

TAKÁCS MIKLÓS

Se kép, se hang?

A trauma képi narrativitásának kérdése W. G. Sebald *Austerlitz* című regényében

„Sebald öt éve halott, ám hatása egyre erősödik, s mára már valóságos kult-figurának számít”¹ – írja Bán Zsófia, aki Sebald-tanulmányaival maga is sokat tett azért, hogy ez a kultusz az azóta eltelt hét évben is tovább erősödjék itthon. A szerző óhajának megfelelően (részben Sebald hatására) valóban megindult a magyar kultúrában a kísértetiesről, illetve a traumatikusról szóló beszéd,² sőt, a németekénél jóval hosszabb lappangási idő után Magyarországon is egyre többen kezdenek el nyomozni saját családjaik elhallgatott történetei után, így Bán Zsófia is. Egy esszéjében elmeséli, hogy kimondatlanul is úgy cselekedett, mint Austerlitz: 2004-ben felkereste a theresienstadti volt gettó múzeumát, mert édesanyja családját 1944-ben oda hurcolták el. A kiállított fotók láttán nyomasztó érzés keríti hatalmába, melynek okát csak később érti meg: „Azért rettegtem az őket ábrázoló fényképpel való találkozástól, mert más családi fényképekkel ellentétben, itt nem ismerném a *képhez tartozó történetet*.”³ György Péter Sebald-olvasata szerint ez az emlékezésre alkalmatlan emlékezet esete, amikor nem tudjuk az életet történetté formálni.⁴

Különös, hogy a szándékoltan nem professzionális *Austerlitz*-olvasás is ugyanilyen hatásról számol be.⁵ Mindez megfigyelhető Vajda Mihály naplójegyzeteiben, ahol gyakran aktuális olvasmányélményeiről is beszámol röviden, és előkerül Sebald regénye is. Erős hatással van rá, bár először nem akarja saját kisgyerekkori emlékeit előhívni: „...nálam éppen fordított a helyzet: sok mindent tudok, csak éppen képek és

¹ BÁN Zsófia, *Veverka, avagy az emlékezés fortélyai* (W. G. Sebald Kivándoroltak és Austerlitz című regényeiről) = B. Zs., *Próbacsomagolás* (Esszék), Pozsony, Kalligram, 2008, 38.

² *Uo.*, 39.

³ BÁN Zsófia, *A hiány negatívja: Családi fényképek a privát és a közösségi emlékezetben* = B. Zs., *Próbacsomagolás*, i. m., 138. [kiemelés az eredetiben – T. M.]

⁴ GYÖRGY Péter, *Öt történet* (W. G. Sebald: Kivándoroltak), ÉS, 2006. június 30., 27., <http://regi.sofar.hu/hu/node/57553> (Letöltés ideje: 2013. május 20.)

⁵ Ez a hatás olyan erős, hogy még a kortárs magyar képzőművészetben is találunk példát a produktív recepcióra. Szüts Miklós festőművész 2011-ben megnyílt önálló kiállítása *Sebald utazása* címet viselte, saját bevallása szerint is az *Austerlitz* volt az a könyv, amely miatt „beleszeretett a szerzőbe”, és ez a „szerelem mai napig tart”. *A mánia tartósan bizonyult*” (Czenkli Dorka interjúja Szüts Miklóssal), Magyar Narancs, 2011/8, 44. http://magyarnarancs.hu/film2/a_mania_tartosan_bizonyult_-_szuts_miklos_festomuvesz-75601 (Letöltés ideje: 2013. május 20.) Számtalan festménye címében feltűnik Sebald neve, de ezek természetesen már vállaltan egy fiktív Sebald utazásának a képei. (Néhány ezek közül megtekinthető a festő weboldalán: <http://szm.hu/festmenyek/2010>. A fenti távlat ismeretében például egyáltalán nem véletlen az, hogy a 18-as sorszámu képet Szüts a *Sebald egy régi fényképet talált* címmel látta el.)

érzelmekek nincsenek. S hely sincs, ahol előhívhatnám a képeket és érzelmekeket.”⁶ A háritás mégsem sikeres, mert a következő bejegyzésben máris megbánja, hogy valamikor felkereste egykori lakásukat, amelyből még hároméves korában, 1938-ban elköltöztek. A már nem létező épület emlékét öntudatlanul is a Sebald-próza egyik központi alakzatával, a kísértetiessel ragadja meg: „Ez a lakás is a kísérteteim közé tartozik már. Kísértetlakás: elbújik a megsemmisülése mögé, nem tudok neki kérdéseket feltenni.”⁷ Talán már az első mondatoknál, a Bán Zsófia-parafrazisnál világossá kellett volna tenni: a kísérteties, a freudi *unheimlich* nem véletlenül lesz szinte az első asszociáció Sebald fényképekkel teli regényeivel kapcsolatban. Egyfelől ugyanis a kísérteties a trauma elválaszthatatlan kísérőjelensége, mivel a trauma „értelmezhetetlen jeltermeléssé, a kísérteties terepévé teszi a világot”,⁸ másfelől pedig „a fénykép mint kísértetjárás nagyon régi keletű metafora”.⁹ Ebből az is következik, hogy szerkezetileg maga a trauma és a fénykép is hasonló, mert egy múlt idejű eseményt rögzítenek ki az időben, de úgy, mintha az folyamatosan megisméltódná.¹⁰

