a németországi nácizmus és a holokauszt építészeti artefaktumaival, melyekkel ma többnyire csak a mindennapi élet színtereiről gondosan leválasztott, és kifejezetten az emlékezés céljára fenntartott helyeken találkozhatunk, és amelyek történeti pontosságú restaurálására, rekonstrukciójára csak egy-egy kiemelt esetben akad példa (mint amilyenek az eredeti állapotukban konzervált vagy abba visszaállított lágermúzeumok), a XIX–XX. század fordulójának épített és tárgyi környezete általában a „boldog békeidők” nosztalgikus cukormázával van bevonva, és mint ilyen, a modern európai nagyvárosok legnagyobb büszkeségeként gondos állagmegőrzés és restauráció tárgyát képezzi – ami a legtöbbször épp a világháborús városbombázások és hasonló nyomainak eltüntetését jelenti. Ez pedig ahhoz vezet, hogy ezek a helyreállított épületek éppúgy nem tudnak semmit „Európa németek általi elfoglalásáról, az általul felépített rabszolgaállamról”, mint az *Austerlitz* főhőse, és vele együtt mintha ők is azt mondanák: „A világ számomra a XIX. század végével befejeződött.” (AU, 152) De épp a boldog tudatlanságnak ezen illuzórikus állapota, valamint az európai és nemzeti kulturális identitásban elfoglalt előkelő helyük miatt ezek az épületek, ellentétben a légerekkel és a történelmi emlékezet más helyeivel, az európai nagyvárosok mindennapi életének egyfolytában és többnyire öntudatlanul, a megszokás által vezérelt módon használatban lévő, integráns részeit képezik.

Ennek paradigmikus példái a századfordulós, nagy pályaudvarok, mint amilyen Austerlitz nagy emlékezet-sokkjának helyszíne, a Liverpool Street Station (AU, 149), hiszen itt nemcsak arról van szó, hogy a többnyire (gyarmat)birodalmi gögből és a technikai fejlődés és a kapitalizmus iránti feltétlen lelkesedésből épített impozáns üvegcsarnokok mélyen hallgatnak a saját keletkezési korukról, vagyis az építésükhöz szükséges tőke eredetéről és az őket építő egyszerű emberek kínjairól,<sup>24</sup> de az esetek többségében a későbbi világháborúk során elszenvedett sérüléseikről, az őket ért bombatalálatokról és rombolásokról éppúgy nem mesélnek, mint azokról a készséges szolgálatokról, melyekkel maguk is kollaboránsaivá váltak a háborús logisztika, elsősorban a kitelepítések és deportációk lebonyolításának.

Ezeket a helyeket látva, rajtuk áthaladva vagy más módon használva őket általában egyáltalán nem úgy tekintünk rájuk, mint a „barbárság dokumentumaira”, s nem is azzal a jóelőre emlékezésre és gyászunkára hangolt lelkiállapotban közelítünk hozzájuk, mint ahogyan a világháborús emlékhelyekhez vagy lágermúzeumokhoz. S pontosan ezért, hogy ebben a közegben a holtak, a deportáltak és kivándoroltak szellemeinek megjelenése nem természetes, mint egy emlékhelyen, hanem kísérteties: olyan reflexiók örvénybe löki a velük szembesülőt, mely elmosa

a városlakó hétköznapi élete és a történelmi borzalmak közötti határokat, s az egész várost, az egész európai modernitást egyetlen hatalmas hekatomba képében mutatja fel.

Ez a kép persze az egyszerű járókelő előtt, akit Descartes kifejezésével élve „annyira leköt a saját anyagi gyarapodása”, hogy voltaképpen süketen és vakon szeli át a városi utcákat, általában rejtve marad. Felfedéséhez a Baudelaire-i kószáló egyszerre magába és mégis mindenestül a külvilág felé fordított, melankólikus tekintete szükséges, mely a jelen képeiben folyton a múlt visszfényeit kutatja, és amely Sebald hőseinek és narrátorainak voltaképp az egész életét, létezmódját meghatározza.

