



Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Zakład Antropologii Literatury

SYGNATURY SEBALDA

ZWIERZĘTA – WIDMA – RUINY

Katarzyna Kończal

Praca doktorska

napisana pod kierunkiem
prof. dra hab. Przemysława Czaplińskiego

Poznań, 2017

SPIS TREŚCI

Wstęp	6
1. Zwierzęta	24
1.1. Zoografie	27
1.2. Zootopografie	32
1.3. Zoozbrodnie	40
1.4. Podsumowanie: Czuję. Zwierzęta	56
2. Widma	65
2.1. Skąd przychodzą widma?	71
2.2. Widmotopie	78
2.2.1. Spektralne maszyny	82
2.2.2. Przestrzenie upiornych powrotów	95
2.2.3. Pejzaże metropolii śmierci	103
2.3. Zwidmowaceni	113
2.3.1. Skazani na widma	115
2.3.2. Wynnani z samych siebie	124
2.3.3. Myśliwi	136
2.4. Podsumowanie: Co przynoszą widma?	144
3. Ruiny	150
3.1. Naturalna historia zniszczenia	155
3.1.1. <i>Wojna powietrzna i literatura</i>	159
3.1.2. „Natura. Z żalobną ramą”	169
3.1.2.1. Świat jako „patologiczny spektakl” (Matthias Grünewald)	177
3.1.2.2. „Konstrukcje wiedzy w naszej głowie” (G.W. Steller)	184
3.1.2.3. Pro-kreacja i destrukcja (W.G. Sebald)	193
3.1.3. Pierścienie zniszczenia	199
3.2. Ruiny tożsamości	207
3.2.1. Nieswoja swojskość	209
3.2.2. W ogrodach ruin	215
3.3. Ruiny industrialne	220
3.4. Podsumowanie: Ludzkość w ruinach	235
4. „Szwindel” Sebald	247
4.1. Obecność / Nieobecność	254
4.2. Prawda / Zmyślenie	264
4.3. Cisza obrazu / Dynamika tekstu	275
Zakończenie	285
Załączniki	300
Bibliografia	308
Spis ilustracji	328

SKRÓTY UTWORÓW W.G. SEBALDA I OBJAŚNIENIA BIBLIOGRAFICZNE

- A** *Austerlitz*
- BU** *Beschreibung des Unglücks*
- CS** *Campo Santo*
- CZ** *Czuję. Zawrót głowy*
- K** *Jetztund kömpt die Nacht herbey. Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant*
- LL** *Logis in einem Landhaus*
- NN** *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*
- PS** *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*
- TMM** *Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichten*
- U** *Unerzählt*
- UH** *Unheimliche Heimat*
- ULW** *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001*
- W** *Wyjechali*
- War** *Wartend*
- WPL** *Wojna powietrzna i literatura*

Przy materiałach archiwalnych podaję numer sygnatury zgodnie z katalogiem *Deutsches Literaturarchiv* wg wzoru:

Zbiór: [archiwalna nazwa zbioru], nr sygnatury, © DLA.

Nieprzetłumaczone na język polski teksty W.G. Sebald, jeśli nie podano inaczej, podaję we własnym przekładzie.

Szczegółowe źródła ilustracji zamieszczonych w tekście podaję na końcu pracy.

PODZIĘKOWANIA

Jan Maria Rilke w liście do Franza Xavera Kappusa z 1 maja 1904 roku napisał:

„To, że coś jest trudne, musi być jeszcze jednym powodem, aby to zrobić”.

(Dass etwas schwer ist, muss ein Grund mehr sein, es zu tun)

Praca nad dysertacją poświęconą twórczości W.G. Sebald nie była najłatwiejszym zadaniem, z jakim przyszło mi się zmierzyć. Bez wsparcia bliskich mi osób i pomocy kilku instytucji byłoby ono jeszcze trudniejsze, wręcz niemożliwe.

Prof. Przemysławowi Czaplínskiemu, mojemu promotorowi, dziękuję za nieustanne inspiracje, wyrozumiałość i szkołę czytania „z ukosa”.

