PIELDNER JUDIT*

SZÖVEG ÉS KÉP VISZONYA W. G. SEBALD *AUSTERLITZ* CÍMŰ MŰVÉBEN

Kulcsszavak: *narráció, trauma, emlékezés, identitás, fotográfia*

W. G. Sebald a német irodalom emigránsa: a háború utolsó évében, 1944-ben született egy kis faluban, Wertachban, a bajor Alpokban. Svájcban tanult német és összehasonlító irodalmat, középiskolai tanárként dolgozott Svájcban, majd 1969-ben a kelet-angliai Norwichba költözött, ahol egyetemi oktatóként tevékenykedett, német irodalomtörténetet tanított. 2001-ben halt meg autóbalesetben.¹

Szépirodalmi művei, amelyeket németül írt, a kilencvenes években, az ezredfordulót követően jelentek meg, és váltak ismertté. A *Szédület. Érzés*,² a *Kivándoroltak*,³ A *Szaturusz gyűrűi. Angliai zarándokút*,⁴ valamint az *Austerlitz*⁵ című (esszé)regényei, illetve irodalomkritikai tevékenysége, amelynek egyik publikált eredménye a *Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza*⁶ című könyve, egy befelé táguló életmű különös és önmagukban véve sajátosan hibrid komponensei, amelyek az elbeszélés, emlékirat, útirajz, esszé- és történetírás műfaji jellegzetességeit ötvözik.

W. G. Sebald többféle irodalmi hagyományból merít, mesterei között említhetjük Borgest, Kafkát, Stendhalt, miközben egy teljesen újszerű, szinguláris és összemérhetetlen prózastílust hoz létre, amelynek alapvető jellegzetessége, hogy a narráció szövete véletlen egybeesések, analógiák és egymással összefüggő események szisztematikus összeszövéséből jön létre,

* PIELDNER Judit (1975, Sepsiszentgyörgy) Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem csíkszeredai Gazdaság- és Humántudományok Kara Humántudományok Tanszékének adjunktusa. Kötetei: *Beszédterek, képterek* (Komp-Press, Kvár, 2007), *Az értelmezés ideje* (Egyetemi Műhely Kiadó, Kvár, 2013).

1 A tanulmány korábbi változata: *Az emlékezet medialitása W. G. Sebald Austerlitz című regényében* = PIELDNER Judit: *Az értelmezés ideje. Tanulmányok, kritikák*. Egyetemi Műhely–Bolyai Társaság, Kvár, 2013. 217–230; *Irodalom, test, emlékezet*. Szerk. BORBÉLY András–ORBÁN Jolán–PIELDNER Judit. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2014. 247–257.

2 W. G. SEBALD: *Szédület. Érzés*. Ford. Blaschtk Éva. Európa, Bp., 2010. Eredeti megjelenés: Uő: *Schwindel. Gefühle*. Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1990.

3 Uő: *Kivándoroltak*. Ford. Szijj Ferenc. Európa, Bp., 2006. Eredeti megjelenés: Uő: *Die Ausgewanderten*. Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1992.

4 Uő: *A Szaturusz gyűrűi. Angliai zarándokút*. Ford. Blaschtk Éva. Európa, Bp., 2011. Eredeti megjelenés: Uő: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1995.

5 Uő: *Austerlitz*. Ford. Blaschtk Éva. Európa, Bp., 2007. Eredeti megjelenés: Uő: *Austerlitz*. Carl Hanser Verlag, München, 2001 (a továbbiakban SEBALD: *Austerlitz*).

6 Uő: *Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza*. Ford. Blaschtk Éva. Európa, Bp., 2014. Eredeti megjelenés: Uő: *Luftkrieg und Literatur*. Carl Hanser Verlag, München, 1999.

szerzői magyarázatok, kommentárok nélkül.⁷ Nevezhetjük ezt egyfajta dokumentáris fikciónak, amely az életműben a dokumentum felől fokozatosan a fikció irányába mozdul el: míg a *Kivándoroltak* című szöveg még jobbára dokumentáris jellegű, az *Austerlitz* című műve már a regény műfajába sorolható fikciós mű. Az emlékirat és fikció viszonya válik egyre áttételesebbé az életmű során. Ugyancsak Sebald műveinek narratív-poétikai sajátosságai – az egyes szám első személyű elbeszélés, amelynek elsődleges narrátora „Sebald-szerű” figurát sejtet, az emlékirat és fikció határátlépései, a memoár, az útleírás és az esszé műfaji sajátosságainak kever(ed)ése, a szövegbe szisztematikusan beékelte illusztrációk, fotók, festmények, rajzok, térképek – felismerhetővé, modellálhatóvá teszik a szerző által teremtett világszerűséget.

