

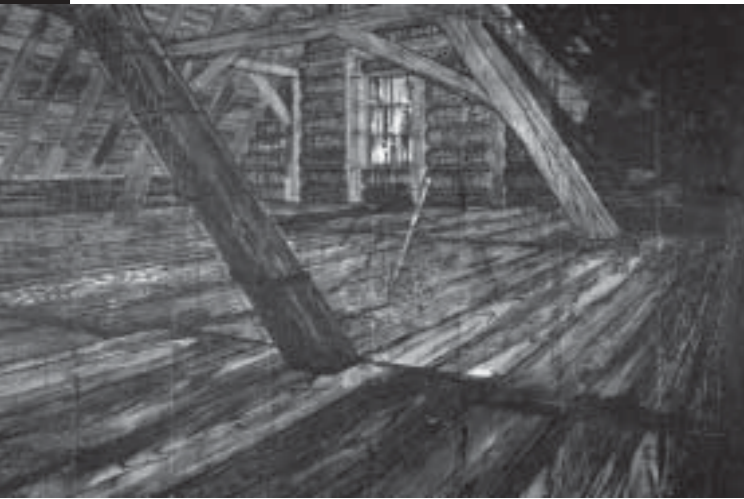
↳ Dunajcsik Mátyás – Nemes Z. Márió

Sebaldia

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

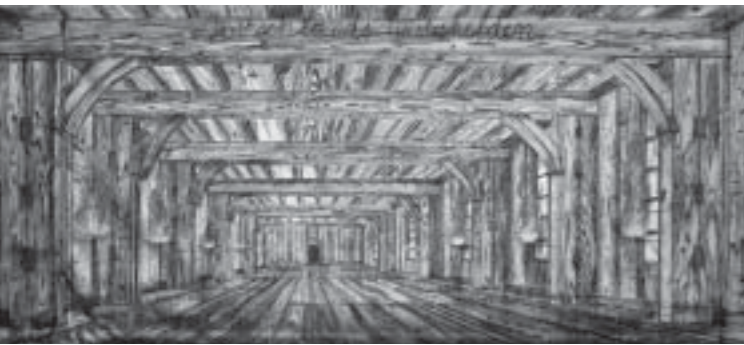
2. rész

NZM: A háború utáni német történelmi festészet egyik legjelentősebb teljesítménye Anselm Kiefer 1969 és 1973 között készített festménysorozata, melynek darabjai az 1973-as amszterdami és kölni bemutató után a „padlásképek” (*Dachboden-bilder*) néven váltak ismertté.¹ A padlás-sorozat mindegyik darabján illuzionisztikus technikával megjelenített, üres enteriőrök látha-



Anselm Kiefer: Parsifal III. (1973)

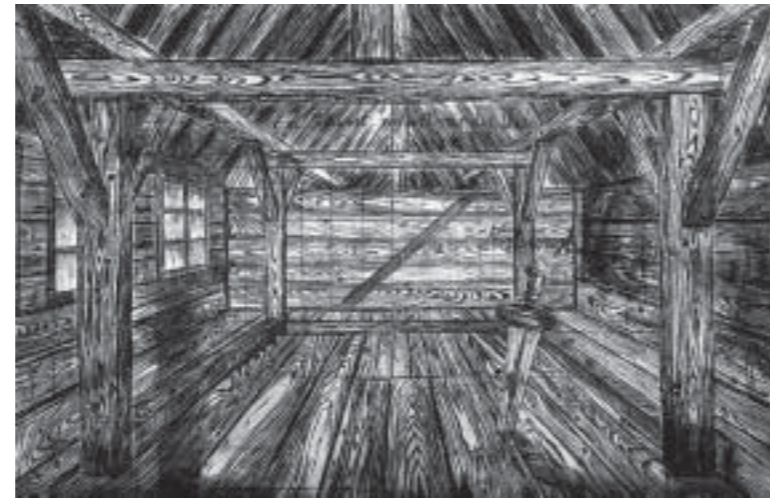
Anselm Kiefer: Deutschlands Geisteshelden



tóak, melyeket monumentális fagerenda-konstrukciók uralnak. A műcsoport tagjai általában mitológiai, vallásos, vagy a német kultúrára utaló szimbolikus címmel rendelkeznek (például *Parsifal* I–IV.), melyeket a képeken olvasható feliratok egészítenek ki.

A termek teljesen üresek az írástól és néhány tárgytól (szék, kard) eltekintve. A szuggesztív hatás nem is ezekből, a termekben található tárgyi motívumokból adódik, hanem magából az ábrázolt tér felületkezeléséből. A padlástér fagerendái és a fal-konstrukció egy *raktár* hatását keltik, de egyik kép sem az eredeti, központi padlástér, mindegyik mellérendelő variáció, melyek alagútként nyílnak egymásba. A fapalló, a deszkapadozat, a gerendák erezete mind-mind olyan részlethűséggel vannak kidolgozva, hogy iparilag termelt faimitációkra emlékeztetnek. A falat teljesen betöltő képfarmátum a kiállítótér meghosszabbodását eredményezi, vagyis a néző egyszerűen bele-szédül ezekbe az üres terekbe, mintha felszippantaná őt a perspektíva.

Kiefer festményei olyan imaginárius teret szuggerálnak, melybe – hasonlóan a sebaldi topográfiához – helyek egész sorozata omlik bele. A különböző hely-asszociációk felidéznek a padlást mint a lélek házának tudattalan régióját, mely egyben az



Anselm Kiefer: Notung (1973)

emlékezetmechanizmusok helyszíne is, ahol a funkciójukat veszített, de még mindig „sugárzó” tartalmak keringenek (gondoljunk csak a *Szédiület. Érzés „szürke vadászára”,* aki évtizedek óta kísért a beszélő gyermekkori házában padlásán). A padlásműterem romantikus toposza is megidéződik, mely olyan teatrális színpadot kínál Kiefernek, ahol a művész eljátszhatja saját XIX. századát, hiszen a nemzeti gigantomania és szakralitás aurája úgy itatja át a képeket, hogy a német titanizmus víziója robusztus

¹ Vö. Sabine Schütz: *Anselm Kiefer – Geschichte als Material: Arbeiten 1969–1983*, Köln, DuMont, 1999, 154.

nagyságában, de mint esszenciális üresség uralja a látványt. A XIX. századi kontextusok mellett a padlásterek a náci építészet (*Heimatschutzstil*²) alakzatait is előhívják (például közvetlen utalások találhatók a nemzetiszocialista nyaralók és iskolák téralakítási konvencióira), de nem kell különösebb erőfeszítést tenni, hogy a kavargó tér-sorozatba beleíródjanak a gázkamrák kontúrjai, hiszen – Sebald logikáját követve – minden monumentális forma terhes önmaga sötét középpontjával.

