

ETO: 821.112.2.09"19"Sebald, W. G.
82-992
DOI: 10.19090/hk.2017.2.71-90

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

PIELDNER Judit

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Csíkszeredai Kar
Humántudományok Tanszék
Csíkszereda, Románia
juditpieldner@gmail.com

ÚTLEÍRÁS ÉS REFLEXIÓ W. G. SEBALD MŰVEIBEN

Travelogue and Reflection in W. G. Sebald's Work

Putopis i refleksija u delima V. G. Zebalda

W. G. Sebald művei kitüntetett módon kapcsolódnak az utazás toposzához, mind konkrét, térbeli, mind elvont értelemben, az írás, a reflexió tereiben való szüntelen bolyongásként. Sebald prózájára általában a konkrét térbeli utazásnak a reflexió terébe átszállító, „ambulatorikus” jellege jellemző. A tanulmány a beutazott történelmi, geokulturális és mediális terek bemutatására, Sebald enigmatikus útvonalainak feltérképezésére vállalkozik. *Kulcsszavak:* utazás, reflexió, emlékezet, intertextualitás, intermedialitás¹

*Szegény utazók, futott át a fejemen, és magamat
sem vontam ki közülük. Mindig másutt lenni.*

(W. G. Sebald: Szédület. Érzés)

Útleírás és reflexió

W. G. Sebald szépirodalmi munkássága különleges utazásra szólítja az olvasót. Az utazás nemcsak a szó átvitt értelmében értendő, amennyiben minden irodalmi mű, minden narratíva utazásnak minősül a konkrét valóságból a fikció tereibe; Sebald valamennyi prózai művének konkrét témája az utazás, amely-

¹ A tanulmány a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Kutatási Programok Intézete által támogatott *Utazás és megismerés* című csoportos kutatási projekt keretében készült.

nek során az utazó (el)beszélő számot ad az út során szerzett tapasztalatokról, a művek kevert műfajiságában pedig minden alkalommal kitűnik a megalapozó műfaj, az útleírás.

Az útleírás XVIII. században népszerűvé váló műfajához való igazodás irodalomtörténeti keretbe illeszti Sebald műveit, amelyben egyszerre érvényesül az úti élményekről való beszámolás tradicionális igénye, valamint a műfaj hagyományos keretekből való radikális kimozdítása, hiszen Sebaldnál az útvonal sosem csupán földrajzi koordinátákkal rendelkezik, az út az emberi történelem és kultúra egyetemes téridejében kanyarog. A Sebald-szövegek által bejárt útvonalak nem lineárisak, nem célirányosan tartanak valahonnan valahová, sokkal inkább egy rizomatikus struktúrát sejtetnek, egy, a szokványos topográfiától eltérő labirintustérben bontakoznak ki (Strathausen 2007, 472). Sebald prózájára általában jellemző a konkrét térbeli utazásnak a reflexió terébe átszállító, „ambulatorikus” jellege (Long 2007). A konkrét útvonal megszabja a (történelem)filozófiai reflexió irányát, a reflexió pedig minduntalan a konkrét út részleteihez kanyarodik vissza, így sajátos módon együtt mozog a konkrét-térbeli és az elvont-egyetemes. A bejárt útvonalakon ezek a dimenziók egyidejűleg nyílnak meg a megfigyelő tekintet számára. Ily módon a tér, a látvány mindig egyben vízió is, hordoz valami önmagán túlit a múltból és/vagy a jövőből; ez a szimultaneitás, terheltség határozza meg az érzékelést, Sebald mondatainak ívét, ritmusát.

A szerző hangja valamennyi műben sajátosan, melankolikus visszafogott; a szövegek részletgazdagságával társítva azonban ez a hang különös intenzitásúvá érik az olvasás folyamatában. Az utazás ennek a melankolikus hangulatkomplexumnak a jegyében zajlik. Az utazás kiváltó oka leggyakrabban egy lelkiállapot, amely valamely mű megírása előtt vagy azt követően lesz úrrá az elbeszélőn. Az utazás tehát kilépés a megszokott téridőből, egy átmeneti téridőbe való belépés, amely nem valamely úticél elérése érdekében történik, hanem magának az úton levésnek, a tévelygésnek és az ezáltal (ön)tapasztalásnak a kedvéért. A Szaturnusz a melankólia bolygója, amelyről Walter Benjamin ezt írja: „A leglassúbb forgású csillag, a kitérések és késések bolygója – a Szaturnusz jegyében jöttem világra” (Sontag 2001). W. G. Sebald prózapoétikájában a benjamin indíttatás fedezhető fel, amely több, mint pusztán létállapot: világérzékelés és írásmód is egyben, szakadatlan átmenet, bolyongás, megtorpanás, letérés az útról, eltévedés és visszatalálás. Az egyszerre a konkrét térben, illetve a reflexió terében történő utazás során egyének, eszmék és események kapcsolódnak egy (nem-)narratív láncolatba, amelyben a tét nem kevesebb, mint a kimondhatatlan megkísértése.

A kimondhatatlan egyéni tapasztalatokban rejtőző gyökerei a XX. századi európai történelem kollektív traumáin át az egyetemes – növényi, állati, emberi – létezés és pusztulás asztrofizikai determinizmusáig ívelnek. Az önként vállalt száműzetésben, amelyben Sebald a nagy elődhöz, Joyce-hoz hasonlóan élt és alkotott, e három vonatkozás – a saját tapasztalat, az európai kultúra és az egyetemes – egymásrautaltsága érvényesül, egyik a másikra, a saját az idegenre, az idegen a sajátra reflektál. Az emigráció mint máshollét kitüntetett geokulturális pozíciót, nézőpontot biztosít Sebald számára, ahonnan megfelelő rálátás nyílik a haza (esszéketének címét idézve, *Unheimliche Heimat* [1995]) fogalmáról való elmélkedés számára, nem az elfogult patriotizmus, hanem az „otthontalan otthon” ambivalens fogalmának megfelelően egy sokkal burkoltabb, áttételesebb, revideáló szándék értelmében. Ezt az eminens látószöveget Sebald szülőföldjének, Németországnak az elhagyása, átmeneti svájci tartózkodás után Nagy-Britanniában, Norwichban való letelepedése révén találta meg, ahol a Kelet-angliai Egyetem előadó tanáraként tevékenykedett. A revideáló szándék a leginkább Sebald *Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza* című művében, 1997-es zürichi előadásainak köteté átdolgozott és 1999-ben publikált változatában válik nyilvánvalóvá, amelyben a kelet-angliai táj második világháborús hadszíntérré alakul át, ahonnan a brit Királyi Légierő támadásait intézte a Harmadik Birodalom ellen, hatszázezer civil lakos halálát, egyben egy olyan kollektív traumát okozva, amelynek furcsamód alig találni nyomát a német irodalomban. A *Légi háború és irodalom* harmadik, önéletrajzi vonatkozású részében írja Sebald: „[a]z évek során úgy nőttem fel, hogy közben azt éreztem, valamit eltitkolnak előlem, odahaza és az iskolában, de még a német írók is, akiknek könyveit abban a reményben olvastam el, hogy megtudhatok belőlük valamit arról, micsoda szörnyűségek bújnak meg saját életem háttérében” (Sebald 2014, 78). Ezt a csendet tapasztalja meg a *Kivándoroltak* című szépprózai munkája negyedik részének hőse, Max Ferber, a Manchesterben élő festő, aki előbb a hiány érzésével találkozik saját múltját illetően, majd csak azután „éri utol” saját múltja éppen ott, Manchesterben, a bevándorlók városában, ahová menekülni próbált emlékei, a múlt traumái elől: „Naiv módon azt képzeltem, hogy Manchesterben új, a múltamtól teljes mértékben függetlenül életem kezdhetek, de épp Manchester juttatott aztán eszembe mindent, amit el akartam felejteni” (Sebald 2006, 214). És hasonló tapasztal meg Sebald főművének címadó regényhőse, Austerlitz, aki a második világháborút követő időszakban Walesben nevelkedik, megmagyarázhatatlanul idegennek érzékelt környezetben, és nevelőapja halálos ágyánál értesül arról, hogy nem Dafydd