**NZM:** A terek és helyek örvénylő egymásba csúsása által létrejövő esemény egyszerre effektus és affektus. A beszélőt magával rántja a szédületérzés, mely az utazás eredménye, de egy rejtett értelemben a beszélő bensőségessége sem más, mint ez az örvénylő (befelé) zuhanás. A narrátor „tér-izonya” által artikulálódik, hiszen saját önidegensége a felkeresett terek kísértetiesége – másság és azonosság közti állandó csúszkálása során „fejeződik ki”. A német címben olvasható *Schwindel* főnév a német *schwindeln* igére is utal, mely csalást és alakoskodást jelent, ezzel a beszélő pszeudo-identitását, önmaga által sem átlátható inautentikusságát vetíti előre.<sup>25</sup> De ennél is erősebb a *verschwinden* vagyis az eltűnés fogalmának beíródása, mely egyrészt az érzelmihiány alakzatát olvastatja bele címbe, másrészt arra a lényegi tapasztalatra hívja föl a figyelmet, hogy a beszélő baljós szédületérzése nem (csak) valamiféle terápiás önmegismerési folyamat kísérőjelensége, hanem a teljes kioltás előérzete, hiszen egy olyan „semmi” távollétszerű jelenlétére utal, mely a sebaldi elbeszélő minden utazásának mélyén ott rejtőzik.

„Aki ennek a városnak a belsejébe hatol, sosem tudja, mit fog meglátni mindjárt, vagy ki látja meg őt a következő pillanatban. Alighogy fellépett valaki, már hagyja is el a színpadot egy másik kijáraton át. Ezek a rövid jelenetek majdhogynem *teátrális obszcenitással* bírnak és egyszersmind egy olyan összeesküvés érzetét keltik, amelynek kéretlenül és akaratlanul magunk is részesei leszünk. Ha egy ilyen, egyébként üres utcán nyomába szegődünk valakinek, elég mindössze csöppet felgyorsítani a léptünk, hogy abban, akit követünk, félelmet ültessünk el. És fordítva ugyanígy: magunk is könnyen válhatunk üldözötté.” (SzÉ, 50; kiem.: N.Z.M.) – írja Sebald Velencéről. Ezekben

<sup>23</sup> Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története* ford.: Pór Péter = W. B.: *i. m.*, 693.

<sup>24</sup> Csak az *Austerlitz* címszereplője emlékezik meg az antwerpeni pályaudvar tükréit szemlélve a tükrök készítésekor felszabaduló mérges gázok miatt életüket vesztett munkásokról (AU, 15), jellemző módon franciául, vagyis a regény eredeti német nyelvéhez képest idegen nyelven, mintha a kulturális javak eredetéről szóló sötét tudás kimondhatatlan volna a beszélgetés egyébként használt nyelvén.

<sup>25</sup> Vö. Eric L. Santner: *On Creaturely Life – Rilke, Benjamin, Sebald*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006, 124. Santner itt Alain Badiou-ra utal, aki *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil* (transl.: Peter Hallward, London, Verso, 2001) című könyvében az (ön)szimuláció és a terror belső összefüggését vizsgálja.

a sorokban érzékletesen jelenik meg az, ahogy a szédületérzés paranoid szüzsék segítségével termeli újra magát. A terek és helyek irányíthatatlan transzformációja egyfajta labrintust alkot, ami rendelkezik ugyan egy baljós középponttal, „színpaddal”, de ez a középpont folyamatosan áthelyeződik. A színpadra csak azért léphet fel valaki, hogy eltűnjön, vagyis az előadás „mindig máshol van”. Ennek az önmagát megvonó középnek a működését találón jellemzi a teatrális obszcenitás, hiszen az obszcenitás eredeti értelmében mindazt jelenti, ami egy színpadon (szcénán) kívül helyezkedik el, vagyis azt, amit nem lehet bemutatni. De mi ez az áhított, de szorongásos módon el is távolított „eredet”?

A teatralitás, vagyis a rendezett nagyformák iránti nosztalgikus és patológikus vágyódás egy olyan kulturális-történeti paradigmát idéz vissza, mely a centrális hatalom és az ész összekapcsolódását építészeti metaforákkal reprezentálja. A XVIII. századi felvilágosodás építészeti eszménye az abszolút hatalom ésszerűségét és mindenhatóságát geometriai terek megalkotásával vitte színre, de ebben a gondolkodásban benne rejtőzött egy meghaladhatatlan differencia, mely a monumentalitás „sötét középpontjaként” (Jean Starobinski) írható le. A felvilágosodás logikájának mélyén a terror színpada helyezkedik el, ahogy azt a francia forradalom városrendezési tervei is nyilvánvalóvá teszik, hiszen a nyaktílot a Carrousel téren vagy a Place des Victoires kellős közepén állítják fel. „Ez az a kétértelmű hely, ahol a forradalom új fényének a régi rend jelképes elpusztításából kell megszületnie.”<sup>26</sup>