Kiefer padlásképei tehát egyfajta anti-archívumot próbálnak megjeleníteni, a német kulturális emlékezet olyan negatív gyűjtőmedencéjét, melyben az emlékezés és reprezentáció elválaszthatatlan a törlődéstől és/vagy (ahogy azt az egyes képeken elhelyezett fáklyák sugallják) a tűzhaláltól. Ez a kettősség azonban valahol a traumatizált tudat működésének alapvető jellegzettsége, sőt magának az archívumnak a lényege, hiszen „Freud szerint az ismétlés, az ismétlés logikája, sőt maga az ismétlés kényszere is elválaszthatatlan a halálvágytól. Vagyis a destruktívótól. Ebből következik, hogy még abban, ami lehetővé teszi és meghatározza az archivációt, sem találunk soha mást, mint olyasmint, ami kilátásba helyezi a pusztulást, tehát igazság szerint pusztulással fenyeget, hiszen *a priori* elülteti a felejtést és az archívumgyalázót az emlék szívében. Még abba is beleplántálja, amit emlékezetből tudunk. Az archívum örökké, *a priori* önmaga ellen dolgozik.”³

DM: Ennek a kiüresedésnek a konkrét megvalósulásaként tekinthetünk arra a különös tényre is, hogy a tipikus Sebald-narrátor, akár egyedül van, akár valamelyik alkalmi úti- és beszélgetőtársával, az esetek túlnyomó többségében teljesen kihalt terekben járkal, akkor is, ha egyébként semmi nem indokolná a többi ember távolmaradását: így a múzeumokban, pályaudvarokon, de sokszor még bizonyos utcákon és vidékeken is ő az egyedüli vendég, ha pedig mégis meglát néhány vagy több másik embert, azok általában vagy alszanak, vagy mereven néznek maguk elé, mintha egy olyan világ lakói volnának, amely a térbeli közelség ellenére is abszolút módon nem-azonos a narrátor saját világával. Ezek a kiürített terek felidézhetik bennünk Eugène Atget korai Párizs-fotográfiáit, melyekkel kapcsolatban Walter Benjamin azt írja: „Nem hiába hasonlították Atget felvételeit a tett színhelyéről készült képekhez. Csakhogy: városainknak nem minden sarka valaminő tett színhelye-e? És nem minden járókelője tettes-e? Nem az-e a fényképésznek – az augurok és haruspexek utódjának – a feladata, hogy képeiben a bűnt felkutassa és a bűnösre rámutasson?”⁴ – de még inkább az eszünkbe idézhetik Henri Daguerre híres felvételét 1838-ból,⁵ mely egyben az első ismert, embert ábrázoló kép a fotográfia történetében: itt a hosszú expozíciós idő miatt a forgalmas Boulevard du Temple-en végigrohanó járókelők tömegéből semmi nem látszik, csak az épületek, és a kép bal alsó sarkában egy cipőpucoló az ügyfelével, mert egyedül ők álltak ott elég hosszán, viszonylagos mozdulatlanságban ahhoz, hogy alakjuk megmaradjon a dagerrotípián. A *Szaturmusz gyűrűi*

narrátora pedig hasonló perspektívából látja a repülőgépről a világot, amikor arról elmélkedik, hogy repülési magasságból lehet ugyan látni a házakat, az utakat, a gyárak füstjét és a városok fényeit, vagyis megannyi emberalkotta dolgot, csak éppen egyet nem: magukat az emberi alakokat, akik mindezt felépitették (RS, 91).

Egyedül a hétköznapi életét élő sokaságnak ezzel az eltávolításával válik lehetővé, hogy a történelem, a múltó Idő hosszú expozíciós idejét, vagy ha tetszik, a repülés távolságát kiálló emberi építményeken keresztül szóhoz jussanak a rég eltávozottak, a holtak kísértetei, hasonlóképpen ahhoz a theresienstadti dokumentumfilmhez, ahol pedig a felvétel többszörös lelassítása szükséges ahhoz, hogy a „mintaláger” életének látszólagos felhőtlenége alól előtüremkedjen a filmen szereplők sorsának kísérteties, alvilági realitása, anélkül azonban, hogy eme realitás megmutatásán túl valódi eredményt hozna Austerlitz kutatásában, hiszen a felvételeken keresett anyját mégsem találja meg (AU, 263–269). Amikor Sebald narrátora a *Szaturmusz gyűrűiben* meglátogatja a waterlooi csatának emléket állító monumentális, kör alakú panoráma-festményt, mintha épp ezt fogalmazná meg, amikor azt írja: „Ez lenne hát, gondoltam, ahogy körbetekinttem, a történelem reprezentációja. A perspektíva meghamisítása szükséges hozzá. Mi, a túlélők, mindent fönről és azonnal átlátunk, mégse lehet fogalmunk arról, hogyan is történt igazán.” (RS, 125)



Daguerre: Boulevard du Temple

² Schütz: *i. m.*, 192.

³ Jaques Derrida: *Az archívum kínzó vágya* = Jaques Derrida – Wolfgang Ernst: *Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása*, ford.: Bereczki Péter, Kijárta, 2008, 20.

⁴ Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története* = W. B.: *i. m.*, ford.: Pór Péter, 709.

⁵ Lásd: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg

NZM: Sebald írásmódjának egyik meghatározó eleme, hogy különböző képi reprezentációkat (fotókat, tervrajzokat, festmény-reprodukciókat) ékel szövegeibe. Ez az eljárás nem egyedülálló a második világháború utáni német művészetben,⁶ Sebald eljárása azonban specifikus, eltér mind a képzőművészeti irányultságú szerzők konceptuális kísérleteitől, de a legtöbb szépíró illusztratív poétikájától is, mert „a képanyagot nem a fotóesztétika szabályai szerint alkalmazza, hanem mint dokumentumokat, töredékeket, talált tárgyakat, melyek sohasem csupán önmagukra utalnak, hanem szignifikáns részei kutatásának.”⁷ Sebald képanyaggal ellátott írásai esetében fotó-szövegekről (*Foto-text*) beszélhetünk, vagyis olyan alkotásokról, melyekben a kép integráns részét alkotja a műnek.⁸

A képek nem csupán kísérik a szöveget, hanem reflexív viszonyba kerülnek az elbeszéléssel. A két médium kapcsolata a hitelesítés és (ön)felfüggesztés véglelei között ingadozik, nem lehet eldönteni, hogy a szöveg által *leírt* fotó, vagy az éppen ecsetelt jelenet sor mennyiben feleltethető meg a ténylegesen reprodukált vizuális felületnek. A fotók önmagukban is sokszor zavarba ejtőek, hiszen Sebald előszeretettel alkalmaz roncst, elmosódott képeket, a *claire-obscur* hatás, vagy az önmagát felbontó Turner-effektus felkeltése érdekében. Kép és szöveg interakciója tehát állandó szakadásokat mutat, s ezek a szakadások a történelmi-személyes rekonstrukció törekenységére figyelmeztetnek, arra a tapasztalatra, hogy a múlt képei mindig tartalmazzák önmaguk eltörlésének lehetőségét.