Palimpszesztek

Sebald művei így nemcsak narratív módon válnak „traumaregénnyé”,¹¹ hiszen azon egyedi jellegzetességük, hogy számos fekete-fehér fotó szakítja meg a szövegek folyamatoságát, a fénykép médiumán keresztül is megalkotják a traumatikus látásmód olvasó által is megtapasztalható nyugtalanító hatását (hogy egy talált fényképen ott van egy darab múlt a kezünkben, de nincs kontextusa, nincs hozzárendelhető története).

⁶ VAJDA Mihály, *Szókratészi huzatban*, Pozsony, Kalligram, 2009, 302.

⁷ *Uo.*

⁸ BERTA Erzsébet, *Architektúra és trauma (Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai*, *Studia Litteraria*, 2012/3–4, 151.

⁹ KOVÁCS Edit, *Az eltűnt hiány fotografiai metaforái W. G. Sebald Austerlitz című regényében = Az eltűnt hiány nyomában: Az emlékezés formái*, szerk. GANTNER B. Eszter, RÉTI Péter, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2009, 120–133, 128.

¹⁰ Ulrich BAER, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge – Massachusetts – London, MIT Press, 2002; idézi: BÁN Zsófia, *Emlékezés és/vagy konstrukció: Családi képek W. G. Sebald Austerlitz című regényében = Exponált emlék: Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*, szerk. BÁN Zsófia, TURAI Hedvig, Bp., Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICA) Magyar Tagozata, 2008, 69–74, 70.

¹¹ A következőket értem ez alatt a műfajmegjelölés alatt: a „traumaregény” (mely először az első világháború után jelenik meg) felmutatja a traumatikus tapasztalat narratopoétikai következményeit, mivel ráébreszt az elbeszélés lehetetlenségére, hogy nem lehet erről beszélni, vagy ráirányítja a figyelmet a beszéd kikényszerítettségére, amely úgy tűnhet, hogy épp ellentétes a traumát körülölelő csenddel, és nem is lehetne az adott tárgyra vonatkoztatni. Ez a második jelenség hasonlít a traumáról létrehozott nagy kollektív elbeszélésekre, amelyek így viszont önkényesnek is tűnhetnek. A traumatikus esemény elbeszélhetősége (vagy nem-elbeszélhetősége) olyan összetett problémahalmazokhoz vezet, mint a téves emlékezet kérdése vagy általában az emlékezet ábrázolhatósága, amely nemcsak a narratopoétikának, hanem a történet-tudományak is kihívást jelent.

Azt kívánom tehát bemutatni, hogy a többi „traumaregénytől” eltérően az *Austerlitz* nemcsak a szavak szintjén reflektál a trauma ábrázolhatatlanságára. Azaz nemcsak elbeszélni nem lehet, hanem képpel sem lehet felmutatni ezt a múltbeli emléket – és mégis folyamatosan erre kényszerül a címszereplő és az elbeszélő egyaránt.

A regény kettős elbeszélésstruktúrával rendelkezik. Az először megszólaló elbeszélő, aki az első harminc oldal után gyakorlatilag szinte teljesen átadja a szót a címszereplő Jacques Austerlitznek, nem azonosítható könnyen. A bevezetőben tett egy-két személyes megjegyzése, illetve Austerlitz hosszú elbeszéléseit megszakító kommentárjai alapján lehet tudni, hogy Németországban született, de Angliában él. S bár nagyon hasonlít Sebaldhoz, mégsem azonos vele teljesen, mert többet nem tudunk meg róla. Ez annak köszönhető, hogy az elbeszélés csakis Austerlitzre koncentrál, az elbeszélő a saját magával történt események közül szinte csak azokról tesz említést, amelyek Austerlitzsal kapcsolatosak, hogy hol találkoztak, hol látogatta meg. Így a csak egyedül meglátogatott helyek részletes leírásának (mint a breendonki erőd és az antwerpeni Nocturama), amelyek kitérnek a többi történet közül, mindenképpen többletjelentést kell tulajdonítanunk, különösen az erődnek, mert az elbeszélés majdhogynem ott kezdődik és ott is zárul.