Prof. Irenie Albers i współpracownikom *Friedrich Schlegel-Graduiertenschule* na Freie Universität w Berlinie, dziękuję za merytoryczną opiekę i rozmowy o projekcie.

Niemieckiej Centrali Wymiany Akademickiej dziękuję za stypendium badawcze, które umożliwiło mi studia w Instytucie im. Petera Szondiego w Berlinie.

Narodowemu Archiwum Literatury Niemieckiej w Marbach nad Neckarem dziękuję za dwukrotne stypendium pozwalające mi pracować nad spuścizną literacką Sebald.

Narodowemu Centrum Nauki w Krakowie dziękuję za roczne stypendium w ramach grantu doktoranckiego ETIUDA.

Mojej rodzinie, przyjaciołom, a przede wszystkim Jonathanowi, dziękuję za bycie blisko, nawet gdy byli daleko.

Zrządzeniom losu i przypadkom dziękuję za gorliwe przypominanie o swoim istnieniu.

Berlin, 18 maja 2017 r.

W rzeczywistości to człowiek jest perwersyjnym gatunkiem, tym, który postradał zdrowy zwierzęcy rozum. I zdaje się, że wciąż nie wiemy, jak posłać ludzkość na rodzaj zbiorowej terapii.

W.G. Sebald

WSTĘP¹

Pod wieloma względami przypomina ona osobliwą okolicę opisaną przez Brunona Schulza w *Republike marzeń*. Niczym krater lub wyschnięte jezioro leży zawładnięta przez ciszę [...], osobna i samotna, pełna nieodkrytych dróg, zatrzaśnięta w sobie jak mikrokosmos, który na własną rękę usiłuje być światem. Mieszkańcy tej ojczyzny zawieszony w dalekim uniwersum [...] nie tylko zdają się oddaleni od – zresztą nigdy nie istniejącej – idylli wiejskiego świata o całe lata świetlne, co raczej grozi im wymarcie, a w swej zbiorowej egzystencji reprezentują antropologiczny paradygmat końca ludzkiej historii (BU, 153)².

W ten sposób W.G. Sebald opisuje mikrokosmos utworu Gerharda Rotha *Landläufiger Tod*, uznawanego za próbę „poetyckiego zakwestionowania rzeczywistości”³. Czytając ten sugestywny opis, trudno oprzeć się wrażeniu, iż podobnie skonstruowany jest literacki świat w dziełach Sebalda, dla którego Roth był zresztą niekwestionowanym autorytetem pisarskim. Rozpoczynam od przywołania tego fragmentu również dlatego, iż skupiają się w nim najistotniejsze dla twórczości Sebalda – oraz niniejszej pracy – aspekty: osobliwość przestrzeni, wszechobecna martwota, zawieszenie, tajemniczość „nieodkrytych dróg”, anty-idylliczność i wreszcie zagrożony wymarciem gatunek ludzki. To na wskroś pesymistyczna wizja, nie wpuszczająca do wnętrza wiele światła. Sebald jest bowiem pisarzem mroku, poruszającym się raczej na marginesach i skrajach rzeczywistości, niż w jej najbardziej oświetlonych rewirach. Katastrofę można, jak sam stwierdza, „opisać raczej ze stanowiska na obrzeżach niż z samego centrum” (CS, 92), a w jednym z ostatnich wywiadów lakonicznie przyznaje: „I do like to be on the margins if possible”⁴. Owa mroczność skłania niektórych badaczy do określenia dzieł Sebalda mianem horroru. Przykładowo Bernhard Malkmus – porównując jego twórczość do utworów Josepha Conrada – stwierdza, iż horror stanowi jeden z wiodących motywów tej prozy: „horror kolonializmu, horror samodegradacji ludzkiej wspólnoty, horror stopniowo dokonującego się globalnego ekocydu”⁵. W niniejszej pracy dopisuję do tego wyliczenia trzy kolejne horrendalne scenerie, które wyłaniają się z lektury utworów Sebalda: aberracyjny stosunek człowieka do świata zwierząt i natury, nawiedzenie duchami przeszłości oraz wszechobecność ruin.