A kölcsönös elbizonytalanítás motívuma a *Kivándoroltak* azon passzusában jelenik meg példaértékű formában, melyben a festő, Max Ferber egy apja és nagybátyja közti nézeteltérésre emlékezik vissza, amit egy 1933-as, a würzburgi Residenzplatzon rendezett könyvégetést dokumentáló újságkivágás váltott ki. Ferber nagybátyja ezt a képet hamisítványnak nevezi: „A könyvégetésre, mondta, május 10-én, az esti órákban került sor, és mivel a sötétség miatt ekkor már nem tudtak használható felvételeket készíteni, úgy intézték el a dolgot, állította a nagybátyám, hogy egy képre, amely valami más gyűlés alkalmából készítették a Residenzplatzon, nagy füstfelhőt és éjszakai égboltot másoltak rá. Az újságban közzétett fénykép tehát hamisítvány. És amiképp ez a fénykép hamisítvány, mondta a nagybátyám, mintha ez a felfedezés lenne a döntő bizonyíték, ugyanúgy minden hamisítvány volt az elejétől fogva.” (*KV*, 205) A kép tehát éppúgy lehet a múlt megtagadásának, mint rekonstruálásának eszköze, olyan bizonytalan állagú entitás, amely ki van szolgáltatva a diszkurzív technikáknak, de belső ambivalenciája miatt „tapadási felületét” – a szöveget – is állandóan elmozdítja. A dokumentumnak tekintett kép és a technikai közvetítettség közti feszültség az adekvációként értett igazságfogalmat lehetetleníti el, vagyis nincsen tisztá transzparencia, a zaj és önárnyékolás kikerülhetetlen, a múlt olvashatósága összekeveredik az állandó félreolvasással.

Sebaldot azonban épp ez a kísérteties elcsúszás érdekli, az a folyamat, ahogy a totális értelmezést megszakítja a megfigyelési

lehetőségek sokasága. Persze emögött a lehetőségek mögött is az az önmagát megvonó katasztrófa van, mely a sebaldi topográfiát is meghatározta, vagyis kép és szöveg kapcsolatát is a trauma sötét középpontja tartja mozgásban. „A Sebald műveiben használt különféle vizuális médiumok, illetve műfajok, így a fotó, a film, az építészet, az alaprajzok és a térképek mind az emlékezet vizualizált metaforái; ily módon a szóképek valóságos képekként jelennek meg. Az egyes családtörténetek elbeszélése mögött egy felfoghatatlan és elképzelhetetlen dimenziójú kollektív esemény és az arra való emlékezés áll. Ámde hogyan emlékezzünk, hogyan emlékezhethetünk egy felfoghatatlan és elképzelhetetlen dimenziójú, a szó szörnyű értelmében *fenséges* eseményre? És az erre való emlékezést hogyan ábrázoljuk?”⁹

Georges Didi-Huberman francia művészettörténész a holokauszt képi reprezentálhatóságáról írott könyvében¹⁰ a foglyok által Auschwitzban készített fotófelvételeket az *images malgré tout* (képek minden ellenére) kifejezéssel írja körül. Ezek a képek ellentmondanak annak a felfogásnak, mely a történelmi traumát elképzelhetetlennek (*l'inimaginable*) tartja, s a képiség teljes megszüntetésének (*désimagination*) képességével ruhazza fel. Ha a kollektív traumát a fenséges elmélete felől értelmezzük, akkor egyszerre esztétizáljuk és rögzítjük az eseményt, vagyis magát a traumát konzerváljuk. A képtilalom – saját intenciójával szembehaladva – a katasztrófa ambivalens „élvezetét” teremti meg, ugyanis gyűlölet és vágy körforgásába börtönözi be a trauma alanyát, miközben az alapító eseményt mintegy „megszüntette őrzi meg”. Az ilyen dialektikus megőrzés a beszéd és tanúság minden formáját ellehetetleníti, hiszen a trauma alanya a katasztrófa fenségétől szadamozochisztikus tetszésbe zuhanva – hallgat.

Didi-Huberman szerint a tanúságtétel során nyelv és kép kölcsönösen egymásra vonatkoztatott, egymás hiányosságait egészíti ki. A kép önmagában nem tud helyállni, hiszen mindig egy kettős rend jellemzi, ami azt jelenti, hogy pillanatfelvételenként a monád közvetlenségével bír, de egyben sajátja a montázs komplexitása is. E két aspektusnak az összjátékában igazság és

⁶ Kép és szöveg egymáshoz közelítésére a képzőművészet és irodalom területén egyaránt történtek kísérletek. Itt külön kiemelendők a festő Anselm Kiefer „fotóalbumai” és könyvinstallációi, míg az irodalom felől Alexander Kluge, Rolf-Dieter Brinkmann és Gerhard Roth kötetei említhetők. Sebald eljárása az utóbbiak közül Kluge módszeréhez áll a legközelebb, hiszen mindkettejüknél kép és szöveg kölcsönös és szisztematikus „irritációja” megy végbe.

⁷ Heiner Boehncke: *Clair obscur – W. G. Sebalds Bilder, TEXT+Kritik* 158, IV/03, 43.

⁸ A képek applikációját az író minden esetben professzionális közreműködéssel végezte el: a norwich-i egyetem művészettörténeti tanszékének hivatásos fotósa, Michael Brandon-Jones volt a segítségére. Ezek a nagy műgonddal kivitelezett munkák természetesen sokszorosításra szánt könyvek, és nem unikális könyvművek, de vizuális kódoltságuk magas foka miatt nyomdai megvalósításuk is releváns kérdés. A nyomda csak a *Kivándoroltak* 1993-as német kiadásában tudta először a fotóanyagot Sebald kívánásainak megfelelően reprodukálni.

⁹ Bán Zsófia: *Veverka, avagy az emlékezés fortélyai* = B. Zs.: i. m., 52. (*Kiemelés tőlem: NZM*)

¹⁰ Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, übers.: Peter Geimer, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2007.

átlátszatlanság találkozik, illetve keveredik el, vagyis „a kép a történelem szeme, ellátja a feladatot, hogy valamit láthatóvá tegyen, de ezzel egy időben a történelem szemében van: egy bizonyos helyen, mintegy a vihar közepében. Ezen a helyen tökéletes szélcsend is lehet, de a vihar mégis felhőkből áll, melyek láthatóságát, s ezzel megértését nehezítik meg.”¹¹ Sebald fotói is tekinthetők ilyen kettős aspektussal rendelkező képeknek, melyeket az író „mindennek ellenére” helyez el a szövegben, tudva azt, hogy se az írás, se a kép nem garantálhatja az egyéni és kollektív katasztrófa hiteles ábrázolását, kettejük összjátéka azonban mégis reprezentálhatja az emlékezetnek azt a működését, ahogy a traumatikus tartalmak megmutatkozás és eltűnés egységében, ha nem is feloldódnak, de megnyilvánulnak.