Austerlitz dominanciájának az lehet a magyarázata, hogy neki a Shoshana Felman és Dori Laub bevezette fogalom értelmében *tanúságot kell tennie*.¹² Bán Zsófia szerint ezt egyáltalán nem a kép vagy az (elbeszélői) hang biztosítja, hanem a meghallgattatás ténye,¹³ ami közvetve maga a regény elolvasása is lehet. A médium, a regénybeli hallgató (az elbeszélő) személye ezért egyáltalán nem érdekes, a címszereplő viszont önmagáról eleinte az erős elfojtás miatt nem beszél: „Austerlitzsal jóformán lehetetlen volt az embernek önmagáról, illetve róla, Austerlitzről beszélni”.¹⁴ Több évtizedes nyomozás után deríti ki, hogy egyike azoknak a zsidó gyerekeknek, akiket vonattanszportokkal 1939-ben Prágából menekítettek ki, és az akkor négyéves kisfiú soha többé nem látta szüleit. Ezt egyértelműen nevezhetjük traumatikus eseménynek, amely a hosszú csend után még erősebb pusztítást végzett Austerlitz pszichéjében: „Mit sem használt, hogy ráletem zavarodottságom okára, hogy képes voltam magamat, az elmúlt sok-sok év távolán át, mégis a legnagyobb élességgel, megszokott életéből egyik napról a másikra kiszakított gyerekként látni: az értelem nem bírta legyűrni azt a szüntelen elfojtott, most azonban erőszakosan felszínre törő érzést, hogy eltaszítottak, eltöröltek.” (245.)

Austerlitz nemcsak Prágát keresi fel kényszeresen a kilencvenes években, hanem Terezínt/Theresienstadtot is, mely erődvárost a németek gettónak alakították át, és édesanyját is feltehetőleg itt tartották fogva. Illetve ugyanezért utazik Párizsba, mert

¹² Vö. Shoshana FELMAN, DORI LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York – London, Routledge, 1992.

¹³ BÁN, *Emlékezés...*, i. m., 74.

¹⁴ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, ford. BLASCHTIK Éva, Bp., Európa, 2007, 36. A továbbiakban a regényből vett idézetek oldalszámait a főszövegben, zárójelben közlöm. (T. M.)

ott pedig feltehetőleg édesapja bujkálhatott egy ideig a második világháború első szakaszában. „[Ú]gy éreztem [...], mintha apám változatlanul Párizsban volna és úgy mond csak a megfelelő alkalomra várna, hogy mutatkozhasson. Óhatatlanul ilyen érzések fognak el olyan helyeken, amelyek inkább a múlthoz tartoznak, mintsem a jelenhez.” (274.) Ehhez a traumatikus tapasztalathoz Austerlitz sajátos térfelfogása is kapcsolódik, amelyet leginkább Michel Foucault *heterotópia* fogalmával lehet rokonítani.¹⁵ Számunkra most a legfontosabb aspektusa ennek a hétköznapi terektől eltérő, sajátos szabályokkal rendelkező valós tértípusnak, hogy bizonyos fajtái kizárhatják az empirikus időt, azaz *heterokróniákat* hozhatnak létre. Austerlitz feltűnően érdeklődik a pályaudvarok, könyvtárak és az erődök iránt. Szemében azok nemcsak a traumatikus esemény jelölőiként jöhetnek számításba, hanem egyben a trauma időtlenségének térbeli megtestesítőiként is. Nemes Z. Márió szerint a Sebald-regényekben maga a térérzékelés traumatizálódik, a tér magában foglalja saját „atopikusságát” is.¹⁶ A pályaudvarok például helyreállításuk óta hallgatnak háborús sérüléseikről, de a traumatikus látásmód továbbra is látja ezeket a „palimpszeszteket”, sőt, Dunajcsik Mátyás szerint „ebben a közegeben a holtak, a deportáltak és kivándoroltak szellemeinek megjelenése nem természetes, mint egy emlékhelyen, hanem kísérteties, [...] elmossa a városlakó hétköznapi élete és a történelmi borzalmak közötti határokat”.¹⁷

Átörökítések

Ezt a látásmódot a regény végére az elbeszélő is átveszi, mert Austerlitz hatására keresi fel a breendonki erődöt, és történetének teljes ismeretében már nem tud a regény végén másodjára is belépni az erőd kapuján. Valószínűleg immár ő is „irracionalisnak és ahumánnak”,¹⁸ „amorf betonmasszának” látja, amely esztétikumát, geometrikus alakzatát megint csak nem emberi perspektívából, hanem csakis madártávlatból engedni meg látni.¹⁹ Ennek az interiorizációnak a magyarázata nem vezet közvetlenül a trauma képi reprezentációjának problémájához, mégis fontos tisztáznunk, illetve azt is, hogy a két elbeszélői szöveg viszonyát hogyan lehet elhelyezni a traumakutatások kontextusában. Az elbeszélő tehát nem egyszerűen hallgatója a történetnek, hanem átél egy „szekunder traumatizációt”, mely Felman és Laub szerint elvárás is lehet a tanúságtétel hallga-

¹⁵ Vö. Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–156.