Sebald esszéregényei tehát arról is felismerhetőek, hogy nemcsak szöveget, hanem képet is tartalmaznak, kép és szöveg együttesen szédületes örvények és összefüggések felé csalogatva az olvasót. Bán Zsófia összegzi: „a fotográfia feltalálása, de főként a XX. század eleje óta – egészen a digitális technika feltalálásáig – éppen a fénykép az a médium, amelyhez elsőként fordultak akkor, ha a világban uralkodó rejtett összefüggéseket némelyest mégis láthatóvá, követhetővé, sőt dokumentálhatóvá akarták tenni, ha a privát élet vagy a történelem folyására vonatkoztatható, értelmezhető mintázatot kívántak előállítani. Ez különösen így van azokban az esetekben, amikor a fényképekkel valamiféle (vizuális) narratíva keretein belül találkozunk – ilyenek például a XX. század második felében népszerűvé vált képes riportok, de ilyenek a privát fotókból felépülő családi képek, sőt még inkább a családi albumok is. E képek megfellebbezhetetlenül bizonyították e pillanatok, illetve az utóbbi műfaj esetében ezeknek az életeknek a valóságosságát, hitelességét és »épp ilyenségét«. Valamint nem kevésbé lényegesen – főként az albumokban – bizonyították az egyes képeken elkülönülő pillanatok összetartozását, összefüggését, ami utóbb egy létté, egy koherens történetté állt össze. Az, hogy a későbbiek folyamán elsősorban a posztmodern kultúrában e képek elveszítették a »valósághoz« köthető, megfellebbezhetetlen és közvetlen kapcsolatukat, igazi destabilizáló, felforgató körülménynek bizonyult, amelyet egyesek szabadságként, mások azonban feldolgozhatatlan veszteségként éltek meg. Sokan a mai napig nem tudják, nem akarják elfogadni az eredeti »szerződés« felbontását, és a fényképeket továbbra is a valóság, illetve a valóságra vonatkozó narratívák bizonyító erejű illusztrációiként olvassák».⁸

Sebald *Austerlitz* című regénye „fotódokumentált fikció”. A szöveg testébe illesztett fotók, amelyeket a regény narratív logikája értelmében Austerlitz készített, valós helyszíneket és objektumokat örökítenek meg, a fotók szövegen kívüli valóságnyomokra utalnak. A fotók nem illusztrációk, hanem a mű szerves részét képezik, szövegbe ékelésük azonban episztemológiai eldöntetlenséget eredményez, hiszen a múltbeli valóság nyomára utaló voltu-

7 Mark Richard McCULLOH: *Understanding W. G. Sebald*. University of South Carolina Press, Columbia, South Carolina, 2003. 22.

8 BÁN Zsófia: *Veverka, avagy az emlékezés fortélyai. W. G. Sebald „Kivándoroltak” és „Austerlitz” című regényeiről*. Holmi, 2007. január, <http://www.holmi.org/2007/01/veverka-avagyz-emlekezes-fortelyai>. (Letöltés ideje: 2014. 10. 10.)

kat felülírja a fikciós mű referencialitása, így a képen ábrázoltak barthes-i értelemben vett realitása, az „ott volt”⁹ bizonyossága felfüggesztődik.

Bán Zsófia írja: „Sebald köztudottan a talált, »kóbor« képek szenvedélyes gyűjtője volt, komoly gyűjteménnyel rendelkezett, s az is tudható, hogy regényeiben valóban szabadon keverte e talált képeket azokkal, amelyek valóban azt a létező személyt ábrázolják, akiről a regényben éppen szó esik, valamint a saját magát (Sebaldot) ábrázolókkal. Ily módon a valóság, a tények, valamint a képzelet és a fikció képileg (is) kibogozhatatlanul összekeverednek, és azok az olvasók, akiknek elszánt céljuk, hogy ezeket szétszálazzák, rossz nyomon járnak”.¹⁰