¹ Autorka uzyskała środki finansowe na przygotowanie rozprawy doktorskiej z Narodowego Centrum Nauki w ramach finansowania stypendium doktorskiego ETIUDA na podstawie decyzji nr DEC-201 5/1 6/T/HS2/00062.

² Tłumaczenia z języków obcych, jeśli nie podano inaczej, pochodzą od autorki.

³ W. Nagel, »Ich hätte nichts dagegen, zu Luft zu werden«, „Der Spiegel” z 5.11.1984 r.

⁴ E. Wachtel, *Ghost Hunter*, w: *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, red. L.S. Schwartz, New York 2007, s. 50.

⁵ B. Malkmus, *Naturgeschichten vom Fisch, oder: Die Angst vor dem Anthropozän*, „Scheidewege. Jahresschrift für skeptisches Denken” 2015/2016, nr 45, s. 192.

CEL, TEZA I PYTANIA BADAWCZE

Celem niniejszej pracy jest stworzenie polskojęzycznej monografii poświęconej twórczości Sebald (1944-2001)⁶. Zamierzam przeanalizować sposoby przedstawienia, funkcje oraz poetykę centralnych formacji tematycznych, do których należą zwierzęta, widma i ruiny. Określam je mianem sygnatur, odwołując się przy tym do podstawowego znaczenia tego pojęcia⁷ (od łac. *signare* –znaczyć, pieczętować), oznaczającego zarówno podpis, jak i określony zbiór znaków używany w tworzeniu map, służący do rozpoznania obiektów, zjawisk czy też zdarzeń. Trzy tytułowe sygnatury traktuję zatem jako swoisty znak rozpoznawczy prozy Sebald, jego autorski i niepodrabialny podpis oraz jako zbiór narzędzi kartograficznych, które pozwolą czytelnikowi lepiej odnaleźć się na gęstej mapie jego twórczości, a mnie samej dokładniej wyjaśnić działające w niej mechanizmy.

Wybór tytułowych kompleksów tematycznych podyktowany jest intensywnością, z jaką pojawiają się one w utworach pisarza oraz złożonością zawartych w nich znaczeń. Przede wszystkim jednak wiążą się one z centralną tezą pracy, mówiącą, iż Sebald kreuje w swoich utworach refleksję o świecie, która osadzona jest wyraźnie poza paradygmatem antropocentrycznym, nieustannie zwraca się przeciwko niemu i próbuje go kwestionować. Tezę potwierdza – widoczna w niemal wszystkich utworach zarówno na poziomie tekstowym, jak i wizualnym – rozbieżność między silną obecnością motywów zwierzęcych, widmowych i organicznych a osłabioną ontologią człowieka. Zamierzam zbadać powody oraz funkcjonalne mechanizmy tej asymetrii, osadzając swoje rozpoznania w szerokim kontekście studiów nad humanistyką nieantropocentryczną. Ponadto w ostatniej części pracy wskazuję na związek między słabą ontologią człowieka przedstawianą w planie fabularnym a osłabioną ontologią samego dzieła literackiego na poziomie struktury i poetyki.

Podstawowe pytania badawcze dotyczą zatem trzech aspektów: po pierwsze, jaki obraz podmiotowości wyłania się z lektury Sebaldiańskich utworów, w których zarówno silne „ja”, jak i sprawczy ludzki „podmiot” obwarowane są zastrzeżeniami; po drugie, czym owe zastrzeżenia są motywowane i jakimi środkami literackimi zostają wyrażone; po trzecie, czy pisarstwo Sebald można w związku z tym odczytywać w

⁶ W trakcie pracy odwołuję się do wątków biograficznych, lecz rezygnuję z przedstawienia całościowej biografii, która jak dotąd nie powstała, jednak istnieje wiele rozproszonych tekstów, zob. zwłaszcza antologię: *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, red. J. Catling, R. Hibbitt, Oxford 2011.