A sebaldi beszélő a helyek „belsejében” csupán a terror hiányzó színpadát képes rekonstruálni, vagyis egy olyan negatív tereket aktualizál, mely delejes vonzásával magába rántja, de rögtön el is törli az identitás lehetőségét. Az építészettörténész Austerlitz például heves érdeklődéssel viseltetik a XVIII. században tökéletesített belga csillagerődítmények iránt (AU, 17–30). A csillagszerű tizenkészsög az aranymetszésből levezetett ideáltipikus forma, mely az abszolút hatalomnak és a szolgálatában álló mérnökök kreativitásának jelképe. Az építészeti „normális” méreteit meghaladó gigantomán erődök azonban legtöbbször már elkészültükkor elavultak hadászati értelemben, vagyis romszerű egzisztenciát nyerve hirdették a születésüket elrendelő hatalom irracionalitását. Breendonk erődjében 1940-ben a németek gyűjtő- és büntetőtábor rendeztek be. Amikor Austerlitz felkeresi Breendonkot, azt tapasztalja, hogy emberi szemszögből az erőd amorf betonmassza, hiszen a geometrikus alakzat csupán madártávlatból, a hatalom térképészeti tekintete számára létezik. Austerlitz számára az épület rejtett szíve nem is a csillag „középe”, hanem az a kazamatarendszerben elhelyezkedő betongödör, mely a náci kínzókamrájaként szolgált. Ez az obszcén gödör válik az épület igazságává, noha „üres”, hiszen a terror távollétként – Austerlitz szédületérzésében – van jelen.

A csillagalakzat sötét igazsága a regény további részeiben egyre univerzálisabbá válik, mert a csillagászat és az obszervatóriumok iránt is fogékony narrátor a természeti jelenségek rendszerébe vezeti át az erőszak titkosírását. Ez a paranoid természetrajz rendkívül jellemző Sebald prózájára, mert nála nem csupán

az emberi konstrukciók-épületek mosódnak egymásba a sötét középpont kísérteties vonzásában, hanem maga az embertelen természet is felveszi a rombolás esztétikájának vonásait. Vagyis a terror traumatikus eseménye megfertőzi a bejárható és megismerhető világ egészét, de ezzel a világ és a létezés „nyitottsága” be is záródik, hiszen a paranoid kószáló tekintete ugyan végtelen mennyiségű helyet képes belátni, de a helyek végül is *egyként* omlanak bele a sötét középpont transzparenciájába<sup>27</sup>.

Fontos megjegyezni, hogy Sebaldnál nem egyszerűen traumatikus helyek által indukált emlékezetmozgások mennek végbe, vagyis nem arról van szó, hogy egy adott hely önidentikus múltja kísérti a teret újraíró utazót. A traumatikus hely Aleida Assman bemutatásában<sup>28</sup> egyszerre autentikus és fiktív, vagyis rendelkezik az úgynevezett „anteuszi mágiával” (Erwin Panofsky), hiszen szuggesztív hatása auratikus módon, a topográfiai-történeti „itt és most” erejével lép működésbe, de a világ muzealizálódásának és a kulturális emlékezet intézményesedésének folyamánaképp mégis egy közteségben, az eredetiség és műviség közti intervallumban élhető meg. A traumatikus helyet továbbá palimpszeszt-jelleg és multiperspektivitás jellemzi, tehát a hagyományos emlékhelyektől eltérően nem sajátítható ki teljesen a rituális emlékezetaktusok segítségével, mert mindig marad egy totalizálhatatlan differencia vagy „törés”, ami elmozdítja a keretező-kitöltő törekvéseket.