Eliasnak, hanem Jacques Austerlitznak hívják. Austerlitzet a saját élettörténetének kezdeti szakaszára vonatkozó emlékek hiánya készletnyi nyomozásra, gyökereinek felkutatására, és készíti fel a holokauszt eseményével való találkozásra. Ennek a hallgatásnak az okát kutatja tehát Sebald, és maga vállalja annak feladatát, hogy a kialakult csendet megtörje, és a német nép kollektív tudattalanjába süllyesztett tényekre, egy hiányra mutasson rá, amelynek betöltéseként értelmezhető végeredményben egész munkássága, személyes felelősségvállalásként.

Sebald az útleírást előszeretettel ötvözi az emlékirat, az esszé, a regény műfajaival. Egyfajta dokumentáris fikciót művel, amelyben a „dokumentum” és a „fikció” határai folyamatosan elmozdulnak, pontosan nem lehet kijelölni a határaikat, ugyanis egyik a másikat folyamatosan felülírja. Az életműben tetten érhető a „dokumentum” felől fokozatosan a „fikció” irányába való elmozdulás, legalábbis a műfajt tekintve: míg a *Kivándoroltak* még jobbára dokumentáris jellegű útleírás, az *Austerlitz* már a regény műfajába sorolható fikciós mű, amelyben a dokumentáris értékű tényanyag fikciós keretbe ágyazódik. Az emlékirat és fikció viszonya válik egyre áttételesebbé, az út, az utazás toposza pedig egyre összetettebbé Sebald életműve során.

Az alábbiakban Sebald három szépprózai művét vizsgálom (*Szédület. Érzés; Kivándoroltak; A Szaturnusz gyűrűi. Angliai zárandokút*), eredeti megjelenésük sorrendjében, az utazás toposza felől.² Mindhárom műben a(z el)beszélő maga is utazó, aki saját, illetve mások úti élményeit összegezve jut el az útleírás műfajától egy komplex – mediálisan is hibrid – prózapoétikáig, amelyhez a kulcsot az „enigma” fogalmában kereshetjük. Már a beszélő alaphelyzete is talányos: a legtöbb esetben a narratív alaphelyzetet egy – vagy több – utazás szolgáltatja, a narrátor egyes szám első személyben beszél. Az önéletrajzi vonatkozású elemek a narrátort a szerző alakjához közelítik, azonban ennek a bizonyosságát felülírja a szövegek számos elbizonytalanító eleme, elsősorban a szöveget látszólag „dokumentáló” képanyag – fotók, rajzok, festmények stb. – beillesztése, amelyben számos csúsztatást, meg nem felelést érhetünk tetten. Sebaldnál a szövegtestbe ékelt, igencsak gazdag és sokrétű vizuális anyag funkciója nem az illusztrálás, dokumentálás, bizonyítás, ellenkezőleg, elbizonytalanító szerepe van, amely sok esetben a szövegbeli leírás és a képen ábrázoltak enigmatikus eltéréseiből fakad.

² Sebald 2001-ben megjelent negyedik szépprózai műve, egyben főműve, az *Austerlitz* nem képezi jelen tanulmány tárgyát; a regényről megjelent tanulmányok a szerző tanulmánykötetében (Pieldner 2013), valamint a *Certamen III.* kötetben olvashatók (Pieldner 2016).

Szédület. Érzés

A *Szédület. Érzés* Sebald első és egyben talán leginkább enigmatikus széprózái műve, amelyben három utazó, Henry Beyle, írói nevén Stendhal, továbbá K, azaz Franz Kafka, valamint az Angliában élő egyes szám első személyű elbeszélő négy különböző térben és időben kibontakozó úti élményei vetülnek egymásra.

A négy fejezet, egyben négy útleírás – *Beyle vagy a szerelem különös factuma, All'estero, Dr. K. utazása a rivai kúrára, Il ritorno in patria* – közötti fátyolfinom kapcsolatháló felfedése ebben a korai Sebald-szövegben fölöttébb izgalmas kalandot jelenthet az olvasó számára, a rejtetten ismétlődő motívumok hálója az olvasás folyamatában terül szét a minuciózus pontossággal és kiteljesedő részletgazdagsággal megalkotott szövegen. A mű címe (*Schwindel. Gefühle* a német eredetiben) több szinten válik jelentéssé. Mindenekelőtt az elbeszélő válságállapotának, elidegenedéseményének jelölőjeként, amely rendszerint az alkotói válsággal függ össze, ahogyan az *All'estero* című, önéletrajzi indítatású fejezet elején olvashatjuk (az olasz nyelven megfogalmazott fejezetcím az idegenségélmény nyelvi jelölőjévé válik): „1980 októberében történt, hogy Angliából, ahol már csaknem huszonöt éve élek egy jobbra szürke felhők borította grófságban, Bécsbe utaztam, mert azt reméltem, hogy a környezetváltozás talán majd átsegít egy különösen rossz időszakon” (Sebald 2010, 31). Ez a válságállapot készletti menekülésre, helyváltoztatásra az elbeszélőt, ez határozza meg az utazásra jellemző, a konkrét helyeken és terekben megnyilvánuló *kisértetiesre* különösen fogékony érzékelésmódot, amely nemcsak az elbeszélőt, hanem Stendhalt és Kafkát, irodalmi alteregóit is jellemzik. Ebben az üzöttségben, átmeneti terekben való időzésben érzi magát – különös módon – otthonosan az inkognitóban utazó, aki számára maga a rejtőzködés biztosíthat egyfajta otthonosságot. Amint Bán Zoltán András írja:

Az inkognitó homályában derengő, bizonytalan kontúrú, önmagába emigrált személyiség persze nagyon erős rajzolattal jelenik meg ön maga előtt, amennyiben biztosítva látja álarcát, amennyiben garantálhatja magának, hogy nem lepleződik le. Az álarcban szabad lesz és erős. A biztonság érzete a bizonytalanban – ez hatja át Sebald egész életművét. Elvégre egy kereskedelmi utazónak tartott író egész nyugodtan rendezgetheti papírjait este a fogadóban, hiszen a valódi kereskedelmi utazók ugyanezt teszik a szomszédos asztaloknál. Így aztán messze nem véletlen, hogy Sebald magán-irodalomtörténetének kiválasztott alakjai – Franz

Kafka, Henri Beyle, azaz Stendhal, Robert Walser, Gottfried Keller – majdnem egész életükben valami polgári foglalkozást is űztek az írói ténykedés mellett; többnyire hivatalnokként tevékenykedtek különféle államok szolgálatában (Bán 2010).