⁷ Pojęcie „sygnatury” odsyła oczywiście również do filozofii Jacques’a Derridy, jednak ograniczam się do podstawowego znaczenia tego słowa, nie wprowadzając w tym kontekście myśli Derridańskiej.

kontekście szeroko rozumianego zwrotu posthumanistycznego, a jeśli tak, to jaka wizja (post)humanizmu wyłania się z tak sprofilowanej lektury.

W celu odnalezienia odpowiedzi na powyższe pytania, szczegółowej analizie poddaję nie tylko przetłumaczoną na język polski prozę pisarza (*Pierścienie Saturna*, *Austerlitz*, *Wyjechali*, *Czuję. Zawrót głowy*, *Wojna powietrzna i literatura*, *Campo Santo*), lecz także nieznanne jeszcze polskiemu czytelnikowi zbiory poezji (poemat *Nach der Natur* oraz wybrane utwory z antologii *Über das Land und das Wasser* i *Unerzählt*), eseje (z tomów *Beschreibung des Unglücks*; *Unheimliche Heimat* oraz *Logis in einem Landhaus*), wywiady oraz niepublikowane materiały archiwalne, przechowywane w Narodowym Archiwum Literatury Niemieckiej w Marbach. Tak szerokie spojrzenie, które pozwala na uzyskanie przekrojowego obrazu twórczości Sebald, niemalże nie istnieje na gruncie rodzimego literaturoznawstwa. Na uwagę zasługują w tym względzie wprawdzie dwa tematyczne numery czasopism poświęcone jego pisarstwu („Zeszyty Literackie” i „Konteksty”), choć w dużej mierze opierają się one na przekładach tekstów obcojęzycznych⁸. Stąd też kolejnym, równie istotnym, celem niniejszej pracy jest zapełnienie recepcyjnej luki i odsłonięcie nowych twarzy niemieckiego pisarza, dotąd w Polsce mało znanych – jako krytyka literackiego, poety czy autora scenariuszy filmowych.

Mimo iż liczba, zwłaszcza anglo- i niemieckojęzycznej, literatury przedmiotowej poświęconej autorowi *Austerlitz* wydaje się zatrważająco duża (między 2009 a 2016 rokiem powstało niemalże pięćdziesiąt monografii, czyniąc z twórczości Sebald prawdziwy fenomen recepcyjny)⁹, to jednak zdecydowana jej część dotyczy bardzo podobnych i wciąż powracających aspektów – melancholii, pamięci, traumy i Zagłady – szufladkując Sebald jako „melancholijnego pisarza Holocaustu” i „pisarza pamięci”. Te sposoby interpretacji, jakkolwiek pomocne i często znakomicie napisane, szybko jednak uległy wyczerpaniu – na potrzeby tej pracy nazywam je „pierwszą falą” recepcji dzieł Sebald. „Druga fala” rozpoczyna się około 2006 roku, wraz z pojawieniem się książek i tekstów takich badaczy jak Eric L. Santner, Anja K. Maier, Hans-Walter

⁸ Zob. „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2 (118); „Konteksty” [*W.G. Sebald. Antropologia, literatura, fotografia*] 2014, nr 3-4 (306-307).

⁹ Aspekt recepcji dzieł Sebald jest już tematem licznych opracowań; wymieniam jedynie najważniejsze: S. Denham, *Die englischsprachige Sebald-Rezeption*, w: *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 259-268; o recepcji Sebald w anglojęzycznej prasie, zob. J. Römhild, »Back in Sebaldland«: zur Rezeption von W.G. Sebald in der britischen Tagespresse, „Zeitschrift für Germanistik” 2005, nr 2, s. 393-399; L.L. Wolff, »Das metaphysische Unterfutter der Realität«: Recent Publications and Trends in W.G. Sebald Research, „Monatshefte” 2007, t. 99, nr 1, s. 78-101.