DM: Mindeme bizonytalanságok azonban csak a regények mélyrétegeit tanulmányozva válnak igazán szembeűnővé, vagyis egy kevésbé reflektált, naiv olvasatban „a regények szövegét meg-megakasztó, illetve »megerősítő« fényképek látszólagos autentifikáló szerepe könnyen összezavarhatja a »valóságra« éhes olvasókat. Így aztán Sebald is azon írók közé tartozik, akik felöltik magukra a realizmus maskaráját, látszólag azokkal az eszközökkel dolgoznak, amelyekkel a realista regényekben szoktak (lásd például a végletekig részletes tárgy- és tájleírásait), ám csupán azért teszik, hogy a realizmus effektusát minduntalan megkérdőjelezzék, aláaknázzák, sőt olykor lábbal tiporják”¹² – írja Bán Zsófia, a realista *regényírás* módszereihez való hasonlítás azonban szerintem itt félrevezető, mivel Sebald regényeinek egyik *differentia specificája* éppen az, hogy művei első ránézésre a legkevésbé sem hasonlítanak a regényekhez, így még a realista regényekhez sem. Hiszen egy realista regényben nincsenek fotók, ellenben van szilárd és jól körbehatárolható cselekmény és szereplőgárda, pergő dialógusok, jelenetek és hasonlók – és bár a részletek lehetnek a leghitelesebbek, a történet fikcionális voltában soha nem kételkedünk.

Ezzel szemben Sebald szövegei stiláris szempontból a legkevésbé sem hasonlítanak egy szépirodalmi, fikciós műhöz, műfaji jellemzőiket pedig elsősorban a hagyományosan a fikciós szépirodalom területén *kívülre* helyezett, a dokumentumhoz és a tudományos értekezéshez közel álló műfajokból merítik, mint amilyen a napló, az útirajz, a (kultúr)történeti vagy építészeti tanulmány, irodalomtörténeti esszé vagy éppen a nyomoza-ti jegyzőkönyv, melyeknek mind-mind természetes velejárója lehet a fényképek közlése a Bán által említett „autentifikáló” funkcióban. Így a „realizmus maskarája” helyett én inkább a „dokumentarizmus maskarája” kifejezést használnám. Való igaz, hogy ez a maskara és az ezt kimozdító elemek – „a gyakori szürreális vagy álomszerű, időtlen jelenetek, a sorozatos, teljesen valószínűtlen véletlenek” – arra szolgálnak, hogy „az *Unheimlich* fogalma, a kísérteties, a nyugtalanítóan ismeretlen – ám valahonnan mégis ismerős – ne tartalmilag, hanem inkább szerkezetileg jelenjen meg”,¹³ ugyanakkor azt gondolom, mindez ennél egy jóval specifikusabb irányba is mutathat, ez pedig egyfajta

visszatérés az *Unheimlich* körüli diskurzusnak még a századfordulónál is korábbi gyökereire, melyet a német szónak az otthonosság (*Heimlichkeit*) és a nem-otthonosság (*Unheimlichkeit*) között oszcilláló szó szerinti jelentése és a freudi értelmezés német kultúrkörbe való beágyazottsága némileg fedésben tart – a fogalom magyar fordítása, a *kísérteties* azonban talán túlságosan is nyilvánvalóvá tesz.

A főként kelta hagyományokból építkező gótikus kísértettörténetre gondolok itt, a sírjuktól visszatért halottak, lidérc és kísértetek mondanakörére, mely a XVIII. század angolszász világában érte el virágzásának legmagasabb pontját, és amely a következő században Edgar Allan Poe munkáin és főleg Baudelaire Poe-fordításain keresztül alapvető hatást gyakorolt a korábban tárgyalt, kontinentális *flâneur*-irodalomra is.¹⁴ Hiszen ha figyelmesen végignézzük ebből a szempontból Sebald regényeit, akár jogosan élhetünk még azzal a gyanúperrel is, hogy valójában *mindenki*, akivel Sebald narrátorai hosszabb vagy rövidebb időre kapcsolatba kerülnek, valójában nem is élő személyek, hanem egytől egyig halottak kísértetei, a Sebald-narrátorok melankolikus kószalásai pedig egy olyan, a túlvilág és a valóságos élet határmezsgyéjén elhelyezkedő világban tett utazások, melyet az elveszett és elintézetlen ügyeik, életük hirtelen és erőszakos megszakadása miatt ittragadt, bolyongó lelkek népesítenek be. Ez persze explicit módon sehol nincsen kimondva: a regényekben működtetett motívikus hálók és utalásrendszerek azonban végig ezt sejtetik, kezdve azzal, hogy a Sebald műveiben elmesélt történetek hősei többnyire vagy olyanok, akik a világháborúk során erőszakos és embertelen körülmények között veszítették életüket, vagy pedig a világháborús borzalmak olyan túlélői, akik a traumát követő, gyakran a vegetatív működésen alig túlmutató életéveik után mind önkezükkkel vetettek véget az életüknek.

Ebben a kontextusban a dokumentarizmus maskarája voltaképpen azoknak az eljárásoknak a poszmodern adaptációjaként is értelmezhető, melyeket jól ismerünk a gótikus rémtörténetek házatájáról is, ahol ezt többnyire cizellált kiadói és közreadói előszavakkal oldották meg, melyek hosszan ecsetelték a „megtalált kézirat” motívumát, vagy pedig gondosan dátumozott naplók és levelek szövegéből állították össze magát a regényt. Ezek azonban Sebald korában már átlátszó módszerek, ezért fordul inkább a többszörösen közvetett beszéd és az értekezés száraz és személytelen stílusának imitációjához. Hogy ez a kísértetieség ne csak tematizálódjon, hanem érzékletes módon meg is valósuljon az olvasóban a művek befogadása során, a jelenség paradox

¹¹ Didi-Huberman: i. m., 65.

¹² Bán: i. m., 43.

¹³ Bán: i. m., 43.

¹⁴ Hogy csak egy távoli „átcsapását” említsük ennek a motívumkincsnek, Proust narrátora is a kelta kísértettörténetekre utal, mikor első akaratlan emlékezését leírja a híres *madeleine*-epizódban. (Ehhez lásd: Marcel Proust: *Swann*, ford.: Gyergyai Albert, Európa, Budapest, 1983, 54.) De ugyanígy utalhatnánk Rilke kisregényére is, ahol a kísérteties Párizs felfedezése párhuzamosan megy végbe a narrátor visszaemlékezéseivel dániai, vidéki gyermekkorára, ahol több konkrét kísértettel is találkozik.

volta miatt éppen az szükséges, hogy a szöveg még véletlenül se keltse egy klasszikus gótikus kísértettörténet benyomását, hiszen ahogyan Freud is írja, „a fikciók birodalmában nem minden kísérteties, ami az lenne, ha a valós világban történe meg”, ezeket olvasva ugyanis „saját ítéletünket a költő által létrehozott világ feltételeihez igazítjuk, és a lelkeket, szellemeket és kísérteteket úgy kezeljük, mintha teljes jogú egzisztencia birtokosai lennének, úgy, ahogy ez a mi esetünkben az anyagi valóságban fennáll.”¹⁵ Vagyis ha említésre kerülnek is, a feltámadt halottakat, élőholtakat és kísérteteket meg kell tartani a népi mendemondák és a képes beszéd szintjén, de legfőképpen csak rejtett utalások, finom célzások formájában jelenhetnek meg, mintegy tudat alatt hozva létre az olvasóban az élők és holtak közötti bizonytalanság érzését.