A *Szédület. Érzés.* első fejezete Beyle, azaz Stendhal alakja köré épül, valamint az emlékezet kérdésére összpontosít. A Sebald-szövegben egy sajátos, ún. *performatív intertextualitást* érhetünk tetten abban az értelemben, hogy egy előző szövegre épül, azt aktiválja újra, jelen esetben Stendhal útinaplóját, és a felidézett szövegen keresztül, tehát egyfajta szövegemlékezet révén vizsgálja az emlékezet működésmódját. J. J. Long írja Sebald-monográfiájában, hogy a szerzőt különösképpen foglalkoztatja az emlékezet és a modernitásra jellemző archiválási gyakorlat viszonya, valamint az archiváló tudat révén megteremtődő szubjektivitás (Long 2007, 93). Stendhal naplójegyzetei, Sebald szövegének közvetítésében – Sebaldnál az efféle többszörös közvetítettség különös jelentőségre tesz szert – az emlékezés működésmódját próbálják megragadni, az egyéni emlékezet megváltozott működésmódjára reflektálnak, hiszen egy dolog vagy esemény valamely – művészi vagy éppen logisztikai – reprezentációja szinte észrevétlenül az emlékkép helyettesítőjévé válik. Sebald azokat a szöveghe-lyeket emeli ki Stendhal naplójában, ahol ez a tapasztalat fogalmazódik meg: Stendhal egy csata traumatikus tapasztalatára reflektálva meglepetten fedezi fel, hogy emlékei a csata helyszínéről teljes mértékben felcserélődtek térképekkel és hadműveleteket ábrázoló rajzokkal – az emlék helyébe lépő vizuális reprezentációk a traumatikus tapasztalat elfedő mechanizmusaként funkcionálnak. Ez a jelenség értelmezhető pszichoanalitikusan, a traumafeldolgozás aktusaként: a közvetítettség védekező mechanizmusként funkcionál, amely megakadályozza a múltbeli traumához való közvetlen hozzáférést. Hasonló emlékezetvesztésre példa a szeretett Méthilde bal kezének gipszbe öntött szobra, amelynek látványa erős érzelmeket kelt az idős Stendhalban, mindazonáltal kitakarja/helyettesíti a hölgy kezének a tulajdonképpeni emlékét. Sebald elmélyíti ezt a vizsgálódást azáltal, hogy a XIX. századi archiváló tudatot annak XX. századi következményeivel veti össze, és rámutat az optikai médiumok kialakulásának és fejlődésének előzményeire. Ezen optikai médiumokra való vonatkozás Sebald utolsó művében, az *Austerlitz*-ben is megjelenik; a regényben Sebald XX. századi, a második világháború utáni temporális keretbe helyezi a vizsgálódást, a fotográfia és film kapcsolatát vizsgálja, mint a kulturális emlékezet működtetőit, egyben az egyéni emlékezet működését jelentős mértékben átstrukturáló médiumokat (Long 2007, 93–95).

A könyv második fejezete, melynek címe *All'estero*, egy önéletrajzi jellegű beszámoló az én-elbeszélő Európa nagyvárosaiban – Bécsben, Milánóban, Velenében, Veronában – tett utazásairól, amelynek során az én-elbeszélő Baudelaire *flâneur*-jének XX. századi változataként jelenik meg. A *Sebaldia* című dialógusban Dunajcsik Mátyás írja Baudelaire híres passzusát értelmezve, hogy a XIX. században

[e]gyfajta vizuális robbanásról beszélhetünk tehát, mellyel összefüggésben Baudelaire úgy jellemzi a városi kószálót, mint akit hasonlíthatunk „egy tükörhöz is, amely épp olyan hatalmas, akár a tömeg; vagy öntudattal rendelkező kaleidoszkóphoz, mely minden mozdulatával az élet összes elemének ezerarcú életét és mozgalmas báját ábrázolja. Olyan *én* ez, mely telhetetlenül habzsolja a *nem-ént*, és amely minden pillanatban olyan képekben fejezi ki azt, melyek élénkebbek még magánál az örökön telhetetlen, illékony életnél is” – ez a „*nem-én*”-nel való töltekezés azonban nem jár együtt semmilyen emberi kapcsolatteremtéssel, ami azt jelenti, hogy az elszigetelt önreflexió egyben egy sajátos önvesztéssel jár együtt: mintha nem az *én* gondolkodna *magáról* a képeken *keresztül*, hanem fordítva, az *én* válna a képek szakadatlan önreflexiójának médiumává (Dunajcsik–Nemes Z. 2010).³

Nemes Z. Márió válaszában a *flâneur*-életézés 20. századi alakulását írja le, amelyben a baudelaire-i eufória az énelvesztés kulturális sokkjává, a rilkei „hisztérikus *flâneur*” érzékelési zavarává alakul át:

Az az érzékelési zavar, mely örvényszerűen magába rántja a városban bolyongó elbeszélőt, nem áll meg a város határainál (és az elbeszélés bizonytalan „jelenénél”), hanem az Én szubjektív történetét – gyerekkorát – is újraírja. Sőt, mintha a nagyváros csupán indikátora lenne annak az eredendő hasadásnak, mely az Énben már eleve adott. A város lehetőséget, „színpadot” teremt ahhoz, hogy az elbeszélő hazataláljon saját otthontalanságába, vagyis hogy létezésének kísérteties nem-azonosságát megélje (Dunajcsik–Nemes Z. 2010).

Sebald urbánus vándora a kószáló rilkei változatához áll közelebb: a válság-állapotból (depresszió, idegösszeomlás) való menekülés kényszere hajtja, mindvégig az önelvesztés határán, a magány és idegenség fokozatait megtapasztalva

³ A cikkben a Baudelaire-hivatkozás adatai: Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*, http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne.

kószál céltalan megfigyelőként városról városra, vonattal utazik, olcsó szállodákban száll meg, kapcsolatba kerülve a szürmodernitás *nem-helyekkel* teli világával (Augé 2012). Marc Augé kultúrantropológiai terminusa értelmében az antropológiai helyektől elkülönböződő nem-helyek – repülőterek, szállodák, vasútállomások, benzinkutak, szupermarketek – tranzit-helyek, amelyek nem rendelkeznek stabil identitásképző funkcióval, nem játszanak szerepet a kulturális emlékezetben, nem alakítanak ki viszonyokat, és nincs történetiségük, pusztán átmeneti státuszt ruháznak az egyénre (utazó, fogyasztó stb.). Az idegenség élményét annak újabb és újabb formáiban megtapasztaló Sebald-flâneur szándékosan keresi ezeket a nem-helyeket, hogy elrejtőzzön mások és önmaga elől, miközben paradox módon éppen ebben az otthontalanságban talál magára. Mi több, történelmi és irodalmi alakok kísértő jelenlétét érzékeli, egy alkalommal az az érzése támad, hogy magát Dantét látja a bécsi járókelők között:

Egyszer, a Gonzagagasséban, még a máglyahalál terhe mellett szülővárosából száműzött Dantét, a költőt is látni véltem. Jócskán kimagasodott a többi járókelő közül, mégsem keltett feltűnést, és hosszabb ideig nem sokkal előttem haladt jól ismert sapkájával a fején, ám amikor felgyorsítottam lépteimet, hogy utolérjem, befordult a Heinrichsgasséba, és mire a sarokra értem, már nem volt sehol. Az ilyesfajta indíttatások után homályos aggodalom fogott el, ami rosszullet és szédület érzésében nyilvánult meg (Sebald 2010, 35).