A Sebald-regényekben nem egyes traumatikus helyek lépnek fel feszültségforrásként, hanem maga a térérzékelés traumatizálódik, vagyis az elbeszélő nem kitüntetett helyekhez rendel jelentéseket, hanem a helyek helyként való érzékelésébe íródik bele a „szédületérzés”. A katasztrófa imaginárius tere egybegyűjti és homogenizálja a konkrét színtereket, vagyis bizonyos értelemben *atopikus*, hely-telen, mert mindenütt jelen van és sehol sem. Egy üres archívum tehát, mely a különböző tranzit-tereken keresztül közelíthető meg, de nem tartalmaz mást, mint ezt a kiüresítést.

(A második részt a következő számunkban olvashatják)

<sup>26</sup> Jean Starobinski: *1789 – Az értelem jelképei*, ford.: Lőrinszky Ildikó, Európa, Budapest, 2006, 68. De ezt példázzák annak a krematóriumnak a tervei is, melyről Michelet számol be: „Képzelnék el egy hatalmas, nyitott, kör alakú oszlopcsarnokot! Az oszlopfőket boltív köti össze egymással, és a boltívek alatt egy-egy hamvakkal teli urnát látunk. Közepén nagy piramis, melynek tetején és négy sarkán füst gomolyog. Hatalmas vegyi üzem, mely undor és borzalom nélkül felgyorsította volna a természet munkáját, szükség esetén akár egy egész nemzetről gondoskodhatott volna, s abból a beteges, viharos, mocskos állapotból, melyet életnek neveznek, a tiszta láng erejével átszűrte volna a végső pihenés békés állapotába.” (Michelet: *La Révolution [A forradalom]*, XXI. Könyv, I. fejezet, idézi: Starobinski, *u.o.*)

<sup>27</sup> Schein Gábor a sebaldi szédületérzést úgy értelmezi, hogy a tér hétköznapi, lineáris szerkezetét az imaginárius hatalmi struktúra „zárt egysége” megbontja-kibillentti, ami ahhoz vezet, hogy a beszélő állandóan úgy érzi, mintha egy útvesztőben (vö. teatrális obszcenitás) bolyongana: „Az egység hatalmával átítatott zárt tér nem egyéb, mint börtön, temető, az elkárhozottak lakhelye, az emberit eltárgyiasító gyilkos masinéria, amelyben az emberi tartalom csak esztétikai formát öltött tagolatlan kiáltásként törhet át.” (Schein Gábor: *Labirintusok és egyenesek*, Műút, 2008010, 77.)

<sup>28</sup> Aleida Assman: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C. H. Beck, 2006, 223–226.

↳ *Bárány Tibor*

## Rémeink kielevenednek

(*Düledék palota.*

*Klasszikus rémtörténetek. Szerkesztette: Sárközy Bence, Magvető, 2009)*

Sir Walter Scott ráérősen mesélő, jó kedélyű elbeszélőjének alighanem igaza van: „Ugyanakkor az is tagadhatatlan, hogy az olyan történetek, amelyek valamely természetfeletti esetet mondanak el, élőbeszédben előadva sokkal nagyobb hatást keltenek, mint nyomtatásban. Hiába ugyanazok a fordulatok, világos nappal s könyvben olvasva a történet csekélyebb benyomást kelt, mint amit szóban előadva tesz a kandalló köré gyűlt hallgatóságra, mely feszült figyelemmel kíséri a hitelesség kedvéért aprólékosan részletezve elbeszélte esetet, a mesélőt hallgatva, aki titkokat sejtetőn suttogóra fogja hangját, ahogy története a félelmetes és természetfeletti fordulathoz közelít.” Persze aztán – a szabadkozás kötelező körein túlesve – Scott narrátora is végigmeséli a történetét a tábornokról, aki egy vidéki angol kúriában éjszakázva közelebbi kapcsolatba kerül egy tizenhetedik századi dáma kísértetével. (A dáma igencsak megéri a pénzét: oly sok bűn terheli a lelkét, hogy kései leszármazottja nem hajlandó mind elősorolni őket; „érd be annyival”, kéri a tábornokot s egyben az olvasót, „hogy ama végzetterhes kamra vérfertőzős és szörnyű, természet ellen való gyilkosság színhelye volt”.) Scott elbeszélője pontosan tudja, hogy egy – mégoly kedélyes – rémtörténet narrátorának illő megosztania történetmesélői felelősségét, így idejekorán leszögezi: a derék tábornok esetét az „ünnepelet litchfieldi Seward kisasszony” előadásában ismerte meg, aki egykoron biztosította róla hallgatóságát, hogy a történet hiteles forrásból származik. Kétszeres eltávolítással van tehát dolgunk: mind az elmesélt történet hitelességeért, mind az elbeszélés retorikai erejéért a szöveg terében közvetlenül meg nem jelenő Anna Seward kisasszony szavától – miközben (részben) éppen e kettős eltávolításban ismerjük fel azokat az irodalmi konvenciókat, amelyek automatikusan előhívják belőlünk a lehető legközvetlenebb azonosulást a szöveggel és a szereplőkkel.