Sebald számára a kivándorlás személyes tapasztalat és irodalmi téma, mi több, a személyes és az irodalmi vonatkozás szétválaszthatatlan egymástól. Sebald regényeinek fókuszában egy országhatárokon túlmutató, nagyobb geokulturális egység áll, amelyet nevezhetünk akár Európának: hősei Európa térképén tévelygő, önmagukat és múltjukat, gyökereiket kétségbeesetten kereső figurák, akiknek sorsába(n) visszavetül az európai történelem. Európa nem az otthonosság színhelye számukra, hanem az idegenségé, a gyökérvesztettségé. A Sebaldot leginkább foglalkoztató kérdése az idegenné, kísértetiessé vált otthon, az unheimliche Heimat problematikája. Európa testét fájdalomnyomok lepik be, traumák nyomait viseli: a regényíró a történelem és a személyes sorsokban lecsapódó drámák viszonya foglalkoztatja. A történelem részeivé, fejezeteivé váló események legjobb esetben a kultikus emlékezet tárgyává válnak, miközben a testek, az egyéni drámák láthatatlanok a háttérben, vagy feledésbe merülnek.

Sebald utolsó művének címe a regényhős nevét jelöli, amely egyben egy történelmi eseményre utal: az 1805-ös austerlitzi csatára, más néven három császár csatájára, Napóleon legnagyobb győzelmeinek egyikére. A morvaországi településen évente felidézik a csata emlékezetét, rekonstruálják az austerlitzi ütközetet, a csata résztvevőinek emléke azonban visszahozhatatlan, felidézhetetlen. Sebald egy hely nevét adja a főszereplőnek, a szubjektum és a tér viszonyára, a személyes és történelmi emlékezet kapcsolódási pontjaira irányítva az olvasó figyelmét. Az elbeszélés menetét a Sebald-szerű elsődleges narrátor, valamint a „saját” történetét elbeszélő-átadó másodlagos narrátor, maga Austerlitz Európa különböző helyszínein való találkozási alkalmai szervezik. Az ismételt találkozások során a „saját” történet átadása valamiféle rituális többletre tesz szert, áthagyományozássá minősül át, benne azzal a kérdéssel, kétséggel, hogy lehetséges-e egyáltalán az áthagyományozás, a közvetítés. A regény vége felé olvassuk a Sebald-narrátor szavait: „Elővettem a hátizsákomból azt a könyvet, amit Austerlitz első párizsi találkozásunkkor adott”.¹¹ Nem is a könyv átadását tekintem az áthagyományozás tulajdonképpeni gesztusának, hanem a hátizsák jelenlétét: a regény testébe ékelt fotók egyikén láthatjuk Austerlitz hátizsákjának fotóját, amelyhez hasonlót viselt Wittgenstein is, az egybeesés a kettejük közötti mély kapcsolatot, szellemi közösséget jelzi. Ki nem mondotan, a hátizsákra való utalás a feladat, vagyis az emlékezés etikai dimenziójának az átruházását

9 „A Fotográfia noémája tehát: *Ez volt*. Visszavonhatatlanul. A latin ezt kétségtelenül az *interfuit* szóval fejezné ki: amit látok, ott volt, azon a helyen, amely a végtelen és az alany (Operator vagy Spectator) között van; ott volt, de azonnal ki is vált onnan: tökéletesen, megcáfolhatatlanul jelen volt, de már el is távolodott” Roland BARTHES: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa, Bp., 2000. 81.

10 BÁN: *i. m.*

11 SEBALD: *Austerlitz* 313.

jelenti. A háztizsák valóban ezt tartalmazza, az emlékezés feladatát, a megírását: „Austerlitz arra emlékeztet bennünket, hogy az emlékezet etikájához nem arra a csendre van szükség, amelyet Wittgenstein említ a *Tractatus* [...] végén, hanem új irodalmi formákban való megszólalásra”.¹² A második világháborút követő időszakban a főhős Walesben nevelkedik az Elias családnál, megmagyarázhatatlanul idegennek érzékelt környezetben. Nevelőapja halálos ágyánál értesül az igazi nevééről, arról, hogy nem Dafydd Eliasnak, hanem Jacques Austerlitznek hívják, ezen kívül azonban semmi másnak nem jut a birtokába saját törölt-törlődött múltjából. A név semmi egyebet nem árul el számára, mint azt, hogy egy morvaországi hely neve, egy történelmi csata helyszíne.