Ez a módosult percepció a várost a kísérteties terévé változtatja, amelyet csak felerősít az irodalmi intertextusoknak – Franz Kafka *A per* című regényének és Thomas Mann *Halál Velencében* című elbeszélésének –, valamint festészeti referenciáknak a mozgósítása. Ez utóbbira példaként azt a Tiepolo-oltárképet (*Szent Tekla a pestisesekért imádkozik*, 1759) említhetjük, amelynek közvetítésével feldereng az utazóban Velence környékének képe, és amelynek ekphrasztikus leírását tartalmazza a Sebald-szöveg:

Az Alpok völgyeiből érkező, s a feldúlt terület fölött alacsonyban elnyúló felhők képzeletben Tiepolo egyik képével kapcsolódtak össze, amelyet sokszor néztem hosszan. A pestis sújtotta Este városát ábrázolja, ahogyan, látszólag sértetlenül, a síkságon elterül. A háttérret egy hegyvonulat adja, az egyik hegycsúcs füstölög. A képet uraló fény olyan, mintha hamufátylon át festették volna. Szinte azt lehet hinni, ez a fény volt az, ami kiűzte az embereket a városból a szabad határba, ahol, miután ide-oda támolyogtak egy ideig, a belsejükből előtörő kór teljesen letéperte őket.

A kép előterében, középpontban pestisben meghalt anya fekszik, eleven gyermeke még a karjában. Baloldalt, térdepelve, Szent Tekla a város lakóiért könyörög, arcát fölfelé fordítva, ahol a mennyei seregek szállnak a légen át, ha odanéznünk, mi is fogalmat alkothatunk magunknak arról, mi zajlik a fejünk fölött. Szent Tekla, könyörögj érettünk, hogy minden ragálytól s hirtelen haláltól megőriztessünk, és minden ránk leselkedő romlástól irgalmas megváltást nyerjünk. Ámen (Sebald 2010, 49–50).

Akárcsak Stendhal feljegyzéseiben, itt is a művészet által közvetített kulturális reprezentáció az egyéni emlékezet meghosszabbításaként, „protézisaként” funkcionál, amely az utazó által szemlélt tájat, látványt a történelmi időn átívelő vízióvá alakítja.

A harmadik rész, melynek címe *Dr. K. utazása a rivai kúrára*, Kafka alakja köré, Kafka leveleinek és naplójának olvasatára épül. A Sebald-szöveg Kafka 1913-as rivai látogatását idézi fel, és egy, a korábbi fejezetekben ecsetelthez hasonló lelkiállapotot azonosít Kafka szavakban és képekben való feloldódás iránti melankolikus vágyában (*Sehnsucht*). Szöveg és kép derridai *differanciáját* érhetjük tetten azon fényképek esetében, amelyek látszólag Kafka utazását dokumentálják, de tulajdonképpen nem az író jelenlétét, hanem ellenkezőleg, a hiányát mutatják meg (így nyilvánvalóan dokumentumértékük is megkérdőjeleződik). A szóban forgó két fényképen, a szöveg szerint, Desenzano lakóit látjuk, amint Kafkára várnak 1913. szeptember 21-én, de Kafka maga nem jelenik meg egyik képen sem (vö. Zisselsberger 2007). Ily módon a szöveg mellé rendelt képek illusztratív, referenciális funkciója felfüggesztődik, a fotográfia barthes-i indexikussága szubvertálódik, szöveg és kép között egy meghatározatlansági reláció állandósul, amely Sebald az egész életművét jellemzi, és amely a művek enigmatikusságának egyik forrása. A Sebald-szövegek testébe ékelt vizuális anyag, különösen a fényképek, az emlékezés közvetítettségét vizik színre abban az értelemben, hogy a fotográfiát, akárcsak az emlékképet, a közvetlen hozzáférés hiánya, egy mindig tetten ért késleltetés jellemzi, a derridai végső jelölt végtelen elhalasztódása értelmében.

Az *Il ritorno in patria* címet viselő negyedik fejezet az én-elbeszélő gyermekkorának színterére való visszatérését beszéli el. A saját múlt helyszínére való visszatérés a második világháború utáni Németország emlékeihez kapcsolódik. Az elbeszélő saját melankolikus természetének és a hanyatlás iránti érzékenységének gyökereit kutatja és véli felfedezni azokban a vizuális anyagokban – festményeken, filmekben, családi albumokban, könyvillusztrációkban – amelyek gyermekkorát benépesítették, valamint a német városok háború

utáni lepusztult állapotában, amelyről gyermekként azt gondolta, hogy a nagyvárosnak ilyennek kell lennie: „csaknem valamennyi Heti híradóban láttuk a romba dőlt városokat is, például Berlint vagy Hamburgot, s e képeket sokáig nem kapcsoltam össze a háború utolsó éveiben történt pusztítással, amiről mit sem tudtam, hanem a látottat minden nagyobb város mondhatni természetes állapotának véltem” (Sebald 2010, 167). A negyedik részt átszövő utalások Kafka *Gracchus, a vadász* című elbeszélésének motívumaira az elbeszélő saját gyermekkorának allegorizációjává válnak.

Ebben a négyteteles kompozícióban számos átjárás fedezhető fel az egyes fejezetek között: az 1913-as év visszatérő jelenléte, gyakori utalások Kafkára és Kafka-szöveghelyekre, nem utolsósorban maga az utazás motívuma, a különböző korokban tett utazások helyszíneinek (Riva, Desenzano) azonossága. A címben jelölt *szédületézés*⁴ végső soron egy olvasásmódot jelöl, amelyet a jeleket különös érzékenységgel olvasó én-elbeszélő maga is alkalmaz, de amelyet a Sebald-olvasó is elsajátít az olvasásban feltárulkozó összefüggések megteremtésének folyamatában. A cím talán legfontosabb jelentésvonatkozása ezen sajátos, az utazás során megnyilvánuló érzékelés- és tapasztalásmód, lázas korrespondenciakeresés, amelyben különböző korokban élő személyek, egymással látszólag össze nem függő események válnak egy szorosan összefonódó kapcsolatháló elemeivé, egymásra vetülő mintázatokká.