¹⁶ DUNAJCSIK Mátyás, NEMES Z. Márió, *Sebaldia (Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W. G. Sebald műveiben)*, Műút, 2010020, 86. www.muut.hu/korabibilapszamok/020/seb.html (Letöltés ideje: 2013. május 20.)

¹⁷ *Uo.*, 85.

¹⁸ SCHEIN Gábor, *Labirintusok és egyenesek (W. G. Sebald: Austerlitz)*, Műút, 2008010, 77. www.muut.hu/korabibilapszamok/010/schein.html (Letöltés ideje: 2013. május 20.)

¹⁹ DUNAJCSIK, NEMES Z., *i. m.*, 86.

tójától.²⁰ Emellett az elbeszélőt büntudat is nyomasztja, melyet már a regény elején lévő (egyébként egyedüli) lábjegyzetben bevall: 1971. február 5-én leégett a luzerni pályaudvar, ahol néhány órával korábban ő is vonatra szállt, és olyan érzése támadt, hogy „én vagyok a bűnös, vagy legalábbis az egyik bűnös a luzerni tüzeset miatt”. (14.) A narrátor magatartását Bernhard Giesen konstanzi szociológus tettes-trauma fogalma teszi érthetővé. Giesen azt állítja, hogy a tettes-trauma nem az elkövetőket jellemzi igazán, hanem inkább egy olyan metafora, amellyel a háború után született, 1968-as diákmozgalmakat irányító német nemzedék kollektív lelkiállapotát lehet körülírni.²¹ Mondanom sem kell, hogy maga Giesen is ebbe a generációba tartozik (1948-as születésű). Sebaldnál viszont nem pusztán ennek a kategóriának a kibővítéséről van szó, ha azt mondjuk, hogy abba ő is beletartozik, hiszen a háború vége felé, 1944-ben született, mert „ő és regényhősei esetében tehát pontosabb katasztrófa *általi* születésről beszélni, mintsem trauma után született (*Nachgeborenschaft*) nemzedékről”.²² Bárhogy is fogalmazzunk velük kapcsolatban, kijelenthető, hogy a német nemzeti identitást a nézők („*bystander*”) tettes-traumája határozza meg, nem pedig a rémtettek valódi végrehajtói – azok lassan kihalnak, de a nézők büntudata generációkon átívelő jelenség, és identitásképző ereje lesz.²³ Az elbeszélő ebből a horizontból mondhatja azt a második világháború alatt náci lágerként használt brendonki erőd termeinek végiglátogatásakor, hogy az öröket, az SS-legényeket könnyen el tudja képzelni, mert maga e „sok családapa és derék fiú” (27.) között élt húszéves koráig. Maga Sebald is csak a keresztnévei monogramját használta, mert a Winfried Georg neveket náci neveknek tartotta.

Ez az egyik szála annak a folyamatnak, melynek során az egyéni trauma kollektív traumává, tettes-traumává válhat. A másik szálon viszont Austerlitz is médium lesz, mégpedig az áldozatok médiuma. Ez különösen akkor feltűnő, amikor a „mondta Austerlitz” kifejezéssel gyakran jelenlévő másik egyes szám első személyű elbeszélői szólama kiegészül például a „mondta Vera” immár Austerlitztől származó kommentárjával, például Prága német megszállásának elbeszélésekor, mellyel ez (az Austerlitz valaha volt dadusa által felidézett) kollektív trauma a személyesen keresztül újra elmondhatóvá válik.²⁴ Nemcsak személyek, hanem más médiumok is lehetővé teszik

²⁰ FELMAN, LAUB, *i. m.*, 57–58.

²¹ Vö. Bernhard GIESEN, *Das Tätertrauma der Deutschen: Eine Einleitung = Tätertrauma: Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*, hg. Bernhard GIESEN, Christoph SCHNEIDER, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2004, 11–53.

²² DUNAJCSIK Máttyás, NEMES Z. Márió, *Sebaldia (Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W. G. Sebald műveiben; 2. rész)* Műút, 2010021, 66. <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/021/sebaldi1.html> (Letöltés ideje: 2013. május 20.) Kiemelés az eredetiben.

²³ GIESEN, *i. m.*, 23.

²⁴ Bán Zsófia szerint viszont erős destabilizáló hatása van annak, ha egy történetet többszörös áttétellel kapunk meg. BÁN Zsófia, *Képek által homályosan: az emlékezés fortélyai W. G. Sebald Kivándoroltak és Austerlitz című regényeiben = Az eltűnt hiány nyomában...*, *i. m.*, 109.

