

MONDTA AUSTERLITZ, MONDTA SEBALD W. G. SEBALD REGÉNYE ÉS A FOTOGRAFIA

KISS NOÉMI

Sebald különös életrajzi regénye eredetileg 2001-ben jelent meg, még mindig a német irodalom kiemelkedő műve, nehéz a nyomába érni, és nem nagyon találni párját az utóbbi évek könyvei közt sem¹. A regény a hatvanas évek második felében indul, Antwerpenben, itt ismerkedik meg az elbeszélő főhősével, a kissé régi-módi, titokzatos figurával, Austerlitzcel. Feltűnik neki, hogy az emberektől elhúzódó, furcsa figura, ez a majdnem láthatatlan, kopott zakós, hátzsisákos értelmiségi a vonatra való várakozás közben képeket készít, szemlél és archivál. Sebald megszólítja őt, Austerlitz pedig elkezd beszélni. A kissé távolságtartó figuráról megtudjuk, hogy hobbija az építészet és a fotográfia, egyébként művészettörténész, szenvedélyes gyűjtő, egyetemi tanár, és egy egész századnyi kulturális archívummal veszi magát körbe. Titokzatos, bugyros zsákjából (amit később az egyik oldalon fényképen is láthatunk²).fényképezőgépet vesz elő, és rögzíti az állomás visszatüköröző képét.

Sebald (vagyis a regénybeli, naplószerű elbeszélőnk) kutató tekintetét a találkozás előtti pillanatban egy épp ide illő intellektuális eszme-futtatás kötötte le, ami a regény szempontjából később kiemelt jelentőségű lesz: a belgiumi Nocturama állatkertben tett látogatásának furcsa élményét osztja meg velünk. Arról értekeznek, hogy milyen erős a rokonság az elűzött, meggyötört emberek és a redőzött homlokú állatok arckifejezése között. A metaforát a később elkészült regény lapjain fényképekkel is bizonyítja, a képeken az ugróegerek hatalmas, fürkésző szeme, emberi szempárok, ráncos homlokok jelennek meg. (Lehet, hogy maga az elbeszélő van rajtuk, nem tudom.) Sebald számára – mint írja – a szemlélődés filozófiája nyújtja az igazi segítséget a világ sötétségén való áthatoláshoz, akár csak a festőknél. Vagyis, teszem hozzá, ezek szerint a szemlélődés, a kutatás és az adatgyűjtés meghozza érett gyümölcsét, a hön áhított tudást. Sebald szerint Austerlitz méltó példája annak, hogyan tapinthatunk rá a gondolkodás magányos tevékenységével a mélyebb összefüggésekre, viszont a regényből később az is kiderül, hogy e rádöbbenés feldolgozhatatlan, és elpusztítja a személyiséget, hogy még tragikusabb legyek: megöli a gondolkodó embert.

A szemlélődés-filozófia teljes bukásával ér véget tehát a regény. Ebből a könyvből megtanulható, hogy aki az emlékezettel (a múlt apró részleteivel) szembeül, nem bírja el a terhét. A mű végére világossá válik: az Austerlitzcel való

¹ SEBALD 2007

² Uo. 46.

megismerkedés egy újabb bizonyíték arra, hogy a gondolkodó, szemlélődő emberek magányos farkasok; múlttal való szembesülésük pedig feldolgozhatatlan traumát, tátongó, mély sebet okoz, mely – nem kis részben – egyébként saját, személyes életükből, történetükből fakad, nem is annyira valamiféle univerzális filozófiából. Igaz, az intellektus a regényben régimódi (gyűjtögető, klasszikus szemléletű), de a száműzöttség, a tudás megszerzése és a hatalmas szakadék a világ és az én között nem annyira az. Ezek súlyos, mindmáig feldolgozatlan, aktuális problémák. Ha a magyar irodalomból kellene az utóbbi évekből példát hoznom, rögtön Györe Balázs regénye jut eszembe, a *Halottak apja*³, és folytatása, az *Apám barátja*⁴. Györénél az apa könyvtáros, elvonuló, látszólag érzelemmentes ember (belül persze forr és beteljesületlen vágyak emésztik), és akinek fájdalmas érzelmi és intellektuális magánya a szocialista, diktatórikus Magyarország értelmiségi korpét tükrözi.

Austerlitz már felnőtt, mikor megtudja, családját a holokauszt pusztította el.