Kivándoroltak

Sebald második szépprózai műve, a *Kivándoroltak* ugyanazt a négyteteles „zenei” kompozíciót követi, mint amellyel a korábbi művében találkoztunk. Az elbeszélő négy útról, saját empirikus(ként kínált) tapasztalatokról számol be, amelyek során négy valós(nak tétélezett) személlyel való találkozását írja le, négy portrét rajzol meg. A mű tehát első látásra nem tartozik fikciós irodalom körébe, viszont felépítését, retorikáját, szöveg és kép viszonyát tekintve messze meghaladja az úti beszámoló műfaji karakterét. A könyv első részének mottója, a Hölderlin-parafrázis – „*Ne bántsátok a végsőt: Az emlékezést*” –

⁴ Milánói bolyongásairól, a „szédületézés” és idegenségélmény összekapcsoltságáról írja az elbeszélő a második fejezetben: „Mégfeszített próbálkozásom ellenére, hogy számot adjak magamnak az elmúlt napok történéseiről, ami ide vezetett, még azt sem voltam képes megmondani, vajon az élők tartományában időzöm-e még, vagy már más helyen vagyok. Emlékezőképességem bénultsága akkor sem szűnt, amikor fölmentem a dóm legfelső galériájára, és onnan rám-rámtörő szédületézés közepette szemügyre vettem az immár teljesen idegenné vált város fölött ülő páratól elsötétült panorámát” (Sebald 2010, 107).

megjelöli azt a regisztert, amelynek irányában elmozdul az útibeszámoló. Az első utazás pretextusa önéletrajzi vonatkozású, a szerző Angliába költözéséhez kapcsolódik: „1970. szeptember végén, röviddel azelőtt, hogy a kelet-angliai Norwichban elfoglaltam állásomat, Clarával Hinghambe utaztunk lakást keresni” (Sebald 2006, 7). A vidéki Anglia képével együtt bontakozik ki az ügynökség által ajánlott ház képe, amelynek tulajdonosát, dr. Henry Selwyn különc alakját rajzolja meg az első rész. Az elvadult környezetben remeteéletet élő nyugdíjas orvos eseménytelen jelene a beszélgetésekben felidézett múlttal való viszonylatában válik jelentéssé, a romos épületek, a gazzal benőtt kert a múlt emlékeit hordozza: „Nemcsak a konyhakert, folytatta a félig romba dőlt viktoriánus üvegházakra és az elvadult sövényekre mutatva, nemcsak a konyhakert szenvedte meg, hogy sok évig elhanyagolták, hanem – ő legalábbis egyre inkább úgy érzi – a gondozatlan természet is nyög és rogyadozik mindannak súlya alatt, amivel megterheljük” (Sebald 2006, 11). Nemcsak a letűnt és nosztalgikusan visszavágyott, hanem a súlyos emlékekkel terhes múlt képe is feldereng az emlékezésben. Dr. Selwyn életét és alakjának a narráció egészében elfoglalt helyét György Péter így foglalja össze:

Dr. Selwyn a litvániai Grodnóban született Hersch Seweryn néven, s 1899-ben hagyta el szülőföldjét, hogy hite szerint családjával Amerikába utazzon. A valójában Londonba érkezett család gyermeke nevet vált, nyelvet cserél, orvosegyetemet végez, nem zsidó lányt vesz feleségül, származását elhallgatja. A múlt „képei évtizedekre eltűntek az emlékezetemből, de az utóbbi időben, mondta, ismét jelentkeznek és folyton visszatérnek.” (24. o.) Az emigráció ára a teljes, feloldhatatlan magány, a növényekkel és állatokkal való társalgás, majd az öngyilkosság választása. A könyv legrövidebb írása többszörös keretként teremti meg a kötet szerkezetét. A textuális és vizuális narratívák ismét és ismét átjárják egymást, az utalások a mondatok és képek között Möbius-szalagként járnak útjukat, erősítik, illetve kérdőjelezik meg egymást. Az emlékezet elvesztésétől elnémuló, majd visszaszerzésébe belepusztuló hős pedig Sebald archetípusa, a nyelvét, gyermekkora terét, közösségét, vallását, hitét, hitetlenségét, mindenét elvesztő utazó, az elbeszélhetetlen történetek súlyától szenvedő magányos férfi, akit több szöveg mesél el, s akiben mintha a narrátor magára, saját sorsára ismerne (György 2006).

A narráció fokozatosan átvált dr. Henry Selwyn első személyű elbeszélésebe, akinek a gondolatai folyton a múltba keverednek vissza, a jelennel való kapcsolata az emlékek közvetítésén keresztül történik. A jelentől mindinkább

elszakadó figura egyre kevésbé bírja viselni a múlt terhét, és végül öngyilkosságba menekül.

A második rész Paul Bereyter, az én-elbeszélő egykori elemi iskolai tanítójának portréját rajzolja meg. Az én-elbeszélő Paul Bereyter halálhíréről értesül, aki idős korában vonat elé feküdt, ez a hír foglalkoztatja a narrátort, és készíti az egykori tanító történeteinek felkutatására. Felidézi gyermekkori emlékeit, utánajár a tanító fiatalkorának, életeseményeinek, amelyek szálai a második világháborút megelőző időkbe vezetnek vissza. Paul, mert így szólította mindenki a tanítót, különöc, magányos figura, akinek kedélyállapotára időnként a búskomorság nyomta rá a bélyegét: „mintha ő, aki mindig jókedvűnek és vidámnak látszott, valójában maga volna a vigasztalanság” (Sebald 2006, 48). Az én-elbeszélő egy, a tanító életének fotografikus dokumentációját és tanító fényképekhez fűzött saját kezű jegyzeteit tartalmazó fényképalbum birtokába jut, ennek az albumnak a képei egészítik ki a narrációt. „Azon a délutánon többször is átlapoztam ezt az albumot, és azóta is újra meg újra, mert a benne levő képeket szemlélve tényleg úgy tűnt és tűnik számomra most is, mintha visszatérnének a holtak, vagy mintha mi készülnénk megtérni hozzájuk” (Sebald 2006, 52–53) – írja az én-elbeszélő. A régi fényképekkel való találkozás tapasztalata Roland Barthes gondolatait idézi fel a *Fotográfia és a Halál* kapcsolatáról: „semmit sem tudok mondani annak a haláláról, akit a legjobban szeretek: semmit sem tudok mondani a fényképéről, amelyet nézek, soha nem tudok a mélyére látni, nem tudom transzformálni. Egyetlen »gondolatom« lehet csupán, az, hogy az ő halála után az én halálom következik, a kettő között nincs semmi, csak a várakozás” (Barthes 2000, 97).

A nemzeti szocializmus és a háború éveiben a Paul Bereyter nem gyakorolhatja a tanítói hivatását. Szemtanúja lesz a zsidóság ellen elkövetett erőszakos cselekedeteknek: „[g]yengülő látása ellenére Paul napokat töltött archívumokban, és terjedelmes jegyzeteket készített arról az 1934-es gunzenhauseni virágvasárnapról, amikor, jóval az úgynevezett kristályéjszaka előtt, bevették a zsidók ablakait, kirángatták a pincékből és végigvonszolták őket az utcákon” (Sebald 2006, 61–62). Kivételes szellemi éleslátásával párhuzamosan egyre gyengülő látása mintegy szimptomatikus, mintha a test tiltakozása lenne a szemtanúvá válás ellen, a legmélyebben kifejezett személyes lázadás a történelem brutálítása ellen. Hogy miért választja a vonat általi halált Paul Bereyter, a holokauszt vonatkozásában kapunk választ: „A vasút mélyebb jelentéssel bírt Paul számára. Valószínűleg mindig úgy látta, hogy a halálba vezet” (Sebald 2006, 69). Ebben a személyes tanúságtételben a vasút immár végérvényesen és kitörölhetetlenül a haláltranszportok médiumává válik.