Austerlitzet a saját élettörténetének kezdeti szakaszára vonatkozó emlékek hiánya készíti nyomozásra, gyökereinek felkutatására, vallomásai ennek a nyomozásnak, önkeresésnek az epizódjait villantják fel. A tudóssá nevelkedő Austerlitz életét a kutatásnak szenteli, amelynek tulajdonképpen motivációja a személyes ösztönzés: önmaga megtalálása, ennek a szenvedélyes keresésnek a történetét meséli el Austerlitz a Sebald-elbeszélőnek.

Kutatói tevékenysége során valósággal elbarikádolja magát attól az emlékezetbeli vákuumtól, fekete lyuktól, amely elszakítja őt eredetétől. Pszichoanalitikusan fogalmazva: elfojtja eredetének kiderítésére irányuló vágyát. Austerlitz mondja: „A világ számomra a XIX. század végével befejeződött. Ezen nem merészkedtem túl, jöllehet a polgári kor egész építészeti és kultúrtörténete, amivel foglalkoztam, az akkor már kirajzolódó katasztrófa irányába mutatott. Nem olvastam újságot, mert, mint ma már tudom, kellemetlen közleményektől tartottam, a rádiót csak bizonyos órákban kapcsoltam be, egyre kifinomultabbá fejlesztettem háritó mechanizmusomat és egyfajta karantén- és immunrendszert alakítottam ki, amely mindennel szemben fölvértezett, ami bármilyen, akár csak legtávolabbi kapcsolatban állt egyre szűkebb keretek közt tartott személyiségem előtörténetével. Ráadásul állandóan el voltam foglalva az évtizedeken át folytatott tudásszerzéssel, ami pótlékként, kompenzációs emlékezetként szolgált, ha pedig mégis, mint az elkerülhetetlen volt, előfordult, hogy egy számomra veszélyes hír minden óvintézkedés ellenére eljutott hozzám, akkor, úgy látszik, képes voltam vaknak és süketnek tettetni magam, és a dolgot, mint egyéb más kellemetlenségeket, egyik pillanatról a másikra elfeledni”.¹³

Kettős stratégiát alkalmaz tehát: egyrészt a történelmet a XIX. század végéig tartja számon, a XX. századra vonatkozó ismereteinek lapjait üresen hagyva, másrészt, bevallatlanul is a XIX. század tudományos eszményeinek hódolva, ismeretek hatalmas tárházát alakítja ki magában, egyfajta pozitivista meggyőződéstől hajtva, miszerint a múlt rekonstrukciója annak teljességre törekvő archiválása révén hajtható végre. Az emlékeket az archivált tudással igyekszik szisztematikusan helyettesíteni, amely egyfajta kompenzatorikus, egyben védekező mechanizmusként funkcionál, mindazonáltal, a beteljesedés pillanatát folyton odébb tolja. Austerlitz hatalmas mennyiségű ismeretet halmoz fel, hogy valami mást távol tartson magától, erre azonban csak később eszmél rá.

A jelenbeli tudat és a hiányzó múlt között keletkezett űr, hasadás, Austerlitz saját múltjától, egyben önazonosságától való elszakíttottsága az időt avatják központi jelentőségűvé. Az

12 Nina Pelikan STRAUS: *Sebald, Wittgenstein and the Ethics of Memory*. Comparative Literature LXI(2009). 1. sz. 43–53.

13 SEBALD: *Austerlitz* 152–153.

első találkozásnak helyet adó antwerpeni Centraal Station épületében Austerlitz rámutat az épületet díszítő, a XIX. század értékeit felsorakoztató jelképekre, amelyek között az idő áll a legfelső helyen: „A központi helyről, melyet az óramű az antwerpeni pályaudvar épületében elfoglal, minden utazó szemmel tartható, ugyanakkor valamennyi utazónak föl kell pillantania az órára, és cselekedeteit hozzá kell szabnia. Valójában, mondta Austerlitz, a vonatmenetrendek egymáshoz igazításáig másképp járt az óra Lille-ben és Lüttichben, másképpen Gentben és Antwerpenben, és csak a XIX. század közepe táján történt egységesítés óta uralja az idő vitathatatlanul a világot. Csak ha az őáltala előírt menethez igazodunk, akkor tudunk a hatalmas tereken átrohanni, melyek elválasztanak bennünket egymástól”.¹⁴