A *Düledék palota* címmel megjelent rémtörténet-antológia remek képet rajzol egy irodalmi műfaj fejlődéséről – egy olyan műfajéről, amely Magyarországon a legutóbbi időkig szinte láthatatlan volt a professzionális irodalomértelmezők számára. (Akárcsak minden más műfaj, amelyet a „lektűr” címkéjével szokás ellátni, ezáltal kizárva a kritikai figyelemre és tudomá-

nyos elemzésre méltó magaskulturális termékek, rövidebben: a „műalkotások” köréből.) A kötet írásai alapján nyomon követhető, hogyan alakult ki a rémtörténet konvenciórendszere; mely (tágon értett) poétikai problémák hívták életre éppen ezeket a műfaji konvenciókat; hogyan differenciálódott szép lassan, fokozatosan a konvenciórendszer, s jelent meg egyebek közt a misztikus horror és a finom lélektani ábrázolásban érdekelt thriller mint alműfaj; hogyan vették át a főszerepet a már kialakult, megszilárdult konvenciókat biztos kézzel alkalmazó profi mesterírók, s ezzel párhuzamosan hogyan próbálták mások új poétikai problémák megoldására, új irodalmi tartalmak kifejezésére használni ugyanezeket a konvenciókat; végül hogyan jelent meg a színen a konvenciók radikális kiforgatása, s hogyan hatott ez vissza magára a konvenciórendszerre. E legutóbbi mozzanat jóval kisebb hangsúllyal szerepel a kötetben, mint a korábbiak. Egyrészt azért, mert a kötet szerkesztőjét szemmel láthatóan jobban érdekli a rémtörténet konvencióinak működése, mintsem azok kiforgatása; másrészt pedig azért, mert a válogatásban csupán rövidpróza kaphatott helyet, regényrészletek vagy hosszabb írások részletei nem – márpedig a konvenciók kiforgatásának és radikális összekeverésének elsődleges terepe a regény, a szubverzív műfaji ironia működése komolyabb terjedelmet kíván.

A kötet íve lenyűgöző: az első műfaji fecskéktől – némelyikük mai szemmel is érdekes (például Washington Irving, vagy természetesen Edgar Allen Poe műve), némelyiknek csupán dokumentumértéke van (például a valószínűleg tévesen Anna Laetitia Aikinnek tulajdonított rémtörténet-töredéknek, vagy Byron befejezetlen vámpírtörténetének) – az említett fokozatokon keresztül egészen a két záró írásig, Walter de la Mare káprázatosan bonyolult, lenyűgözően fekete humorú, elképesztő nyelvi és lélektani fantáziával megírt ironikus pszicho-thrilleréig, valamint a Conan-történetekkel híressé vált Robert E. Howard kiszámítható, sablonos, kizárólag elkopotott nyelvi kliséket használó tucat-horortörténetéig. (Stephen King szerint Howard műve, *A pokol galambjai* a huszadik századi horrorirodalom egyik csúcsteljesítménye. Annyiban kétségkívül igaza van, hogy Howard profi módon alkalmazza a többé-kevésbé készen kapott konvenciókat – olyannyira profi és olyannyira érdektelen módon, hogy a keletkezése óta eltelt több mint hetven év nem sok nyomot hagyott a szövegen: a rasszista mellékhangsúlyoktól eltekintve ma is megjelenhetne bármelyik színes folyóiratban.)

A rémtörténet világos olvasati szerződést kínál: amennyiben hajlandóak vagyunk empatikus olvasóként viselkedni, tehát a legközvetlenebbül azonosulni a számunkra felkínált olvasói perspektívával, olyan érzelmi és hangulati reakcióknak (hozza-vetve: félelem és szorongás) válhatunk alanyaivá, amelyek – legalábbis szélsőségesen intenzív változataikban – nem jellem-