A *Kivándoroltak* harmadik részét a szerző Amerikába kivándorolt nagybácsijának, Ambros Adelwarthnak szenteli. Theo bácsi két nővérével együtt gazdasági okokból emigrál Amerikába még a weimari időszakban. A nagybácsi élettörténetének felkutatási szándéka ismét egy fényképalbum apropóján ébred fel az elbeszélőben, aki a fényképek nyomában Amerikába utazik, hogy összegyűjtse a családi emigráció történeteit, amelyeket a még élő nagynéni, Fini néni mesél el neki. Theo bácsi élettörténete az amerikai munkavállalás, valamint a nagybácsi feljegyzései révén fennmaradt, Cosmo Solomon barátjával együtt megtett keleti utazás epizódjait öleli fel. A könyv lapjain láthatjuk az utazás színhelyeiről és szereplőiről készült képeket, Theo bácsi jegyzetfüzetének fotóját, kézzel írt jegyzeteit. Ambros Adelwarthnak kitűnő emlékezete van, ellenben képtelen az emlékezésre: „...arra a következtetésre jutottam, hogy Adelwarth bácsinak ugyan csalhatatlan emlékezete van, de valahogy nincs meg neki hozzá az emlékezés képessége. Az elbeszélés tehát valódi kín volt neki, ugyanakkor kísérlet arra, hogy felszabadítsa, megmentse, de ezzel könnyörtelenül tönkre is tegye magát” (Sebald 2006, 112).

A negyedik arckép Max Ferber Manchesterbe kivándorolt festő arcképe, akivel megismerkedik a fiatalon Angliába költöző szerző. Max Ferber a negyedik külön, melankolikus figura, akinek munkamódszere abban áll, hogy a szénceruzával megrajzolt portrékkal nem lévén megelégedve, folyamatosan kitörli az elkészült rajzokat, műtermét a törlésből származó por lepi be. „Ha Ferber végül, miután vagy negyven változatot elvetett, illetve visszadörzsölt a papírba és újabb vázlatokat fedett el, úgy döntött, hogy kiadja a kezéből a képet, nem annyira meggyőződésből, mint inkább kimerültségből, akkor a nézőnek az volt a benyomása, hogy a képen sűrű, elhamvadt, de a roncsolt papírban továbbra is kísértő arcok egész sorát látja” (Sebald 2006, 181). Munkája nem túl produktív, többet töröl, mint amennyit rajzol, keze nyomán festői palimpszesztek készülnek el, számtalan kitörölt verzióval a látható felület alatt. Ferber művészi tevékenysége emlékezete működésmódjának az analogonja. A 15 éves Ferbert 1939-ben a háború traumatikus eseményei elől menekíti családja Münchenből Manchesterbe, a szüleit 1941-ben deportálják. Manchesterben Ferber feledni kívánja az emlékeit, a törlésben, takarásban lévő emlékek azonban előtörnek, és néhány évvel későbbi találkozásukkor már az emlékező Ferberrel találkozik az én-elbeszélő. Ferber neki adja anyja kézzel írt emlékiratait, amelynek olvasása túl fájdalmas a számára. A Sebald-narratíva további részében Ferber édesanyjának, lánykori nevén Luisa Lanzbergnek a történetét meséli el a napló alapján.

Amint György Péter írja, a négy történetben kirajzolódik egy ötödik történet: magának az én-elbeszélőnek, a magányos utazónak a története, aki Európa különböző szegleteibe utazik, és összegyűjti a fényképeket, naplókát és szóbeli történeteket, amelyek a könyv szerves anyagát képezik. Az elbeszélő az egyik figurának tulajdonképpeni rokona, de valamennyinek lelki rokona. Ami összekapcsolja az – immár – öt személyt, nem más, mint az emlékezés (György 2006). Azáltal, hogy ezeknek a letargikus-fájdalmas testi-lelki-szellemi száműzetésben élő figuráknak különös figyelmet szentel, történeteit és emlékeit megőrökíti Sebald, tisztelettel adózik a múltnak, az emlékezésnek. Valamennyi megőrökített személynek a múlthoz, a saját emlékekhez való viszonya tematizálódik, valamennyien az archiváló szubjektum egy alakmásai, mindegyikük rögzíteni, tárolni próbálja emlékeit valamilyen formában – fényképalbumokban, feljegyzésekben, napló formájában. A személyes archiválásnak ezen formáival való találkozás, a fényképnézegetés, a naplóbejegyzések olvasása teremti meg az írás, egy újabb archiválási forma szükségességét. Az én-elbeszélő mintegy rituálisan átveszi az emlékezés feladatát, az írás – a platóni feledés – médiumban, az olvasás interszjektív terében szegül szembe a személyes emlékezet mulandóságával.

A megőrökített élettörténetekben a „kivándorlás” értelme elmélyül, nem korlátozódik a szociológiai vonatkozásra, hanem egzisztenciális horizontra tesz szert. A négy figura portréja négy különböző ablakot nyit a XX. század történelmére. A személyes történetek, mozaikdarabok tükrében kirajzolódik a nagy történelem monstruózus gépezete. Megteremtődnek az összefüggések, az átjárások, ahogyan minden „kis” történet érintett, a történelem megmásíthatatlan tényeinek hordozója. Ekként válhat a *Kivándoroltak* a holokausztirodalom eminens példájává (Sontag 2009, 44).

A Szaturnusz gyűrűi. Angliai zarándokút

A Szaturnusz gyűrűi. Angliai zarándokút című könyv lapjain egy kelet-angliai, a Suffolk grófságban 1992 nyarán tett utazás, gyalogtúra apropóján járjuk be a Sebald-vándorral együtt nemcsak Kelet-Angliát, hanem egyben a történelmet és a történelem kereteit szétfeszítő egész emberi létezést.⁵ A könyv az utazás előzményeit feltáró állapotrajzzal indul: „azt remélve, hogy elszökhetem az üresség elől, ami egyik nagyobb munkám lezárása után egyre jobban kezdett eltölteni” (Sebald 2011, 9). Azonban az elhagyatott vidékeken

⁵ Vö. Pieldner 2015, 2017.

való barangolás, úgy tűnik, még inkább elmélyíti a válságot, ugyanis a narrátor-főhős a mély depresszió állapotában kórházba kerül, és kórházi ágyán fekve csupán az ég egy apró szeletére nyílik rálátása a dróthálós ablakon keresztül, amelynek (?) fotóját láthatjuk a könyvben. Ebben az állapotban születik meg a könyv megírásának gondolata, és gyűrűzik úti beszámolóból belső utazássá, szellemi zarándokúttá, egyetemes történelmi reflexióvá és víziósorozattá, miközben a konkrét utazás állomásainak és színhelyeinek leírása mindvégig megőrződik, poétikai szervezőelvként és az eszme- és kultúrtörténeti kitérők, letérések, eltévelyedések apropójaként.

A zarándoklat útvonala, bár nagyon is konkrét, mégis lebegővé, viszonylagossá válik, a légi háború emlékét idéző *kelet*-angliai terek leírása az enyészet, a pusztulás helyrajzává minősül át. A táj a történelmi emlékezet tárházává válik (Kraenzle 2007, 126). Az egyes helyeket nem konkrét térbeli koordinátáik, hanem viszonyaik és temporalitásuk, azaz a történelem felvonásaiban eljátszott szerepük határozza meg: „Olyannyira üres és elhagyatott e vidék, hogy ha valakit kitennének ide, aligha tudná megmondani, vajon az Északi-tenger partján vagy mégis inkább a Kaszpi-tenger mellett vagy éppenséggel a Lian-tung-öbölben áll-e” (Sebald 2011, 181). Lényeges, hogy ezt az utat Kelet-Angliában teszi meg a Sebald-vándor. A „kelet” toposzában a folyamatos leépülés, válság, elhagyatottság, feledés összetett metaforikája bomlik ki. Kelet-Anglia, ahol a virágzó fürdőhelyek egykor tele voltak látogatókkal, a monumentális szállodákban inasok és szobalányok százai sűrögtek-forogtak, hogy kiszolgálják a vendégeket, az utazás idejére már csupán szellemként felidézhető emlékét sejteti ennek a káprázatos múltnak. Az egész tér a múlt kísérteteként, „nyugtalanítóvá vált hely”-ként (Sebald 2011, 86) lebeg földrajzilag a Brit-szigetek és az európai kontinens, a kereskedelem, a gyarmatosítás története szempontjából pedig Európa és Afrika, Ázsia, Dél-Amerika között.