Schmidt-Hannisa czy Anne Fuchs, którzy śledzą tropy nie-ludzkich, zwłaszcza zaś zwierzęcych, podmiotów w twórczości pisarza, postulując i zarazem inicjując rozszerzenie perspektywy badawczej¹⁰.

Zdaje się, że obecnie znajdujemy się w momencie, w którym nadchodzi „trzecia fala” recepcyjna, którą znamionują próby wyjścia poza utarte szlaki interpretacji. Najlepszym tego potwierdzeniem są dwa niemieckojęzyczne tomy zbiorowe: *W.G. Sebald. Neue Wege der Forschung* (2012) i *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors* (2017), a także interdyscyplinarny warsztat *Beyond Sebald: New Trajectories in Sebald Studies*, przeprowadzony na Uniwersytecie w Leeds w maju 2017 roku. We wszystkich wymienionych tytułach – „Nowe drogi badań”, „Przyczynek do innego obrazu autora”, „Nowe trajektorie badań w sebaldologii” – nieprzypadkowo zostaje podkreślony aspekt nowatorstwa i odmienności.

Artykuły zawarte w tych publikacjach dowodzą, że anonsowana w tytułach „nowość” dotyczy zarówno badanego korpusu, jak i podejmowanych tematów. Po pierwsze, coraz częściej uwzględniane są teksty krytycznoliterackie Sebalda (nie tylko dwa tomy esejów o literaturze austriackiej, lecz także prace naukowe i rozproszone recenzje), poezja (m.in. mikropoematy, debiut literacki *Nach der Natur*, wczesna twórczość liryczna) oraz niepublikowane utwory przechowywane w archiwum (proza „studencka”, scenariusze filmowe, utwory dramatyczne, a także prywatna biblioteka pisarza). Po drugie, w nowszych interpretacjach badacze podejmują tematy, które dotychczas pomijano, ignorowano lub też nie przypisywano im należytej wagi w całości dorobku pisarza. Uwe Schütte – nie tylko jeden z najlepszych znawców, lecz także były doktorant Sebalda – we wstępie do wspomnianego tomu *Über W.G. Sebald* pisze o konieczności naszkicowania nowego obrazu autora, który możliwy jest jedynie na drodze zrewidowania dotychczasowej recepcji krążącej „między hagiografią, apologią i zawężeniami” oraz wyboru „nieortodoksyjnego podejścia”, takiego zresztą, jaki w stosunku do literatury preferował sam Sebald¹¹. Wzmiankowany warsztat w Leeds zdaje się realizować postulaty Schüttego, jako że wśród proponowanych tematów znajdują się perspektywy studiów nad afektami, zmian klimatycznych, antropocenu, mediów i

¹⁰ Zob. E.L. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago London 2006 oraz antologię A. Fuchs, J.J. Long, red., *W.G. Sebald and The Writing of History*, Würzburg 2007.

¹¹ U. Schütte, *Von der Notwendigkeit, ein anderes Bild von W.G. Sebald zu zeichnen*, w: *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, red. U. Schütte, Berlin 2017, s. 4 i nast. Schütte jest zresztą najlepszym przykładem badacza, który systematycznie odśladania nowe oblicza Sebalda, zob. m.in. *Interventionen: Literaturkritik als Widerspruch bei W.G. Sebald*, München 2014; *Figurationen. Zum lyrischen Werk von W.G. Sebald*, Eggingen 2014.

technologii, badań nad zwierzętami, posthumanizmu czy tematy związane z migracją (w kontekście współczesnego kryzysu uchodźczego), feminizmu i queer¹².

W tym kontekście warto wskazać również na prace polskich badaczy, które podążają za nową linią odczytań, przede wszystkim: tekst Dariusza Czai poświęcony aspektom zwierzęcym, analizy Pawła Tomczoka i Pawła Mościckiego o związkach Sebalda z darwinizmem oraz interpretacje Aleksandry Ubertowskiej, podejmujące wątki ekokrytyczne¹³. Trzecią falę recepcyjną charakteryzują zatem: odkrywanie nowych, często nieoczywistych tropów w twórczości Sebalda, osadzonych w szerokich ramach aktualnych dyskusji teoretycznych, wykorzystywanie materiałów archiwalnych (wczesnych, niepublikowanych utworów, korespondencji, poezji) oraz odejście od jednoznacznie apologetycznego stanowiska na rzecz podejścia krytycznego. Zdaje się, że w przypadku autora, którego dzieła doczekały się tak obszernej recepcji (często popadającej niestety w tautologie), jest to podejście bardziej produktywne.