Az Austerlitz által olyannyira kedvelt helyszínek, a pályaudvarok (melyek fotói a regényben láthatók) egybekapcsolnak időt és teret. A londoni Broadstreet Station izom- és idegkötegekre emlékeztető vasúthálózata a város korábbi rétegeire épül rá, egy temetőre, így rétegződik a kultúra, a civilizáció, miközben a múlt nem *máshol* van, hanem éppen ott, ugyanott, ahol a jelen is. Austerlitz számára különösen fontosak az épületek, amelyek a múltra emlékeztetnek, amely révén a múlt jelenünk részévé válik.

Az épületek a település aktuális szerkezetében a legfelső, a látható réteget képviselik, amely mintegy ráakódik egy megelőző állapotra, részben megmutatva, de részben elfedve, takarásban tartva a múltat. Úgy tűnik tehát, hogy az architektúra által előállított rétegzettség-konfiguráció áll a legközelebb az emlékezés működésmódjához: „Néhanapján, mondta Lemoine, mondta Austerlitz, olybá tűnik neki, mintha a halántékán és a homlokán érezné idefönn az idő folyását, de valószínűleg, tette hozzá, csak tudati reflexióról van szó, amely a város talaján odalenn egymásra rakódó különböző rétegekről az évek során kialakult a fejében”.¹⁵

A párizsi Nemzeti Könyvtár épülete többszintes, monumentális építmény, „karteziánus összerve” mintha kifejezetten az olvasó elbizonytalanítása és megalázása céljából született volna. A könyvtár paradoxona, hogy archiválja a múltat, és (ezáltal) egyben hozzáférhetetlenné teszi azt. Az épület az intézményes elfojtás, a múltra rátelepedő, azt kisajátító hatalmi ideológia jelképévé válik a regényben – annál is inkább, mivel az archivált tudás helyszíne, egy másfajta „archívum” helyén épült: „A Gare d’Austerlitz és a Pont Tolbiac közötti kietlen részen például, ahol ma ez a könyvtár áll, a háború végéig egy nagy raktár volt, ahová a németek a párizsi zsidók lakásaiból kihozott összes zsákmányt egybehordták”.¹⁶ Mi több, a raktárcsarnokokat így nevezték: *Les Galeries d’Austerlitz*.

Austerlitz architektúra iránti érdeklődése tehát éppen az elfedésből, elfojtásból táplálkozik, ebből nő ki a későbbiekben archeológiai érdeklődése, amely legalább annyira megnyilvánul a városok réteges szerkezetei iránti kíváncsiságában, mint saját előtörténetének feltárásában: kezdeti múlttagadása lázas feltáró munkává, önarcheológiává alakul át.

Múltjához való hozzáféréseinek stratégiájaként Austerlitz az idő megtapasztalásának egy nem lineáris, diszkontinuus módját alkalmazza. Az idő érzékelésének ebben a módozatában múlt és a jelen, mi több, élet és halál nem valamiféle állomások egy vonatút során, hanem sokkal inkább egy térbeli struktúra mintázatának megfelelően, palimpszesztusszerűen réteg-

14 Uo. 15.

15 Uo. 304.

16 Uo.

zódnek egymásra. Idő és tér egylényegűségét fogalmazza meg Austerlitz a következő reflexióban: „[...] a tér és az idő viszonyában, ahogyan azt utazáskor tapasztaljuk, mind a mai napig van valami illuzionisztikus és illuzórikus, és ettől van az, hogy valahányszor kintről visszatérünk, sosem tudjuk teljes bizonyossággal, hogy valóban el voltunk-e”.¹⁷