Annak azonban, hogy Sebald ezt az eszköztárat használja fel írásaiban, a technikai alkalmasság mellett van egy másik, életrajzi-alkotáslélektani vetülete is. Hiszen Sebald a II. világháború utolsó előtti évében született, elmondása szerint¹⁶ pedig tizenhat éves koráig gyakorlatilag semmit nem tudott szülőhazájának közelmúltjáról egészen addig, amíg az iskolában le nem vetítettek nekik egy dokumentumfilmet a Bergen-Belseni fogolytábor megnyitásáról. Ezen a sokkoló és azonnal feldolgozhatatlan élményen tehát szinte még gyerekként esett át, így kézenfekvőnek tűnik, hogy ennek az élménynek a kezdeti feldolgozása éppen a gyermekkorhoz kötődő képzetkörök, a mesék és kísértethistóriák segítségével kezdődjön meg. Ugyanakkor ez a korai alapélmény határozza meg Sebald egész ambivalens viszonyát is a harmincas évek és a századforduló embereihez és kulturális környezetéhez, hiszen ennek hatására az a miliő, ami az idősebb rokonok, a felnőtt fejjel mindig idillinek látott gyermekkor, a kezdeti élmények miatt a személyiség elveszett paradicsomaként van jelen, hirtelen pokoli tartalmakkal is telítődik, anélkül azonban, hogy teljesen eltörölné az ehhez az időhöz kapcsolódó pozitív képzeteket. A századfordulós kultúrjavak világa mögött meghúzódó „sötét tudás” tehát, mely a korábbiakban kifejtett módon formálja át a Sebald-sétálók látásmódját, így mosódik össze a személyes gyermekkorhoz való viszonytalansággal is, hiszen a le-tűnt és katasztrófával viselő polgári világ artefaktumai egyben saját gyermekkorának berendezési tárgyai is.

NZM: Lars von Trier *Járvány* című 1987-es filmjében egy titokzatos kór nyomát egész Európában követő két főhős Kölnbe érkezik, ahol közös barátjuk, Udo Kier elmeséli születése körülményeit, mely egyfajta családi titokként őrződött egészen anyja haláláig. Kier születése napján Köln a szövetséges erők bombatámadása sújtotta, és az újszülötteket egy központi helyiségbe gyűjtötték össze a kórház különböző részeiből. Hirtelen egy becsapódó foszforbomba robbanásától az egész fal ráomlott a csecsemőkre. Kier anyja teljesen egyedül maradt gyermekével és kétségbeesésében körmeivel vágott lyukat a falba, hogy kijusson az utcára, melyet Richard Wagnerről neveztek el.

A Köln ellen intézett bombatámadás megrázó jelenetei

Sebald írásművészetének kulturális és történelmi genezisébe vezetnek, egy olyan, családi titokként megélt katasztrófa terébe, ami egyszerre jelentett születést és kioltást egy egész generáció számára. A családi titok megállíthatatlan burjánzása okozza Lars von Trier filmjének szimbolikus járványát is, ami nem csupán Európát *emészto* kór, hanem Európa lényegét kifejező teremtő erő, mely elválaszthatatlanul összefonódik a kulturális teljesítményekkel is. Ebben az értelemben a katasztrófa olyan vakfolt, amely meghatározza a történelmi és személyes perspektívát, de nem lehet közvetlenül szembenézni vele, mivel az individualitás horizontján „kívül” helyezkedik el, hiszen úgy alapozza meg az egyén kulturális identitását, hogy megelőzi az egyén eszmélődését.

A háború mint közvetett és ambivalens eredet Sebald számára központi probléma. A Németország elleni légiháború irodalmi emlékezetét felfejtő *Luftkrieg und Literatur* című kötete életrajzi indíttatású oldalain így fogalmaz: „Gyerek- és ifjúkoromat az úgynevezett harci cselekmények közvetlen hatásától megkímélt területen, az Alpok északi peremén töltöttem. A háború véget érésekor még épp csak egyéves voltam, így tehát nem őrizhettem meg semmilyen, valós eseményeken alapuló benyomást a pusztításnak azon korszakából. Ennek ellenére máig, ha fényképeket vagy dokumentumfilmeket látok a háború idejéből, úgy érzem, mintha, mondhatni, belőle származnék, és ezekből, az általam meg sem élt borzalmakból egy árnyék hullna rám, ami alól soha sem fogok kiszabadulni.”¹⁷ Sebald és regényhősei esetében tehát pontosabb katasztrófa *általi* születésről beszélni, mintsem trauma után született (*Nachgeborenschaft*) nemzedékről. A tudatosan meg sem élt borzalmakból „lehulló árnyék” metaforikus értelemben az identitás kontúrjait adja meg, miközben el is fedi azt. Nem lehet megszabadulni tőle, mert a személyiségtől elválaszthatatlan *saját* árnyék is, mely Sebald hőseit végigkíséri pályájukon.

DM: A katasztrófa általi születés élménye pedig egy egész generáció világerzékelését meghatározza. A Sebaldnál és Udo Kiernél két évvel korábban született Nadas Péter hasonló élményről számol be, érdekes módon éppen egy általa válogatott fotókiállítás kapcsán, retrospektíven azonosítva a leendő fotográfus vizuális emlékezetének első darabját: „Életem első emléképe egy budapesti bérház sötét lépcsőházi fordulója, amint éppen repülünk a hidegen fellángoló fal felé és belezuhanunk. Vagy talán nem is mi repülünk, hanem a lángoló fal zuhan ránk. Valakinek a karján zuhanok, magasan a lépcsők felett. Aztán nincsenek már hideg lángolások, nincsen zuhanás, nincsen fenn és nincsen lenn, csupán sötét van, meleg és a semmi. Ennek az emlékeknek életem második évéből kell származnia. Egy éjszakai légitámadásra riadva anyám a negyedik emeleti lakásban kiragadhatott az ágyból, és a légelhárítás nyomjelző lövedékeinek hosszan lobogó fényében rohant a pincébe, amikor a légnymás a lépcső tetejéről el-

¹⁵ Freud: *i. m.*, 278.

¹⁶ Ehhez lásd Maya Jaggi interjúját a szerzővel Karádi Éva fordításában: *Magyar Lettre Internationale*, 2007. ősz (66. szám).