Két halvány kinézetű értelmiségi találkozik tehát a regény elején. Sebald csak látszólag szemlélődik, ő, lévén német, az azonosulás és az együttérzés legmagasabb fokára lép, persze utólagosan, a háborút követő ötödik évtizedben, amikor a feldolgozás már jócskán megkezdődött hazájában. Tulajdonképpen úgy tárja elének barátja életét, hogy ő maga válik Austerlitzcé. Hogy ki beszél, azt viszont folyton tudatosítja az olvasó számára, a regényben többször elhangzik a „mondta Austerlitz” mondat. A mű tehát egy hosszú monológnak is felfogható. Austerlitz, ez az egyszerre kitalált és valós figura, a mindenkori áldozatok leszármazottai helyett beszél; kicsi, apró, szinte észrevehetetlen ember, akinek az élete eltűnt a történelemkönyvekben. Kissé bizarr a helyzet, hiszen Sebald szeretné eltávolítani magától hőstét, állítja, hogy az antwerpeni találkozást követő években mintegy véletlenszerűen találkozott vele, de mi tudjuk, hogy a regényén fáradozik, azon van, hogy kiderítse a titokzatos idegen életét, méghozzá a legapróbb részletekig. Kiderítse és aztán kiadja, elárulja nekünk. Nem számolva a dolog erkölcsi következményeivel. (Annak idején, mikor megjelent a regény, tudtommal valaki felismerni vélte magát a főhősben, és Sebaldot beperelte a személyiségi jogok megsértése miatt.)

Austerlitz mondja

A pályaudvart elhagyjuk, következnek a találkozások, beszélgetések. Először a művészeiről és az építészeiről értekezik Austerlitz, egyáltalán nem unalmasan, nagyon is érdekfeszítő részleteket tudunk meg, azután egyre inkább átveszi a beszélgetések vezérfonalát az intimitás, a család, a szerelem (helyesebben a nő hiá-

³ *Halottak apja*. GYÖRE 2003

⁴ *Apám barátja*. GYÖRE 2006.

nya, a férfiasszkézis), és a gyerekkor bizonytalan keresése. Ekkor tudjuk meg, hogy Austerlitz adoptált. Sebald nagyjából a mű egyharmadától teljesen átengedi hősének a beszédet, hiszen így – a megszólítással és a pusztá közléssel – az analitikus technikát alkalmazhatja, a lehető legmélyebbre hatol, végül barátja tudatalattijáig jut. Kiszedi belőle a legapróbb részleteket. Az ily módon elbeszélte idő a huszadik század közepéig nyúlik vissza, 1939-re, amikor a fiú elhagyja Prágát, míg a keret-történet 1996-ig, Austerlitz haláláig tart.

Mint írtam, Austerlitz személyiségében nagy szerep jut a kulturális emlékezetnek. Egészen pontosan olyan dolgokról értesülünk elmondásaiából, melyek életének nem személyes hagyatékába tartoznak, de a korszak jelölői: erődökről, pályaudvarokról, épületrajzokról, koncentrációtábor-leírásokról, könyvtárak és levéltárak anyagáról, falakról és polcokról, vitrinekről, Prága háború előtti és szocialista képéről; állatkertekről, botanikus gyűjteményekről, lepkékről és persze a gyűjtés megszállott hobbijáról, a fotográfiáról. A közös tárgyi kultúra iránti kezdeti lelkesedés tartja össze elbeszélőinket, s közben egyre személyesebbé alakul viszonyuk. Mikor is Austerlitz hirtelen idegösszeroppanást kap. Sebaldnak ezt követően sikerül valóban közel kerülnie barátjához, az önmagát vesztett személyiséghez – ekkor körülbelül az első százötven oldalon vagyunk túl. A beszélgetések témája ettől kezdve Austerlitz gyerekkorára és származására terelődik. Elmeséli, hogyan tudta meg apja halálakor, hogy örökbe fogadták. Austerlitz kálvinista nevelőszülőknél nőtt fel, és csak 1949-ben tudta meg valódi nevét. Mikor apja, a prédikátor haldoklik, tizenkét éves, apa nélkül nő fel különböző intézetekben. De a pontos előtörténet homályos marad, fogalma sincs, hol született és hogy került Angliába. Kérdéseit elnyomja magában. Egészen a nyolcvanas évekig, amikor egyre gyakrabban törnek rá ismeretlen félelmek és furcsa, gyakran ismétlődő szorongás lesz úrrá rajta. A félelem a homályos múltbeli eseményekre tereli a figyelmét. Austerlitz elhatározza, hogy utánajár származásának. A látszólag beszélgetős, „művelődési regény” drámai eseménysorrrá fokozódik. Egyre személyesebbek és felkavaróbbak lesznek Austerlitz közlései, mígnem – éppen a múlttal való szembe-sülés hatására – eljutunk Kelet-Európába, Prágába és Teplicébe, szülővárosába, és abba a munkatáborba, ahol édesanyja életét vesztette a második világháborúban.