Az idő linearitását felülíró relativitás az egyidejűség hétköznapi tapasztalatokba betörő, revelatív pillanataiban nyilvánul meg Austerlitz számára. Egy ilyen különleges epifániapillanat, a freudi kísérteties megnyilvánulása, amikor meglátja úgymond „saját magát” hátizsákos, padon ülő kisgyerekként a Liverpool Street-i váróteremben, amikor a megsejtett egyidejűség egy szürrealisztikus élmény formáját ölti: „[...] láttam a félhomályban a harmincas évek stílusában öltözött, középkorú embereket, egy nőt könnyű gabardinkabátban, fején ferdén ülő kalappal, mellette pedig egy szikár úriembert, aki sötét öltönyt és pagallért viselt. Igen, és nemcsak a papot láttam és a feleségét, mondta Austerlitz, hanem a kisfiút is, akiért jöttek. Egmagában ült arrébb egy padon. Fehér térdzokniba bújtatott lába még nem ért le a földre, és ha nem lett volna ott a hátizsák, amit az ölében átölelve tartott, azt hiszem, mondta Austerlitz, nem ismertem volna föl. Így azonban felismertem, a hátizsákról, és először emlékeztem vissza, amióta csak az eszemet tudom, saját magamra abban a pillanatban, amikor megértettem: ebben a váróteremben lehetett, hogy több mint fél évszázaddal korábban megérkeztem Angliába”.¹⁸

Mintha a felgyülemlett nyomás feszítő erejétől összeomlott volna az a fal, ami a főhőst önmagától elválasztotta. A múltat és a jelent egymáshoz közelítő egyidejűség-pillanat új kezdetet jelöl Austerlitz életében: mintha itt kezdődne el igazi élete, ekkor érzékeli először saját múltjának távoli illatát, ízét. Többször utalt rá korábban, hogy az volt az érzése, mintha hamis, téves életet élne – „*falsche Welt*”, „*falsches Leben*” az eredetiben –, egy nyugtalanító érzés lappangott benne folyamatosan. Ami takarásban, rejtve volt eddig a pillanatig, az éppen az európai történelem holokauszttraumájához sodorja közel a „saját”, személyes történetet: pontosabban egy közép-európai helyszínhez, a második világháború Prágájához, amelyből egy gyermeket szállító vonat menti ki Austerlitzet, de ahol ott marad, majd visszafordíthatatlanul a Theresienstadt-beli gettó felé sodródik az anya, Agáta, illetve Párizs felé az apa, Maximilian, amint Austerlitz számára mindez kiderül, miközben elvesztett gyermekkori nyomain után kutatva visszautazik Prágába, ugyancsak vonattal, mint ahogy annak idején a fordított utat megtette. Az emlékeit, többek között, a prágai bérház bejáratának padlóját díszítő nyolclevelű mozaikvirág kelti életre, amelynek fotója a könyvben is látható.

A regény végén, a párizsi Gare d'Austerlitz homlokzatán tűnődve, ahonnan apja, Maximilian feltételezhetően elhagyta Párizst valamelyik koncentrációs tábor irányában, Austerlitz felidézi korábbi emlékeit, amikor egy „megtorolatlan büntett színhelyén” érezte magát. A Gare d'Austerlitz, mint élő seb Európa testén, szimbolikus értékűvé tágul, mementóvá, az emlékezés színhelyévé alakul át. A tulajdonnév referenciája megsokszorozódik tehát a regényben, az Auschwitz szó hangzásával egybecsengő Austerlitz név révén a hős maga válik az emlékezés helyévé, a személyes történet pedig Európa kollektív történelmének hordozójává, fájdalomnyomainak jelölőjévé.

17 Uo. 15.

18 Uo. 149.

A keresés céljának a feltárása, megmutatása helyett a fotók tovább fokozzák a végső referenciák körüli homályt, eldöntetlenséget: az anya fotója, amelynek megtalálása az emlékezés-történet, a saját múlt keresésének a tulajdonképpeni célját kellene, hogy jelentse, amikor megkerül, és *ott* van, a könyv lapjain, akkor sincs teljes hozzáférés a múlthoz, a néma kép, a theresienstadti gettóban forgatott egykori német propagandafilmen megtalált enigmatikus sötét szempár elrejtje a válaszokat Austerlitz és az olvasó kérdései előtt. A fotók az emlékezet metaforáivá válnak, van bennük valami elhallgatás, hozzáférhetetlenség, ily módon a reprezentáció szükségszerűen a takarás, rárétegződés mozzanatait foglalja magában, akadályozva inkább, mintsem megkönnyítve a múlthoz való hozzáférést. Ugyanakkor a vizualitás a szöveg térszerűségét eredményezi. Megan Jane Cawood írja a regényről: „A sebaldi szöveg egy tájképhez hasonlatos: a narratív technika, amely a verbalitáshoz kapcsolódóan a vizualitásra fektet nagy hangsúlyt, egy szövegbeli tájképet (vagy szöveg-képet [*text-scape*]) tár az olvasó szemé elé. Az építézet az emlékezést elősegítő térként működik, amelyben Austerlitz számos saját emléket fedez fel, a fényképek és az őket körülvevő szöveg képezi azt a teret, amelyben az emlékek megőrződnek”.¹⁹ Ily módon nemcsak a nyelv,²⁰ hanem maga a szöveg is egy kidolgozott építészeti tervhez hasonló térbeli konstrukcióvá válik.