A *Kelet* maga az átmenet, nemcsak térben, hanem időben is, távol-keleti és távoli múltbeli kapcsolatokat asszociálva. Egymásra rétegződnek, egymáson átütnek a különböző (idő)mintázatok, átrajzolódnak a személyes és történelmi emlékezet, a civilizáció és barbárság határvonalai, miközben a részletek együttállásában a nagy történelem hamis perspektívája mutatódik fel. „Ilyen tehát [mint a waterlooi csatát ábrázoló körkép], gondoljuk magunkban, lassan körbejárva, a történelem ábrázolásának művészete. A perspektíva meghamisításán alapul. Mi, túlélők mindent föntről nézve látunk, mindent egyszerre látunk, de mégsem tudjuk, hogyan is történt valójában” (Sebald 2011, 148). A nagy-történelem árnyékában hihetetlen mennyiségű elfeledett részlet, emlék, tárgy, fájdalom, kinszenvedés, pusztulás és halál gyülemlik fel, és árad folyamatosan.

A konkrét térbeli utazásnak a reflexió terébe átszállító jellege ugyanakkor azt sejteti, hogy a nagyobb horizontok mindig a részletekben mutatkoznak meg, mint ahogyan a mű elején megidézett Flaubert egyetlen porszemcsében „az egész Szaharát benne látta, és minden szemcse akkora súllyal bírt, mint az egész Atlasz hegység” (Sebald 2011, 15). A konkrét térben zajló utazással párhuzamosan egy másik útvonal bontakozik ki a reflexió terében, amely átvezet az angol kultúrtörténeten, és amelynek során számos külön figurával találkozunk, akik közül sokan maguk is emigránsok, mint Sebald maga, köztük Sir Thomas Browne XVII. századi orvossal, aki Sebaldhoz hasonlóan Norwich-ba költözött, és ott írta a Sebald prózájához hasonlatos hibrid – tudomány- és művészetközi – műveit, Sebald prózáját minden bizonnyal megteremkenyítő melankolikus barokk körmondatait, továbbá Edward FitzGeraldal, Joseph Conraddal, azaz József Teodor Konrad Nalecz Korzeniowskival, Charles Algernon Swinburne-nel, Chateaubriand vikomttal. Átutazunk a világtörténelem színhelyein, a középkori Kína zsarnokuralmától az Afrikai gyarmatosításnak a civilizáció és a barbárság viszonyát ellenkező jellel átíró, a Joseph Conrad prózájában is dokumentált szégyenletes epizódjain át, a XIX. és XX. század szégyenfoltjaiig, pusztításaiig. A sötétség jelentése a conradi értelemben is mozgósítódik: „*The white patch had become a place of darkness*” (Sebald 2011, 139). A kolonizációs múlt sötétje kísért a jelen tereiben.

Ahogy Thomas Browne mutatja ki ugyanazon nyolcszögű *quincunx*-mintázatot a természet és a művészet alakzataiban, úgy a történelem mintázatai is kísérteties módon íródnak egymásra, kerülnek fedésbe, tereken és időkön át. Ebben a totális (szöveg)térben egymásra rétegződik a heringek szenvedéstörténete és a selyemhernyó-tenyésztés, a cukornád és a művészet, Tulp doktor anatómiai leckéje Rembrandt festményén és az európai civilizáció karteziánus öröksége.

A szövegben feltárulkozó látvány mindig víziószerű, hiszen a látható mindig a nem láthatóval együtt, a jelenvaló pillanat a múlt és jövő horizontjában, egyidejűségében mutatkozik meg. Az érzékelés túlterjed a puszta dolgon, a látványon, a jelen pillanaton. A látvány az enyészet perspektívája felől tárul fel a melankolikus tekintete, Szaturnusz gyermeke számára. Egy hely, egy látvány, egy történés elmúlt nyomokat hordoz, ugyanakkor a jövő felől nézve minden a mulandóság dokumentuma. „A Schiphol repülőtér épületében másnap reggel oly csodálatos tompaság uralkodott, hogy az ember szinte úgy vélhette, egy lépéssel már túljutott az e világon. Mint akik nyugtató hatása alatt állnak, vagy mintha lassított felvételen mozognának, olyan komótosan vándoroltak az utasok a csarnokokon át vagy lebegtek némán, a mozgólépcsőkön állva, a rendeltetési helyük

felé a magasságokba föl s a mélységekbe le. [...] A nyilvánvalóan testetlen, angyalok módjára üzeneteiket elzengő bemondónők olykor-olykor szólítottak valakit. *Passagiers Sandberg en Stromberg naar Copenhagen. Mr. Freeman to Lagos. La señora Rodrigo, por favor.* Előbb-utóbb bizonyára mindenki sorra kerül az egybegyűltekek közül” (Sebald 2011, 107–108). Múlt, jelen, jövő együtt gördül fel és le a mozgólépcsőkön, kísértetiesen, az utasok csomagjaiban.

Terhelt helyeken járunk, romok és fájdalomnyomok között, ahol, Sebald mondja, „valami eljövendő katasztrófában elpusztult civilizáció maradványai között éreztem magam” (Sebald 2011, 275). Az esszéregény végtelenül részletgazdag narratív építménye folyamatos átjárást teremt a lokális és az egyetemes, az utazás konkrét tere és a világtörténelem helyszínei, az utazás konkrét ideje és a (kolonizációs) múlt, Kelet és Nyugat között.

Konklúzió. Utazás és (szöveg)emlékezet

Sebald valamennyi könyvében az utazás keresésként (*quest*) performálódik, az utazás során rejtélyek, titkok várnak megoldásra. Sebald műveiben az utazás központi metaforájává válik a megnevezhetetlenre, a kifejezhetetlenre irányuló metafizikus keresésnek (Strathausen 2007, 475). Bán Zoltán András írja: „Sebald szerint a legfőbb titok nem más, mint a múlt. A feltárhatatlan, a megidézhetetlen, melyet csakis az emlékezet tárhat föl, amely persze elégtelen eszköznek mutatkozik, hiszen maga is teremt, konstruál, azaz ír” (Bán 2010). A múlt rögeszmésen tér vissza különböző alakváltozatokban – a saját múlt színhelyeinek és emlékeinek felkutatásában, emigráns alteregók és íróelődök útvonalainak újrarajzolásában, a történelem mintázatainak felidezésében.