azt, hogy a kulturális trauma az egyéni identitás részévé váljon. Austerlitz esetében azonban egyáltalán nincs így, hiszen ő hatalmas művészettörténeti tudása mellé nem szerzett modern történelmi tudást, mint ahogyan egy helyen fogalmazott, „[a világ számomra a XIX. század végével befejeződött”. (152.)²⁵ A terezíni Gettómúzeum meglátogatása ezért is hangsúlyos, hiszen itt „először alkottam magamnak fogalmat az üldöztetés történetéről, amelyet oly sokáig távol tartott tőlem a hárító mechanizmusom”. (213.) Ugyanennyit adott Austerlitznek H. G. Adler könyve a theresienstadti gettóról, az elbeszélőnek pedig a regény befejezésében Dan Jacobson írása saját rabbi nagyapja utáni kutatásáról, melyben viszont a freudi trauma narratívája kerül elő (racionális világunk bármikor beomolhat az alatta lévő irracionalitás szakadékába).²⁶ Tehát a könyv is médium, amely átadhatja mások traumatikus tapasztalatát (ez párhuzamba állítható Bán Zsófia már említett felvetésével, miszerint a tanúságtétel hallgatóját az olvasóval is azonosíthatjuk). A tár-émlékezet médiumai (könyvek, múzeumok, könyvtárak) ugyanakkor alkalmatlannak is bizonyulhatnak a funkcionális emlékezet működtetésére. Mint ahogyan azt egy Lemoine nevű könyvtáros ki is mondja a párizsi új Nemzeti Könyvtárról: „Az új könyvtárpépület [...] az olvasót mint potenciális ellenséget kizárni igyekszik, nem más, így, mondta Austerlitz, mondta Lemoine, mint kvázi hivatalos manifesztációja annak az egyre nagyobb határozottsággal fellépő igénynek, hogy véget vessenek mindannak, ami még a múltból él.” (301.)

Képek

S bár Lemoine és Austerlitz hosszasan beszélgetett „emlékezőképességünknek az információs technika elburjánzásával egyenes arányban történő leépüléséről”, (301.) az egyik ilyen médiumnak, a fényképnek mégis kitüntetett szerepet szán a szöveg az emlékezésben. A címlapon szereplő jelmezes kisfiú fotóját²⁷ (Sebald ragaszkodott hozzá, hogy minden kiadás borítóján ez a kép szerepeljen) Prágában kapja meg Věrától, a következő kommentárral: „Věra tovább beszél arról a megmagyarázhatatlanságról, ami az ilyen elfeledett fotográfiák sajátja. Az az érzésünk, mondta, mintha megreb-

²⁵ Dunajcsik Mátyás is idézi ezt a szövegrészletet, de más kontextusban: ő a helyreállított épületek felejtését (mintha nem lettek volna II. világháborús bombázások) állítja párhuzamba Austerlitznak ezzel a mondatával (DUNAJCSIK, NEMES Z., *i. m.*, 85.). Berta Erzsébet szerint pontosan ezért a pályaudvarok nemcsak „kísértetiesnek” tűnnek Austerlitz számára, hanem le is nyugözik őt, mert mindenféle hálózatban „a megszakadt összefüggésnek legalább a pótlékaira ismerhet” (BERTA, *i. m.*, 160.). Azaz az elfojtáshoz szükséges fedőnarratívákat is merítheti innen.

²⁶ BERTA, *i. m.*, 165.

²⁷ A címlap sok helyen fellelhető az interneten, de a könyvbe „belelapozni” csak az Amazonon lehet: http://www.amazon.co.uk/Austerlitz-W-G-Sebald/dp/0241951801#reader_0241951801. (Letöltés ideje: 2013. május 20.) Az ott lévő kiadás harmadik oldalán található az a montázs-kép, amelyre még részletesen kitérek. Mivel érthető okokból az egész könyvet nem tették publikussá, a többi általam említett kép ott nem tekinthető meg.

benne valami bennünk, mintha hallanánk a kétségbeesés kis sóhajait, gémisséms de désespoir, így mondta Věra, mondta Austerlitz, mintha a képeknek maguknak is volna emlékezetük és emlékeznének ránk, arra, hogy mi, túlélők, és azok, akik már nincsenek közöttünk, milyenek voltunk azelőtt.” (196–197.) Austerlitz nem mer a képhez hozzáérni, nem tud megszólalni, nem tud gondolkodni. Önmaga eredetét, önállóvá vált emlékezetét nem tudja integrálni önmagába, a kép egy traumatikus úrt nyit meg, amelyen keresztül – Juliet Mitchell szavaival – „a személyiség kiürül”:²⁸ „mindig is úgy éreztem, hogy nincs helyem a valóságban, mintha nem is lennék, és sosem volt erősebb ez az érzés, mint azon az estén, ott, a Šporkova utcában, amikor áthatolt rajtam a rózsakirálynő apródjának tekintete.” (199.)