Pontos adatokkal szolgál a mű, akár a nevek, akár az utcák és a fényképek alapján visszakereshető hitelességgel bontakoznak ki a származás körülményei. Prágában, ritka vezetékneve alapján, egy levéltárban deríti ki Austerlitz, hogy pontosan hol, melyik házban élt a családja. Elmege, és felkeresi a házat. Nagy meglepetésére ott találja Verát, egykori nevelőnőjét. Mivel ő nem zsidó származású, egyedülként túlélte a háborút. Mikor bekopog hozzá, az asszony azonnal megismeri a szöke „kisfiút”. (Ugyanazt a fiút, akit a regény címlapján látunk egy réten, a regényben ezt a képet Vera mutatja meg Austerlitznek.) Verától értesülünk a száműzetés részleteiről, tehát Vera mondja el Austerlitznek, Sebaldnak Austerlitz,

nekünk pedig Sebald a „teljes igazságot”. Így, a többszörös (és tudatosan jelzett) függő beszéd által akár némi kétely is maradhat bennünk a kapott információkat illetően. Ez pedig újfent a fikcióra vonja a figyelmünket.

Minél tovább haladunk a regényben, annál élesebben és pontosabban, vagyis annál világosabban kéne látnunk Austerlitz életének kockáit, annál ismerősebbé kéne válnia. Mégis, mintha a tragikus sötétség felé vinnének hosszú monológjai. Egy sötétkamrában próbáljuk előhívni és letapogatni a képeket, mikor pedig kontúrrossá válnak a részletek, elkezdünk szorongani. Amikor megtudjuk a történetet, azt kérdezzük, ez hogy történhetett meg? Valóban így volt? Hogy volt? El lehet mondani, hogy történt?

A regényben a múlt alapos feltárása helyett végül csupán az emlékezet fonák természete válik világossá. Úgy tűnik, mintha a kiderített „tények” felé haladnánk a fikció felől, pedig éppen fordítva van, minél több adat birtokába jutunk, annál történetyszerűbb lesz a nyomozás, és annál allegorikusabbá válnak a fényképek a mű lapjain. A prágai látogatáskor végül kiderül, hogy a háborútól való félelem és a zsidóüldözések miatt Agáta, Austerlitz édesanyja 1939-ben, négyéves korában egy gyerektranszporttal küldte fiát nyugatra. Így került Prágából Londonba. Pár évvel később a „hírnökök halk hangon közölték Agátával a tennivalókat”, de ő nem volt képes „ezeket az egyenesen visszataszító nyelven megfogalmazott utasításokat betartani; helyette válogatás nélkül összedobált néhány abszolút nem praktikus holmit egy táskába, mint aki hétfévi kirándulásra megy”⁵. Vera kísérte el a transzport bejáratához, Holesovicébe. Agáta halála nemcsak értelmetlenné válik, hanem ismeretlen marad, kiderítetlen, kinyomozhatatlan tény; homályos ködbe vész a tábor csupasz és ember nélküli falai közt (melyeket a fényképek is megmutatnak), hült helye van az anyának, ez pedig feldolgozhatatlan a „felnőtt fiú” számára.

Sebald mondja

A könyv szerkeze feltűnően precíz, az események időrendi sorrendben követik egymást, Austerlitz pontosan mesél, vagyis mesélteti őt Sebald. Ami a kötet igazi különlegessége, az az, hogy a bekezdések között az író fényképeket helyezett el. A fényképek közlése kizárólag az író munkájának eredménye. A képekhez viszont nem tartozik sem cím, sem a készítő neve. Sebald már a regény elején elmondja, hogy barátja több száz rendezetlenül összerakott képet hagy rá halála előtt, 1997-ben⁶. Feltehető, hogy az említett fotográfiák némelyike bekerült a könyvbe. De ez egyáltalán nem biztos, sőt az sem, hogy a képeket nem Sebald maga készítette-e. Ugyanis az író arca is megjelenik az egyiken, méghozzá éppen az Agáta utáni nyomozás útja közben, a theresienstadti munkatábor kihalt városának egyik bolti

⁵ SEBALD 2007, 192.

⁶ Uo. 9.

kirakatában, egy porcelánkompozíció mögött⁷.

A fotográfiák szerepének több értelme lehet. Engem leginkább a szöveg és a kép kölcsönhatása érdekelt, ami semmiképpen sem csupán referenciális természetű (vagyis ami benne van a szövegben, megjelenik a képen) vagy illusztratív (kiegészítő, konkretizáló), a képek fikcionális események bizonyítékai és metaforikus természetűek. Úgy mondhatnám, a történet valós alapját, életrajziségát hivatottak bizonyítani egyrésztől, konkrét teret és időt jelölnek, ugyanakkor azonosíthatatlanok. Természetesen az emlékezet fekete-fehér képeiről van szó, hagyományos, analóg eljárással készültek. De számomra meggyőzőbb érv, hogy a fényképek a történet fikciójában betöltött szerepük miatt kerülhettek a kötet lapjaira. Hiszen a képek jelöletlenek, cím nélküliek, és alapos szerkesztés eredménye, hogy sosem azon az oldalon jelennek meg, ahol a jelölt esemény van. A képek elhelyezése tehát teljes mértékig a szerző, Sebald játéka írói anyagával. Barátja elbeszélését egészíti ki velük, vagyis továbbírja mondatait, és az emlékezet talányos albumává formálja történetét. Éppen ellentétesen jár el, mint azt elsőre gondolnánk: a fényképek itt a regényesítést szolgálják.