¹⁷ W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, Fischer Verlag, 2001, 83.

ragadta, és velem együtt valósággal belecsapta a szemközti lépcsőforduló éppen leomló falába.”¹⁸ – saját fotóalbumának egyik kísérőszövegében pedig budapesti megszületésének történetét montírozza össze a naptári időazonosság alapján a lengyelországi Mizoč teljes zsidó lakosságának kiirtásával. Itt a két „párhuzamos történet” mindkét esetben az esemény fotográfiai megörökítésével végződik, Mizočban a mézárásban résztvevő egyik katona, Budapesten Nadas apja által, mintegy azt sugallva, hogy a születés örömteli eseményének emléket állító családi fotón egyfajta szellemképként jelen vannak a mizoči meggyilkoltak kísértetei is.¹⁹ A kísértet, az élőholt, a halálba magával csábító lidérc, valamint a különböző, halottak szellemei által kísértett helyszínek motívumai explicit vagy implicit formában végigkísérik a II. világháború diskurzusának egészét, hiszen a személytelenítő, totalitárius háborúk minden áldozata „idő előtt, természetellenes módon” eltávozott halottnak tekinthető, a háború lezárulása utáni felejtés- és elhallgatáshullám pedig valóban *elintézetlen* üggyé tette a háború során véghezvitt pusztítást.

Hogy a lappangó történelmi traumák ábrázolására mennyire kézreálló díszleteket nyújt a gótikus rémtörténet, azt persze már közvetlenül a háború utáni populáris műfajok is felfedezték, így az európai bűnügyi-, konspirációs- és horrorfilmek és regények között (és nem csak Németországban) máig előkelő számban szerepelnek azok az alkotások, ahol a perverz sorozatgyilkosságok, nemzetközi világuralmi összeesküvések, vagy éppen a konkrét kísértet- és zombijelenségek mögött is a náciizmus nem múlt emléke lappang – sőt léteznek olyan elméletek is, melyek már a húszas-harmincas évek német expresszionista rémfilmjeit is a közelgő totalitarizmustól való szorongás kifejeződéseként értelmezik. Az ilyen jellegű művek színvonala a magas művészet irányába mutató, komplex alkotásoktól kezdve a paródiába hajló B-filmekig bárhol lehet, a svéd Stieg Larsson *Millennium*-trilógiájának első részétől, *A tetovált lánytól*²⁰ kezdve a norvég Tommy Wirkola Magyarországon a beszédes *Náci zombik*²¹ címen futó gore-horrorjáiig.

NZM: A náci tematika és a populáris kultúra regisztereinek találkozása a huszadik század második felének ellentmondásos jelensége, ugyanakkor nem is köthető feltétlenül német nyelvterülethez. A hatvanas-hetvenes évek amerikai és olasz *nazisploitation*-filmjei képezik ennek a találkozásnak a legbizarrabb eredményét. A nazisploitation-filmek olyan exploitation – a legelemibb nézői igényeket kiszolgáló, alapvetően kombinatorikus sokkmechanizmusokkal dolgozó – alkotások, melyekben a náciizmus ikonográfiája erőszak és erotika szubverzív összefonódását jelképezi. Ezekben a filmekben az ideológia és/vagy a történelmi rekonstrukció nem játszik szerepet, a fogolytáborok a sade-i halálerotika elszabadulásának világvonatkozás nélküli – varázstalanított – színterei. Ugyanakkor nem szabad megfeledkezni arról, hogy a náciizmus ilyen popkulturális kisajátítása nem valamilyen kéjleső afirmációt jelent, hanem a jelentésekkel való játék felszabadítását, egy olyan ironikus történet-

szemlélet kialakulását, mely a „megszüntetve megőrzött” trauma dekonstrukciójában érdekelt.

Nem véletlen, hogy Németországban csak elvétve alakultak ki hasonló esztétikai alakzatok, hiszen az ironikus szubverzív ellentétes volt mind a hallgatás, mind a büntudatos túlbeszé- lés emlékezetpolitikájával. A Harmadik Birodalomra irányuló művészi reflexió „kerülőútjai” között azonban mégis előkelő helyet tölt be a nyolcvanas-kilencvenes években – hosszú szünet után – megélenkülő horrorfilmgyártás. A német újraegyesítés korszakához köthető ún. „Wende-horror” alkotásaiban rendre visszatérnek a náci érához köthető szimbolikus alakok és/vagy filmes zsánerek (mint pl. a Heimatfilm), de ezek a motívumok sokkal felszabadultabb feldolgozásra találnak a műfaji rendezők mint a történelmi rekonstrukció hitelessége iránt elkötelezett realista alkotók kezén, hiszen a műfaji filmeseket nem köti a polgári magaskultúra esztétikai józansága. Ennek a paradox felismerésnek ad hangot Wim Wenders is a *Die Zeit*-ban közölt 2004-es cikkében,²² melyben Oliver Hirschbiegel *A bukás (Der Untergang)*, 2004) című filmjét marasztalja el Alexander Witt *Kaptár 2: Az apokalipszis (Resident Evil: Apocalypse)*, 2004) című akció-horrorjával szemben, arra hivatkozván, hogy a *Kaptár 2* fikciós kreativitása és zsigeri esztétikája aktuálisabb víziót képes közvetíteni a fasizmus működéséről mint a történelmi pontosság nevében ábrázolási és ideológiai tabukat konzerváló Hirschbiegel-film.

De ugyanez áll Jörg Buttgererit hírhedt rövidfilmjére, a *Blutige Exzesse im Führerbunker* (1982)²³ című alkotására is, melyet a tematikai párhuzam miatt is *A bukás* B-filmes párdarabjaként lehet értelmezni. A Frankenstein-mítoszról és a nazisploitation-mozik világából összeszótt alig hét perces jelenetsor nélküli az összetett cselekményt, a jelképpé vált alakok egymás közti akciói szimbolikus gesztusok, egy tisztulási és/vagy beszenyező rituálé elemei. Az orvosi ruhát viselő Hitler-figura egy bunker klausztrófób terében halál utáni életre szólítja Eva Braunt és a válogatott testrészekből összeférelt árja tenyészibkát, hogy új fajjal népesítsék be az elfajzott világot. A két élőhalott azonban alkotójára támad, darabokra tépik, és ujjongó táncmozdulatok közepette rohannak ki a szabadba.

¹⁸ Nadas Péter: *Hágai szövegek*, <http://nadas.irolap.hu/hu/hagai-szovegek>

¹⁹ Lásd Nadas Péter: *Valamennyi fény*, Budapest, Magvető, 1999, 183. A gondolat bevallottan giccsbe hajló, végső paroxizmusát természetesen Kertész Imrénéél éri el a *Felszámolás* (Budapest, Magvető, 2003) főhőse, az egyenesen az auschwitzi haláltáborban megszületett B. alakjában.

²⁰ Stieg Larsson: *A tetovált lány*, Budapest, Animus, 2009.