Niniejsza praca, podejmując tematy nie-ludzkich podmiotów i nie-antropocentrycznych aspektów twórczości Sebalda oraz prezentując wybrane materiały archiwalne i utwory mniej recypowane, wpisuje się w najnowsze nurty recepcji, choć kontekstowo podejmuje „starsze” wątki sebaldologii, a więc tematy pamięci, Zagłady czy fotografii. Dzięki temu przedstawiam możliwie pełny obraz pisarstwa Sebalda, starając się zarazem nieustannie wychodzić poza utarte linie interpretacji i wskazywać na ścieżki dotąd rzadko uczęszczane i nieodkryte w polskiej recepcji pisarza. Stąd też efektem końcowym moich badań będzie zaprezentowanie autora *Pierścieni Saturna* w nowym świetle – jako pisarza podejmującego aktualne i problematyczne kwestie związane ze statusem i ruchomymi granicami podmiotu i humanizmu w ogóle.

NIE-ANTROPOCENTRYCZNOŚĆ TWÓRCZOŚCI SEBALDA

Idea stworzenia niniejszej pracy wyrosła z niepokojącej i fascynującej zarazem obserwacji, iż kreowany przez Sebalda świat jest w pewnym sensie „postczłowieczy”. Nie oznacza to bynajmniej, że człowiek w nim w ogóle nie występuje lub że sam autor

¹² Więcej informacji o projekcie: <https://networks.h-net.org/node/8054/discussions/173210/cfp-beyond-sebald-new-trajectories-sebald-studies-postgraduate> (dostęp: 18.04.2017). Wykład otwierający warsztaty w Leeds wygłosiła Helen Finch, autorka książki *Sebald's Bachelors: Queer Resistance and the Unconforming Life* (2013).

¹³ D. Czaja, *Śledzie, śmy i szop pracz. Zoografie Sebalda*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 101-110; P. Tomczok, *Opowiadanie bez teologii. Darwin(-izm) – Parnicki – Sebald*, „Świat i słowo” 2010, nr 14, s. 145-156; P. Mościcki, *The Cloth of Man. Contribution to a Study on the Human-Animal Pathos*, w: *The Animals in Us – We in Animals*, red. Sz. Wróbel, Wien 2014, s. 157-162; A. Ubertowska, *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 33-44.

nie wykazuje zainteresowania człowiekiem. Wręcz przeciwnie, dzieło pisarza traktuje o człowieku, jednak zostaje on ukazany w stanie rozparcelowanym. „Postczłowieczość” rozumiem zatem jako stan, w którym nie mamy już do czynienia z człowiekiem jako centrum stworzenia, lecz raczej z tym, co po nim pozostało (i co on sam po sobie pozostawia) – z resztkami, widmami, ruinami.