Sebald könyve, a nagy mennyiségű beékelt vizuális anyag, de a szöveg erőteljes vizualitása folytán is, archívummá válik, az emlékezés dokumentumává, Austerlitz történeteinek végtelen részletgazdagságával, pillangóival, városképek és épületek rétegeivel, illusztrációival, gyermekkori színhelyek és felnőttkori impressziók mintázatainak analógiás egybecsengésével, miközben az archívum ígérete soha nem teljesedik be, az olvasó számára is éppúgy mindig továbbtolódik a „bizonyosság”, a végső dolgokhoz való hozzáférés esélye, mint Austerlitz számára. De megadatik az esély, hogy az elbeszélés meghallgatása révén, olvasókként, tanúkká váljunk, és egyben az is, hogy az irodalmi mű közvetítése révén az egyéni-közösségi identitásvetés, a diszkontinuitás traumáját a barthes-i értelemben, a szöveg örömeiként tapasztaljuk meg.

19 Megan Jane CAWOOD: *Sites of Pain: Trauma, Landscape and Architecture in W. G. Sebald's Austerlitz*. 2011. <https://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/05/mcawoodpaper.pdf>. (Leöltés ideje: 2013. 02. 10. Az idézet saját fordításom, P.J.)

20 „Ha egy régi városnak tekinthetjük a nyelvet, utcák és terek szövevényes rendszerével, otthonokkal, melyek régmúlt időköt idéznek, lebontott, szanált és újjáépített negyedekkel, kijebbek és kijebbek tevődő külső kerületekkel, akkor én magam olyan emberre hasonlítottam, aki, sokáig távol lévén, már nem ismeri ki magát ebben az agglomerációban, aki már nem tudja, mire való a megálló, mi a hátsó udvar, az útkereszteződés, a körút vagy a híd”. Sebald: *Austerlitz* 135. Kiemelés tőlem, P.J.

THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND IMAGE
IN W. G. SEBALD'S *AUSTERLITZ*

Keywords: *narration, trauma, memory, identity, photography*

The narrative-poetical specificities of W. G. Sebald's works – the first-person narration whose narratorial voice hides a "Sebald-like" figure, the border-crossings between reality and fiction, the blend of the generic specificities of memoir, travel journal and essay as well as the illustrations, photos, paintings, drawings, maps, etc. – systematically inserted in the text make the Sebaldian textual universe idiosyncratic and recognizable. Thus, Sebald's essay-novels contain not only texts but also pictures, which display the literary text as the remix of the verbal and the visual, as a remediated scene. The present study aims to examine this visual-textual scene in W. G. Sebald's *Austerlitz*.

RELAȚIA DINTRE TEXT ȘI IMAGINE ÎN ROMANUL *AUSTERLITZ* DE W. G. SEBALD

Cuvinte-cheie: *narațiune, traumă, memorie, identitate, fotografie*

Caracteristicile narrative-poetice ale operelor lui W. G. Sebald – narațiunea în persoana întâi a cărui narrator ascunde o figură de tip „Sebald”, trecerea granițelor dintre realitate și ficțiune, combinarea specificităților generice ale memoriului, jurnalului de călătorie, respectiv ale eseului, precum și ilustrațiile, fotografiile, picturile, desenele și hărțile inserate sistematic în text, asigură caracterul idiosincronic al operelor lui Sebald. Romanele-eseu ale autorului conțin deci nu numai texte, dar și imagini, transformând textul literar într-o scenă textuală-vizuală remedializată. Prezentul studiu își propune să analizeze acest spațiu format din text și imagine în romanul *Austerlitz* de W. G. Sebald.