Az író Sebald egyes szám első személyben tehát résztvevő megfigyelő. Megfigyelhető továbbá, hogy az elbeszélés közben egyre jobban háttérbe húzódik, a dráma végpontjához közelítve pedig egyre ritkábban kommentálja barátja mondatait. Közben pedig egyre erősödik az olvasóban a feltételezés, hogy elbeszélője nem autentikus személy, a „mondta Austerlitz” mondat recitálása további drámaiságot kölcsönöz a beszédfolyamnak, ugyanakkor formalizált gesztusként hat, vagyis eltávolítja az elbeszélő barátot, és az írói gesztust erősíti. A könyvet tehát ketten beszélnek el, az elbeszélő író és a beszélő Austerlitz. Nincs éles határ kettejük között. Lehet úgy olvasni, hogy találkozásuk hitelesítése érdekében helyezi el Sebald a fényképeket a könyvben, melyek, mint írtam, természetesen erősítik a regény dokumentumjellegét, ugyanakkor esztétizálnak, és vizuális élményt nyújtanak; másrésztől a képek az olvasó számára az élettörténet referenciális hordozóivá válnak, bizonyítékok a dolgok tényleges létezésére és a történet lehetséges tér- és időbeli elhelyezésére. A fotográfia igen hatásos, de kétes elem a regény terében. Kaland, útra kelés, kimerevített tér és idő, ahol ez utóbbi jelenléte felülmúlja az ábrázoló erőt. Roland Barthes-tal szólva *punktum*. Rádöbbenés, szúrás, olyan hatásos pont, mely azonnal belém szúr, nem tudom levenni róla a szemem, írja a *Világoskamrában*⁸. A fotográfia szubjektív tudomány a néző számára, mert egyszerre rögzít egy adott pillanatot, *itt és most*ja van, ugyanakkor túllép a pusztá tanulmányon, érzékeny pont, mely sebet ejt, és kiváltja az „ott szeretnék lenni” csálóka érzését. (Hasonló regényszerű fényképkönyvek jelentek meg már a nyolcvanas évek elején a német és az angol irodalomban, csak egy példát emelnék ki, John

⁷ Uo. 211.

⁸ BARTHES 2000, 31.

Berger és Jean Mohr fotóesszéjét, *Another Way of Telling*⁹. A magyar irodalomban is lehetne párhuzamot találni, Nádás Péter *Saját halál*¹⁰ című albumát vagy *Valamennyi fény*¹¹ című művét.)

A lapokon megjelenő fénykép tehát korántsem formalizált gesztus. Egyrészt nem utalja a teljes fikció terepére a történetet, és a fikció fikciótlanítása sem sikerül, csupán a kettő közt tátongó lehetséges szakadékot látjuk. Megtörtént és elképzelt dolgok vészes kapcsolatát, mely ebben a regényben a hangsúlyozottan jelen lévő személyes emlékezet (traumasor) terepén könnyen romlásba dönt, a szemlélődő ember pedig szakadékba zuhan. Austerlitznél ez be is következik; a tanár viszonylag későn értesül valódi származásáról és családja elpusztításáról, a megbomlott emlékezet feldolgozatlan valóság lesz számára, egy hatalmas szakadék tátong leélt élete és a nem tudott, valódi élete (származása) között. Az események felderítése létszükséglet számára – Sebald ezt mutatja be könyvében –, ugyanakkor kioltja a tudás utáni vágyat, és a halálba vezeti a kutató embert.

BIBLIOGRÁFIA

BARTHES 2000

Roland BARTHES: *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 31. Fordította: FERCH Magda

BERGER – MOHR 1982

John BERGER – Jean MOHR: *Another Way of Telling*, Writers and Readers Publishing Cooperative Society Ltd., London, 1982.

GYÖRE 2003

GYÖRE Balázs: *Halottak apja*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2003.

GYÖRE 2006

GYÖRE Balázs *Apám barátja*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2006.

SEBALD 2007

W.G. SEBALD: *Austerlitz*. Európa Kiadó, 2007. Fordította: BLASCHTIK Éva.

NÁDAS 2004

NÁDAS Péter: *Saját halál*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004.

NÁDAS 1999

NÁDAS Péter: *Valamennyi fény*. Magvető Kiadó, Budapest, 1999.

⁹ BERGER – MOHR 1982

¹⁰ NÁDAS 2004

¹¹ NÁDAS 1999