²¹ A szintén 2009-es filmet Norvégiában *Død snø*, angol nyelvterületen *Dead Snow* címen forgalmazták.

²² Wim Wenders: *Tja, dann wollen wir mal*, http://www.zeit.de/2004/4-4/Untergang_n – Wenders cikkét részletesen elemzi Brad Prager *The haunted Screen (Again): The Historical Unconscious of Contemporary German Thrillers* című cikkében, lásd Lauren Cohen-Pfister, Dagmar Wienroder-Skinnerk (eds.): *Victim and Perpetrators: 1933–1945 – (Re)Presenting the Past in Post-Unification Culture*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2006, 296–315.

²³ A kisfilm az interneten is megtekinthető: <http://www.youtube.com/watch?v=zZH-lqscjlo>

DM: Voltaképpen itt sem történik más, minthogy a történelmi trauma jelölő, elhagyván a Führerbunker körülhatárolt fájdalomközpontját, élhalottakként térnek vissza az őket „elfeledő” új világba, vagyis innentől kezdve a tér „sötét középpontja” bárhol lehet: Eva és az árja-gólem bármelyik utcasarkon előbukkanhatnak. Sebald végtelenül finom és *diszkrét* regényei a maguk csendes melankóliájával voltaképpen ugyanennek a „szabad” térnek a feltérképezésére tesznek kísérletet, ahol a vén Európa kultúrtárgyaktól benépesített vidékein (lásd a Richard Wagner utcát Udo Kier történetében) nemcsak az agresszorok, hanem az áldozatok kísértetei is ugyanolyan, ha éppen nem nagyobb számban vannak jelen. Ugyanakkor Sebald művei egyben arra is figyelmeztetnek, hogy a sötét középpontnak ez a kimozdulása, szóródása vagy kiáradása, vagyis egyszerre folytonos távolléte és mindenhol-léte nem csak térben, hanem időben is értendő: ahogyan az ír éhséglázadásoktól kezdve a kongói gyarmatosításon át a kínai birodalom európai bevételéig számtalan háború előtti, történelmi esemény válik újraolvashatóvá (és újraolvasandóvá) a II. világháború és a holokauszt centrifugális traumájának fényében, ugyanúgy lehetnének a sebaldi rom-látó narrátorok tekintetének méltó tárgyai nem csak a berlini Fal maradványai és a szerkelet-kelet-európában megtalálható elhagyott orosz lakatnyavárosok, hanem ugyanígy a World Trade Center helyén tártongó urbanisztikai vákuumterület és a kilencvenes évek alatti ostromban felgyújtott, s azóta bedeszkázott kísértetkastélyként omladozó szarajevói könyvtár is.

↳ *Ficsor Benedek*

„Az egyetlen bizonyosság a hiány”

(Szvoren Edina: *Pertu. Palatinus*, 2010)

David Lynch egyszer egy interjúban kifejtette, hogy filmjei borzongató jeleneteinek erejét a valóság és a képzelet összezavarása adja. Sosem lehetünk biztosak benne, hogy amit látunk, valóban megtörténhet-e, mint ahogy abban sem, hogy van-e különbség a reálisnak tűnő és a fiktív régiók között. A hétköznapi környezetben megjelenített nem-mindennapi borzalmak eltüntetik az (értelmezési alapként funkcionáló) határvonalakat, a felosztást így mindig a megszokottba fűrődő ismeretlen test irányítja. Első olvasásra Svzoren Edina elbeszéléskötetében is a tapasztalati világot felforgató idegenség tűnik fel. Mintha az elképzelt

– mert újraalkotható – környezetet csupán annak másságán keresztül érhetnénk el, mintha a valóságban artikulált félelmetes biztosítaná a megértést. Van egy jelenet Lynch legendás filmjében, a *Mulholland Drive*-ban, amikor az amnéziás nő emlékei után kutató főszereplők egy gyorsétterem mögötti sikátorban egy rémlényre bukkannak. Fényes kaliforniai nappal, átlagos étterem, névtáblás pincéernővel, és az újra és újra előtűnő képsor, ahogy a két nő közeledik az épület végéhez, a feszültség növekszik, közeleg a megoldás. Bármilyen történhetne egy sikátorban, kirabolhatnak, megerőszakolhatnak őket, csövesek fekhethetnének szerteszét, az alumínium kukákban talált iratokból rekonstruálhatnák az elfeledett eseményeket, de Lynch úgy fed fel a titkot, hogy újabb rejtélyt kapcsol be a narrációba. Nyomokat hagy a valóság szövetén, ám ezek a nyomok nem evilági anyagból készültek. Valami ilyesmit tesz Svzoren Edina (és az elbeszélő) is az írásaiban. A legtöbb kézenfekvő, konvencionális megoldást olyan szituációk sorozatával írja felül, melyek rendszerint megkérdőjelezzik a befogadó valóságba vetett hitét. Módszere – mutatis mutandis – sokban hasonlít David Lynch narrációs technikájára. Az idegenségben megmutatkozó reális a nem-valóság instancija félelemkeltő funkcióit aktiválja, a tapasztalataink alapján megképzett világot ugyanis a narrációban a tapasztalattól sosem eredeztethető szövegelemek határozzák meg. Így a valóságra mutató jeleket egy másfajta referencialitás váltja fel, hiszen nem csak a leképzés gesztusának imaginációja, hanem a vonatkozási rendszerek meghatározása sem lesz evidens. Nem válogathatunk a jól ismert jelek közül, mert azok valami olyasmire mutatnak, amit elképzelt, és így szükségszerűen jelekhez kötni sem tudunk. Stabil értelmezői rendszerünk úgy változik végzetesen idegenné, hogy továbbra is a megszokott kontextusban mozgunk, ám a másság megjelenése mindent kifordít eredeti önmagából. És ez a másság nem az önmegértés feltétele, ez a bennünk élő borzalom, a világunk széthullásának lehetősége.

Ennek azonban komoly következményei lehetnek. Ha a szöveg alapvetően feltételezett önmozgása meg-megtörik a narratív technikákon, akkor az elbeszélő szándék átveheti a befogadás véletlenszerű játékának szerepét, és meghatározott felületeket jelölhet ki a megértés számára. Vagyis, amennyiben a borzalom túllép bizonyos határokat, és szövegszervező erővé válik, semmi sem akadályozza meg, hogy dominanciáját az olvasásmód definiálására használja fel. Ez azt jelenti, hogy az idegenségben artikulált realitásnak csupán a pozíciókat újíró félelem felkeltése miatt kell megjelennie, szerepe kimerül a hatásvadász rémisztgetésben. Szerencsére azonban (megint csak Lynch-hez hasonlóan) a *Pertu* elbeszélő sosem veszti el a mértéket, a szöveg így nem lesz a szubverzív aktusok rabjává. Az ismeretlenben rejlő borzalom esztétikai minőségévé válik.