Silna substancjalność człowieka jest w tej prozie na każdym kroku nicowana i kwestionowana, natomiast narratorzy i bohaterowie nie ukrywają sceptycyzmu wobec gatunku ludzkiego. W tym kontekście Tomasz Szerszeń używa w stosunku do twórczości Sebald’a pojęcia „literackiej mizantropii”, a Małgorzata Łukasiewicz zauważa w niej „ślady niechęci czy obrzydzenia do ludzi” i stwierdza wprost, że w dziełach pisarza ujawnia się „ostra, niczym konkretnym nieuzasadniona złość do rodzaju ludzkiego. W *Wyjechali* narrator jedzie pociągiem, obok niego siedzi kobieta, która je jabłko, i to sąsiedztwo jawnie go brzydzi, niepokoi, ponad miarę denerwuje”¹⁴. Mimo iż w prozie Sebald’a znajdziemy także momenty szczerzej empatii wobec (głównie pokrzywdzonych czy zepchniętych na margines) ludzi i ich losów, to jednak słowo „człowiek” zazwyczaj nie brzmi tu dumnie, a „mizantropijne” sceny i epizody zdecydowanie przeważają. Uwidacznia się to już na poziomie samej retoryki – przykładowo w *Campo Santo* mowa o „naszym popapranym gatunku, nieufającym już samemu sobie” (CS, 33) oraz o wpisanej weń „endemicznej perwersji okrucieństwa” oraz o tym, że „nie umie [on] wyciągać nauki z własnych postępów. Toteż uciążliwa praca nad kulturą nie ma końca, tak jak męka i udręki, które stara się uleczyć” (CS, 166). W poemacie *Nach der Natur* życie wprost zostaje nazwane „patologicznym spektaklem”, a ewolucja człowieka – „po spadzistych torach przebiegającą regeneracją” (NN, 27). Z kolei w jednej ze scen *Czuje. Zawrót głowy*, rozgrywającej się na dworcu w Heidelbergu, narrator z dystansu obserwuje przemykających w pośpiechu podróżnych, dostrzegając w nich „uciekierów z miasta, które upada albo już upadło” (CZ, 267). Narratorzy i bohaterowie utworów Sebald’a rentgenowsko prześwietlają każdy szczegół otoczenia, dostrzegając w nim to, co zdaje się niewidoczne gołym okiem i to, co dokonuje się – używając słów pisarza – pod „podszewką rzeczywistości” (LL, 181): mikropęknięcia, rysy, erozje. Nie wiadomo do końca, czy mamy tu do czynienia ze światem, który właśnie „upada czy już upadł” i czy sam człowiek nie jest już tylko krążącym po tym (post)apokaliptycznym świecie widmem samego siebie.

¹⁴ Z. Benedyktowicz, D. Czaja, T. Szerszeń, *Ptak Sena. Rozmowa z Małgorzatą Łukasiewicz*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 16 (Szerszeń), s. 22 (Łukasiewicz).

W jednym z wywiadów Sebald, zapytany o często powracającą w jego utworach postać Franza Kafki, mówi, że autor *Procesu* „odczuwał swoje życie jako nieuprawnione. Wydaje mi się, że to musi być zbiorowe doświadczenie, ponieważ nasza egzystencja jako gatunku faktycznie wydaje się nieuprawniona”¹⁵. Doświadczenie (nie bez własnej winy) utraconej legitymizacji życia ludzkiego na ziemi oraz bezprawności i bezzasadności naszej egzystencji jest tym, co najściślej łączy pisarstwo Sebalda i Kafki, a ten ostatni staje się jednym z literackich patronów omawianych w tej pracy utworów. W 1986 roku na łamach czasopisma „Literatur und Kritik” Sebald opublikował esej zatytułowany *Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichte*, który chciałabym przywołać już we wstępie, ponieważ otwiera on listę pytań i aspektów towarzyszących moim dalszym rozważaniom oraz tworzy preludeum nie-antropocentrycznego wymiaru twórczości literackiej pisarza.

Na samym początku eseju Sebald zaznacza, że utwory Kafki „niemalże zmuszają nas do rozmyślań na temat ogromnego rozczarowania ludzkim życiem”¹⁶. Ów sceptycyzm najlepiej wyraża opowiadanie *Sprawozdanie dla Akademii*, pochodzące z 1919 roku, a więc z okresu – jak zauważa pisarz – kiedy to teoria rozwoju człowieka, stawiająca go na samym szczycie hierarchii (poza „sporadycznymi heretyckimi erupcjami” denuncjującymi optymistyczny obraz gatunku ludzkiego) nie była jeszcze kwestionowana (TMM, 196). *Sprawozdanie dla Akademii* to monolog Czerwonego Piotrusia, schwytej podczas łowieckiej ekspedycji i zamkniętej w klatce, a następnie ucywilizowanej małpy, która ostatecznie uczy się mówić i w pewnym sensie staje się człowiekiem (pali fajkę, pije wino i oddaje się typowym przyjemnościom *homo sapiens*). W wyniku usilnych starań asymilacyjnych, prowadzących do osiągnięcia poziomu rozwoju „przeciętnego Europejczyka”, małpa po kilku latach – poproszona o złożenie raportu „dla akademii” – nie potrafi jednak przypomnieć sobie własnej „małpiej przeszłości” i zdaje relację z przyśpieszonej ewolucji i kuriozalnego procesu stawania się człowiekiem. Jej monolog, jak zaznacza Sebald, „należy do najbardziej pesymistycznych dokumentów naszej kultury” (TMM, 195).