Ha az elbeszélést megszakító képeket katalogizálni szeretnénk, akkor a címlap-fotó az egyik legritkább, emlékfelidező csoportba tartozna,²⁹ mert a képek többségét Austerlitz készítette, de – mint azt a legtöbb kritika hangsúlyozza is – korántsem az elbeszélést illusztrálendő; ezek a képek nem feltétlenül referenciálisak, sokkal inkább metaforikusak.³⁰ Ezt a módszert követte a névtelen elbeszélő is, aki persze jóval kevesebb képet illeszt be a szövegébe, hiszen eleve kevesebbet beszél. Míg az elbeszélésnél egyértelműen elválasztható, hogy ki beszél, addig azt nem lehet eldönteni, hogy ki döntötte el, hogy a képek hol szerepeljenek, tehát ez már eleve hidat képez a két elbeszélő között. Ugyanakkor több olyan kép is van, amelyik nem tartozhat egyik fentebb felsorolt kategóriába sem, legfeljebb a tisztán metaforikusba, s ezért nem kérdéses, hogy a jelentésalkotásban is nagyobb a szerepük. Három fotót emelek ki ezek közül. Az elsőben az a meglepő, hogy Austerlitz csak egy elképzelt képről beszél, mégis megjelenik egy vándort ábrázoló fotó közvetlenül az imagináció megemlézése előtt: „Ami [az iratok közül] úgy-ahogy megállta a helyét, azt elkezdtem újrászabni és újrarendezni, hogy saját szemem előtt, akár egy albumban, újra felidéződjék a kép, amint a vándor áthalad a már-már feledésbe merült tájon.” (133.) Az imaginárius a fotó által nem a valósba kerül át, legfeljebb a fiktívbe, ahol egy olyan allegória része lesz, mely a szöveg egészét meghatározza: Austerlitz például nagyon vonzódik a bibliai pusztai vándorlás képeihez, és mindig hátizsákot és vándorcizmát visel – az otthontalan, identitáskereső allegorikus vándor alakja a német irodalom régi motívuma, itt viszont nincs megváltás, csak az örökös bolyongás.³¹

A második kép szintén allegorikusan olvasható, de immár a trauma kontextusában. Austerlitz abban a reményben, hogy felfedezheti rajta édesanyját, megszerez egy

²⁸ Juliet MITCHELL, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, ford. PÁNDY Gabi, HÁRS György Péter, Thalassa, 1999/2–3, 75. Ez már csak azért is lehet így, mert a korábbi és a mostani én között létrejött azonosság mellett a köztük lévő hasadás is fennmarad (vö. BERTA, *i. m.*, 164–165.)

²⁹ Bán Zsófia öt csoportját különbözteti meg ugyanis az *Austerlitz* fényképeinek: emlékmegerősítő, emlékfelidező, emlékcsináló, emlékhelyettesítő (mint az anyaképek) illetve szöveggeneráló hatású képek. BÁN, *Képek által homályosan, i. m.*, 111–112.

³⁰ Így például Kiss Noémi írása: *Mondta Austerlitz, mondta Sebald, Beszélő*, 2008/5, 125–128.

³¹ BÁN, *Veverka...*, *i. m.*, 42, 45.

nácik forgatta tizennégy perces filmtöredéket a theresienstadti gettóról, *Der Führer schenkt den uden eine Stadt* címmel ('A Führer várost ajándékozza a zsidóknak'). A siker érdekében egyórás lassított felvételt is készített, a manipulált ál-dokumentumfilmet így tovább manipulálja,³² s ezzel teljesen át is alakítja a képek érzékelését: az alakok nemcsak lelassultak, de életlenek lettek, a szalag sérülései „most szétfolytak egy-egy kép közepén, kitörölték azt és világosfehér, fekete pettyekkel teleszórt mintákat hoztak létre”. (263.) A trauma az ábrázolhatatlanság és ábrázolhatóság közötti oszcillációban valami hasonló helyzetet foglal el: az állókép és a mozgókép egyaránt koherens elbeszélések alapja lehet, a trauma hatására viszont ez a koherencia megbomlik, s akár egy lelassított film, teljesen átalakul, a hang, a kísérőzene például nyomasztóvá vált, „valamiféle úgyszólván szubterrális világban mozgott, borzalmakkal teli mélységekben, így mondta Austerlitz, ahová emberi hang sosem szállt még alá”. (266.)³³

A harmadik képcsoport tagjai (egyébként a szövegben megjelenő első képek) azért különlegesek, mert a négy részlet egymás mellé helyezve már inkább fotómontázs, tehát artistikuma sokkal nyilvánvalóbb, mint a többi „illusztrációként” is szolgáló kép esetében. A montázs narratív bevezetője szerint az elbeszélő a hatvanas évek második felében Antwerpenben ellátogat az akkor nyílt Nocturamába, mely az állatok éjszakai életét bemutatni hivatott terrárium. Ez az egyetlen esemény, amit megemlít Austerlitzcal való találkozása előtt. Visszaemlékezve leginkább az állatok nagy szemeire emlékszik, szöveggel és képpel egyaránt párhuzamot teremt a festők és filozófusok tekintete között, „akik pusztá szemlélődéssel és pusztá gondolkodással próbálnak áthatolni a sötétségen, ami körülvesz bennünket”. (6–7.)³⁴