Szvoren Edinát nehéz *elsőkönyves szerzőként* bemutatni, hiába első könyve a *Pertu*. Nem szerencsés ilyen esetben kontextust vizionálni, hiszen az óhatatlanul is önkényes értékeléshez vezet, de ez esetben muszáj megemlíteni, hogy közönség számára (a különféle folyóiratokban megjelent írásaik hála) nem

ismeretlen szerző könyve olyan magabiztos szövegkezelési tudásról tanúskodik, amit az utóbbi időben felbukkant alkotók közül nagyon keveseknek tulajdoníthatunk. Egy (majdnem mindenre) kész író kötetét ennek alapján lehetetlen kezdő lépéseket feltételezve bírálni: bármennyire is hamis és reduktív fogalmak ezek, Svzoren Edina kiforrott, egyedi látásmódú, kiemelkedően tehetséges alkotó. Színre lépése a régóta tartó, folyamatos jelenlét érzését keltheti a befogadóban. Írásai mintha már mindig is részei lettek volna irodalomértésünknek.

Nehéz szövegek a *Pertu* novellái. Komoly olvasói aktivitást igényel az ellenállás megtörése, amely bekezdésről bekezdésre, mondatról mondatra újra feltámad. Több szempontból sem helytálló a párhuzam, de ez a rezisztens magatartás néha Bartis Attila, máskor Barnás Ferenc prózáját juttatta eszembe, különösen a konvencionális értésmódok számára idegen terek bejátszásának módját tekintve. Vannak művek, amelyek esetében a küzdelem tétje a megértés, amikor a nem-értés zavarba ejtő állapotából a valahogyan-értés biztonságos melegébe jutásáért harcolunk. Svzoren Edina kötetében – ha lehet ennyire leegyszerűsítve fogalmazni – a folyamat éppen ellenkező irányú. Miután megismerjük a szövegek „valódi” arcát, minden vágyunk, hogy visszajussunk a megnyugtató nem-tudásba. A befogadói küzdelem ezért legjobban a már megértett textus elfogadásaként, vagy még pontosabban mint a megismerés afirmációja definiálható. Képesek vagyunk-e beletörődni abba, amit olvastunk, hiszünk-e a szemünknek, és végső soron: rábólintunk-e saját „valóságunk” folyamatos tagadására?

A kötet szövegeit a „valóságfok” alapján – folytatva a kategóriákra redukált értelmezést, és csak a szélső értékekre koncentrálna – két nagyobb csoportba sorolhatjuk. Vannak a realitást alapvetőnek tekintő novellák, amelyekben a másként létezés lehetősége a világszerű ábrázolás törésein keresztül mutatkozik meg. Ezek estében a (többnyire lineáris) narráció egy koherens elbeszélőt feltételez, aki résztvevője a történetnek, beszédmódját ezek alapján a tapasztalatok átadásának lehetősége befolyásolja. Az epikai imagináció itt egy átélhető világ struktúráit alakítja ki, a törést tehát nem hozhatjuk összefüggésbe a nézőpont idegenségével. A másságot a kiürülő valóság teremti meg. Lassan elfogy minden, amit kezdetben a szöveg világában ismerősnek tekinthettünk, kiderül, hogy hiába állítja a narráció a világok összemérhetőségét, a jelek értelmüket veszítik, a szimbólumok jelentés nélküli szerkezetekbe fordulnak, a befogadó tere összeszűkül, végül csupán egyetlen rés marad számára, amin keresztül a szöveggel érintkezhet. Így voltaképpen nem is annyira a narráció, mint inkább a befogadó töréséről beszélhetünk. Az egyik legjobb példa erre az *És néhány hiány* című írás, amelyben a jellemrajzok, a viszonyok, a környezet, és a szituációteremtés mind-mind a valóság illúzióját keltik. Ám a látszólag pontosan elrendezett narráció – ha nem is az első olvasatra – fennakad a szöveg felszíni szerkezetébe rejtett akadályokon. A lineáris elbeszélés módja ugyanis ismétlések, előre- és hátrautalások folyamata, csupán a közlés aktusa egyenes vonalú, a formája azonban cikli-

kussá teszi a novellát. A narrátor újra és újra visszatér bizonyos pontokhoz, vagyis ezen pontok hiányához. Elvész minden kézfelfogható információ és csak a referenciákat összezavaró fogalmi háló marad. Három ember és egy haldokló kutya szászországi túrájáról „szól” a novella. Apa és lánya (Werner és Angelika), valamint a (névtelen) narrátor: egy jobbára tisztázatlan státuszú nő („A negyedik napon a férjemnek-lányomnak hazudtam őket”). Útjuk térben és időben feltartóztatatlannal halad egy cél felé. Ám lassan szétválnak az egyes szövegrészek, és bár a célképzet megmarad, az elkülönült szálak futásiránya megváltozik, átszövdések, fordulatok, kanyarok és visszatérések jelennek meg, megsokszorozva ezzel a lehetséges befejezést. Ami mégis, minden differenciációs aktus ellenére is összetartja a történetet, az a hiány permanens artikulációja. A feszültséggel terhelt narráció voltaképpen minden állítást egy hiány elismeréséhez rendel, a folyamatosan növekvő üresség motiválja az elbeszélést, a linearitást ily módon a stabil jelentéssel bíró szövegelemek megfoghatósága legitimálja. Tehát mint egy felforgatott kauzális sor, amelyben a múlt időből és a megtett útból nem a történetek létrejöttére, hanem azok elmúlására következtethetünk. A végső állítás a halál megfogalmazása. „És akkor alighogy összerakom a mondatot: Lola meghalt, sikerül végre sírva fakadnom.”

A tapasztalati világ realitását egy megváltoztatott narrációs aktuson keresztül közvetítő novellák alkotják a második csoportot. Itt a hangsúly nem a valóság felszámolásán van, hanem a narratív alaphang stilizációján, amely az átadás közegétől és módszerétől teszi függővé az élethelyzetek megismerését. Hiába csatlakozhatók valóságos élmények az elbeszélésben létrehozott szituációkhoz, azok csupán a közvetítésben meghatározott szerepük alapján válnak a szöveg részévé. Mintha egy fátyol rejtené el a narrátor tekintetét. Vagy mintha az álmok bizonytalan dinamikáját követné az elbeszélés. A felismerhető világreszletek eltorzulnak, az egyértelmű referenciák elvesztik rámutató funkciójukat, ám mindvégig megőrzik az eredeti állapot nyomait, amelyekből a differenciák természetére következtethetünk. Egyszerre tűnik ismerősnek és a különbségek, a „minta” hiányzó elemei miatt különösen idegennek a történet és az előadásmód. Talán ennek is köszönhető, hogy a kötet legerősebb szövegei sorolhatók ebbe a kategóriába. Svzoren elbeszélő akkor a legkegyetlenebbek, amikor a valóság szituációkat az idegenség váratlan pillanataival forgatják fel, megtörve ezeken a pontokon a szö-