Susan Sontag Sebald könyveit „morálisan felerősített utazási narratíváknak” nevezi (Sontag 2009, 45). Sebald lassú mondatokban gördülő írásmódja rituális jelentőségre tesz szert, az emlékorokítás, a személyes érintettség, a tanúságtétel médiumaként. A Sebald-vándor irodalmi személyiségek nyomában utazik, akik maguk is utazók. Az én-elbeszélő által bejárt útvonalak gyakran saját, korábban már megtett útvonalakkal vagy más – kedvelt – írók által megtett útvonalakkal esnek egybe. Ily módon az utazás többszörös rétegzettségűvé válik, a konkrét földrajzi térre egy intertextuális szövegtér rétegződik rá, pontosabban a földrajzi tér rétegződik rá az intertextuális szövegtérre. Az utazás epizódjai irodalmi reminiscenciákként válnak jelentéssé, Sebald léptei alatt irodalmi elődök és alteregók, Stendhal, Kafka, Rilke, Walter Benjamin lábnymai fedezhetők fel, útvonalak, lelkiállapotok, életérzések, az utazások során megtapasztalt epifánia-élmények helyeződnek egymásra.

Susan Sontag írja, hogy Sebald könyveiben az utazás a mentális tevékenység generatív elve (Sontag 2009, 46). Az utazás teremti meg azt a közeget, amelyben a tértapasztalat a reflexió kiindulópontjává és hordozójává válik. A tértapasztalat az emlékezet generátora; a bejárt terek a személyes és kulturális emlékezet találkozási helyeiként tűnnek fel. Ami Sebald írásmódját különösképpen egyedivé teszi, az a saját tapasztalatoknak a kulturális és textuális nyomokra való ráíródása, és ezek folyamatos kimozdítása a képek médiuma révén. Ezáltal a Sebald-művek a konkrét, térbeli helyváltoztatást (inter)textuális és (inter)mediális utazásként viszik színre.

Az olvasó is utazóvá válik, összefüggések keresőjévé, szöveg és kép mozgásainak követőjévé, részesévé az írás tanúságtételének az olvasás révén – *flâneurré* Sebald nyugtalanítóan titokzatos szövegtereiben.

Irodalom

- Augé, Marc. 2012. *Nem-helyek: Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Műcsarnok könyvek 11. Ford. Fáber Ágoston. Budapest: Nonprofit Kft. Kiadó.
- Bán Zoltán András. 2010. Otthon az inkognitóban – W. G. Sebald: *Szedület. Érzés. Magyar Narancs* 16. (4. 22.) http://magyarnarancs.hu/konyv/otthon_az_inkognitoban_-_w_g_sebald_szedulet_erzes-73617 (2015. november 9.)
- Barthes, Roland. 2000. *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest: Európa.
- Dunajcsik Mátyás–Nemes Z. Márió. 2010. Sebaldia (Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W. G. Sebald műveiben), I, *Műút* 55 (4). <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/020/seb.html>. (2015. október 10.)
- György Péter. 2006. Öt történet. *Élet és Irodalom* 50 (26). <http://regi.sofar.hu/node/57553?tid=111> (2015. november 10.)
- Kraenzle, Christina. 2007. Picturing Place: Travel, Photography and Imaginative Geography in W. G. Sebald's The Rings of Saturn. In *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, eds. Lise Patt, Christel Dillbohner. 126–145. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry.
- Long, J. J. 2007. *W. G. Sebald – Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pieldner Judit. 2013. Az emlékezet medialitása W. G. Sebald *Austerlitz* című regényében. In *Az értelmezés ideje: Tanulmányok, kritikák*. 217–230. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság.
- Pieldner Judit. 2015. A kísérteties terei. W. G. Sebald: *A Szaturnusz gyűrűi. Angliai zarándokút*. In *Átmenetdiskurzusok: Irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok*, szerk. Bányai Éva. 161–167. Bukarest–Kolozsvár: RHT–Erdélyi Múzeum-Egyesület.

- Pieldner Judit. 2016. Szöveg és kép viszonya W. G. Sebald Austerlitz című művében. In *Certamen III. Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szaksztyályában*, szerk. Egyed Emese, Pakó László. 81–89. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Pieldner Judit. 2017. Sebald, az utazó – Sebald utazói. In *Certamen IV. Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szaksztyályában*, szerk. Egyed Emese, Gálf Emőke, Weisz Attila. 179–184. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Sebald, W. G. 1995. *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Sebald, W. G. 2006. *Kivándoroltak*. Ford. Sziij Ferenc. Budapest: Európa. (Eredeti megjelenés: Sebald, W. G. 1992. *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Eichborn AG.)
- Sebald, W. G. 2007. *Austerlitz*. Ford. Blaschtk Éva. Budapest: Európa. (Eredeti megjelenés: Sebald, W. G. 2001. *Austerlitz*. München: Carl Hanser Verlag.)
- Sebald, W. G. 2010. *Szédület. Érzés*. Ford. Blaschtk Éva. Budapest: Európa. (Eredeti megjelenés: Sebald, W. G. 1990. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Eichborn AG.)
- Sebald, W. G. 2011. *A Szaturnusz gyűrűi: Angliai zarándokút*. Ford. Blaschtk Éva. Budapest: Európa. (Eredeti megjelenés: Sebald, W. G. 1995. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Eichborn AG.)
- Sebald, W. G. 2014. *Légi háború és irodalom: A rombolás természetrajza*. Ford. Blaschtk Éva. Budapest: Európa. (Eredeti megjelenés: Sebald, W. G. 1999. *Luftkrieg und Literatur*. München: Carl Hanser Verlag.)
- Sontag, Susan. 2001. A Szaturnusz jegyében. Ford. Kovács Lajos. *Nagyvilág* 46 (3): 425–438. <http://www.inaplo.hu/nv/200103/21.html> (2015. dec. 10.)
- Sontag, Susan. 2009. A Mind in Mourning. In *Where the Stress Falls*. 41–48. London: Penguin Books.
- Strathausen, Carsten. 2007. Going Nowhere: Sebald's Rhizomatic Travels. In *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, eds. Lise Patt, Christel Dillbohner. 472–491. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry.
- Zisselsberger, Markus. 2007. Melancholy Longings: Sebald, Benjamin and the Image of Kafka. In *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, eds. Lise Patt, Christel Dillbohner. 280–301. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry.

TRAVELOGUE AND REFLECTION IN W. G. SEBALD'S WORK

W. G. Sebald's works are preeminently related to the motif of travel, both concretely, spatially and in an abstract sense, as incessant rambling in the spaces of writing and memory. Sebald's "ambulatory" prose is characterised by manifold connections between

the concrete, physical journey and the sphere of reflection. The study is aimed at presenting the traversed historical, geocultural and medial spaces and at exploring Sebald's enigmatic routes.

Keywords: travel, reflection, memory, intertextuality, intermediality

PUTOPIS I REFLEKSIJA U DELIMA V. G. ZEBALDA

Dela V. G. Zebalda su na izuzetan način povezana sa toposom putovanja, kako u konkretnom, prostornom, tako i u apstraktnom smislu, kao neprekidno tumaranje po pisanju, prostoru refleksije. Za prozu Zebalda karakteristično je „ambulatorno” svojstvo, prenošenje konkretnog prostornog putovanja u prostor refleksije. Studija ima za cilj da prikaže istorijske, geokulturalne i medijalne prostore Zebaldovih putovanja, da iscrta njegove enigmatske puteve.

Ključne reči: putovanje, refleksija, prisećanje, intertekstualnost, intermedijalnost

A kézirat leadásának ideje: 2017. máj. 10.

Közlésre elfogadva: 2017. jún. 1.