A Nocturama a regény legfontosabb prospektív kicsinyítő tükre, hiszen elemei (a fordított „szubterrális” világ, az éjszaka, a bagoly) visszatérnek a szövegben más-más kicsinyítő tükrökben, mint például Austerlitz nevelőapjának, a walesi prédikátornak a Bibliából vett két szövegrészletében. Mindkét idézet már abból az időből származik, amikor a világossá vált, hogy a lelkész nem tudja túltenni magát felesége halálán. Az utolsó bejegyzése a százkettedik zsoltárból való: „I am like a pelican in the wilderness. I am like an owl in the desert.”³⁵ (54.) Az utolsó, be nem fejezett prédikációjából pedig csak a Jeremiás siralmaiból vett igeszakaszt volt képes felolvasni: „He

³² BÁN, *Emlékezés...*, i. m., 72.

³³ A film metamorfóza az eddigi magyar recepcióban is kiemelt figyelmet kapott, az idézett Bán Zsófia mellett Berta Erzsébetnél, Dunajcsik Mátyásnál és Kovács Editnél is: BERTA, i. m., 162; KOVÁCS, i. m., 129–130; DUNAJCSIK, NEMES Z., 2. rész, i. m., 63. Kovács Edit (az általam az előbb citált szövegrészlettel alátámasztva) és Dunajcsik Mátyás egybehangzóan amellett érvel, hogy a torzítással az élők így már szellemnek tűnnek (KOVÁCS, i. m., 130.), és megmutatkozik „kísérteties, alvilági realitásuk”. (DUNAJCSIK, NEMES Z., 2. rész, i. m., 63.)

³⁴ Kovács Editnél ez a részlet arra példa, hogy az olvasó ugyanabba a helyzetbe kerül a montázs rejtélyessége által, mint az elbeszélő és Austerlitz is: az utólagosság távlatának hiánya miatt a képeket senki nem tudja megfejteni (KOVÁCS, i. m., 125.).

³⁵ „A pusztai pelikánhoz hasonlítok, olyan vagyok, mint bagoly a romok közt.” (Zsolt 102,7) Az idézetek fordításai az 1975. évi új fordítású Bibliából származnak (Bp., Magyar Bibliatanács, 1977).

has made me dwell in darkness as those who have been long dead.”³⁶ (73.) Az éjszaka és a sötétben élő állatok tehát allegóriái a traumatizált embernek, aki immár nem képes normális „nappali életre”. A képmontázs egyediségét tovább fokozza, hogy a könyvben alig vannak emberekről készített fotók, mert Austerlitz szándékosan nem fényképez embereket: „azt viszont mindig illetlenségnek éreztem volna, hogy a kamera lenscséjét személyekre irányítsam. Kiváltképp az a pillanat bűvölt el mindig fotográfusi munkám közben, amikor az ember a levilágított papíron a valóság árnyait mintegy a semmiből előbukkanni látja, pontosan úgy, mint az emlékeket, mondta Austerlitz, melyek az éjszaka közepén merülnek föl bennünk, és ha valaki meg akarja ragadni őket, éppoly gyorsan elsötétülnek, akár az a levilágított kép, amelyet túl soká hagynak az előhívóoldatban.” (86.) A fényképezés tehát a traumatikus emlékezés modellje,³⁷ a „flashback” pedig olyan, mint a rosszul előhívott kép: előtör az elfojtás ellenére, de el is tűnik. De mi a helyzet a jól előhívott képekkel? Onnan ugyanúgy hiányoznak az emberek, mint ahogyan a traumatizált személy sincs jelen saját fizikai jelenében, mert a traumatikus esemény miatt egy imaginárius múltban él.

Katakrézisek

Van-e tehát hangja, van-e tehát képe a traumának? A választ a regény címének értelmezése adhatja meg. A szöveg ismeretében Austerlitz immár nemcsak „a small place in Moravia, site of a famous battle”³⁸ (77.), ahogy Austerlitz egyik tanára mondja, nemcsak a napóleoni sikerek egyik állomása 1805-ből. Mást is jelöl most már, hasonlóan a párizsi Gare d’Austerlitz vasútállomáshoz, amely ezt a dicsőséget a győztes kollektív emlékezet részévé tette, de amikor a nácik emellett a pályaudvar mellett tárolták a párizsi zsidóktól elrabolt javakat, az ott dolgozó foglyok csak Les Galeries d’Austerlitznek hívták. Azaz, ami addig a győzelem jelölője volt, felveheti a trauma jelölését is. Austerlitz neve így már talán az általa is meglátogatott auschwitzi források (230.) hasonló nevén keresztül tehát valami hasonlót jelöl mint az *Auschwitz* szó. Schein Gábor hasonló következtetésre jut, amikor emellett érvel, hogy a regényben a narratív identitás ahumán jelekbe kerül át, a legtipikusabb ilyen jelrendszer pedig éppen az ábécé. Austerlitz így az A betűből „lép elő”, de idetartozik Auschwitz elhallgatott neve is, amely visszhangzik is a címszereplő nevében.³⁹ Slavkov u Brna vagy Oświęcim nyilván nem részei az európai kollektív emlékezetnek, német nevüket pedig már egyáltalán nem a mai valós települések jelölésére használják. Ebből

³⁶ „Vaksötétbe helyezett engem, mint a régen meghaltakat.” (JSir 3,6).

³⁷ Kovács, *i. m.*, 123.

³⁸ Az eredeti német szövegben, így a regény magyar fordításában is angolul szerepel Penrith-Smithnek ez a magyarázata („egy kis település Morvaországban, egy híres csata helyszíne”).

³⁹ SCHEIN, *i. m.*, 76.

következőleg a válaszuk a feltett kérdésre az, hogy *a trauma hangja és képe tehát a katakrézis alakzatával írható le*. Már használták azokat a szavakat és azokat a képeket más valós dolgok jelölésére, de új, talán torzított formájukban felidézhetnek valamit abból a Nocturamából, abból a „szubterrális” világból, amit a trauma megteremt. Egy Sebald-interjúból kiderül, hogy erre még véletlenül sem valamiféle eufemizmus miatt van szükség, hanem éppen a trauma uralhatatlan hatása miatt: „Tisztában voltam vele tehát, hogy nem lehet közvetlenül írni az üldöztetés szörnyűségeiről annak legvégső formáiban, mert senki nem képes ép ésszel elviselni ezeknek a dolgoknak a látványát.”⁴⁰

Ez az uralhatatlanság nevezhető jelölhetetlenségnek, amit mégis valahogy jelölni kell – ezt foglalja magába a katakrézis alakzata. Valószínűleg Bán Zsófia ajánlatánál, mely szerint kép és hang helyett a meghallgattatás a tanúságtétel bizonyítéka,⁴¹ helytállóbb Nemes Z. Márió meglátása, aki ebben a jelölhetetlenségben nem talál nyugvópontot: „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”.⁴² Ennek az idézetnek a távlatából a meghallgattatás mediális szituációjával az a baj, hogy nem számol azzal a „kísérteties elcsúszással”,⁴³ amely nemcsak érthetőnek és olvashatónak találja a múlt tanúságtételét, de félreérthetőnek és félreolvashatónak is. Ha nincs olyan instancia, amiből megítélhetnénk, hogy mi félreolvasás és mi nem, márpedig ilyen időn kívüli távlat nincsen, akkor inkább újraolvasásokról beszélhetünk, amelyeket a traumatikus látásmód ki is kényszerít. A II. világháború és a holokauszt traumája ugyanis minden más, korábbi történelmi eseményt újraolvashatóvá tesz.⁴⁴ Sebald Auschwitz távlatából olvasta újra az 1805-ös austerlitz csatát is, a félelmetes az, hogy egyben felhívja arra is a figyelmet, hogy ezt az átértelmezési eljárást a náciizmus az ironikus szubverzió jegyében gyakorolta: Breendonk és Theresienstadt nem koncentrációs tábornak vagy gettónak épült, mégis is zarátkozták, mint ahogyan a régi dicsőséget hirdető Gare d’Austerlitz pályaudvar melletti raktárakat sem az összerablott zsidó műkincsek tárolására tervezték annak idején. Tehát a regényben, jóllehet burkolt formában, az áldozatok tanúságtétele mellett ott van a tettesek cinizmusának anatómiája is.

⁴⁰ W. G. SEBALD, „Egy svájci szállodában kellett volna élnem” (Maya Jaggi interjúja), ford. KARÁDI Éva, Magyar Lettre Internationale, 2007, Ősz, 75.

⁴¹ BÁN, *Emlékezés...*, i. m., 74.

⁴² DUNAJCSIK, NEMES Z., 2. rész, i. m., 65.

⁴³ *Uo.*

⁴⁴ DUNAJCSIK, NEMES Z., 2. rész, i. m., 68.

MIKLÓS TAKÁCS

*No sound, no picture?**The Question of Visual Narrativity of Trauma in W. G. Sebald's Austerlitz*

Sebald's novel *Austerlitz* can be considered a „trauma novel” not only for a narratological reason (that is, because it reflects upon the non-representability of trauma on the level of words), but also because it reveals the impossibility of depicting a past memory with pictures – despite of the fact that both the narrator and the title character are feel impelled to do so. The attitude of the narrator illustrates a phenomenon that the German sociologist Bernhard Giesen describes as the perpetrator's trauma. According to this theory the individual trauma becomes a collective one in case of the perpetrators. *Austerlitz*, on the other hand, turns into a medium of the victims as well. Cultural trauma can also become a part of the personal identity due to certain individuals and media, such as the photography, which is of crucial importance for remembering in the novel. One can describe the sound and picture of the trauma with the term of *catachresis*. This figure involves the constraint of signifying the non-representability.