Wbrew powszechnym interpretacjom, pisarz nie odczytuje tej historii ani jako przypowieści o nieudanym procesie asymilacji, ani jako paraboli żydowskiego losu, lecz – jak sam obrazowo przyznaje – przykłada linijkę do tekstu Kafki i przedłuża

¹⁵ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«: *Gespräche 1971 bis 2001*, red. T. Hoffmann, Frankfurt a. Main 2011, s. 73.

¹⁶ Idem, *Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichte*, „Literatur und Kritik” 1986, nr 205/206, s. 194 (dalej w tekście jako TMM, nr str.).

istniejące w nim wektory, wyciągając o wiele dalej idące wnioski, mówiące przede wszystkim o „wyniszczającej perspektywie” rozwoju gatunku ludzkiego. Odnosząc się do etologii i badań nad sztuczną inteligencją, a także pesymistycznej perspektywy nakreślonej w tekstach Stanisława Lema, Sebald między wierszami opowiadania Kafki znajduje wróżbę dotyczącą przyszłości człowieka, który niebawem sam stanie pewnie przed „odczłowieczoną akademią”, składającą się z obojętnych wobec niego istot i nie będzie już w stanie zrekapitulować swojej „ludzkiej przeszłości”. Jeśli zwierzę, podobnie jak Czerwony Piotruś, może w ciągu stosunkowo niedługiego czasu przemienić się w człowieka, to tak samo szybko człowiek może stać się maszyną i „całe nasze ludzkie *vie antérieure* popadnie w zapomnienie tak, jak animalne życie małpy” (TMM, 197) – pisze Sebald.

Esej pisarza ma na celu nie tyle krytykę rozwoju technologicznego, co raczej podkreślenie ruchomych przejść międzygatunkowych, które owa technologia (podobnie jak rozwój ludzkiej racjonalności) jedynie przyspiesza i czyni nieuniknionym. Teksty Kafki stanowią dla Sebalda potwierdzenie, że „przejście od jednego stanu skupienia do innego, od zwierzęcia do człowieka i od człowieka do maszyny jest nadzwyczaj płynne” (TMM, 197). Te międzygatunkowe „mutacje”, pozornie świadczące o idei postępu, wiążą się jednak w dziele Kafki zarówno z doświadczeniem utraty pamięci, jak i z destabilizacją naturalnego życia (małpa nie potrafi już odtworzyć pierwotnego stadium bytu, ponieważ pamięć o nim została wyparta). Sebald sugeruje więc, że każdy krok w ewolucji jest w oczach praskiego pisarza jedynie rozwiązaniem awaryjnym, a życie i tak niepowstrzymanie oddala się od „eleganckich rozwiązań z czasów wczesnej historii ewolucji”:

W porównaniu z cudem fotosyntezy, fizjologiczna konstytucja człowieka przypomina prymitywną fuszerkę. A nabycie umiejętności refleksyjnego nad własnym życiem uczyniło z negatywnego nachylenia historii naturalnej całkowicie spadzistą ścieżkę. To, co uznajemy za życie, jego manifestujące się formy, wszystko to powstaje z wysiłków przeciwdziałania podstawowej tendencji do entropii poprzez wymyślanie coraz bardziej sztucznych systemów. Jak sformułował to Nietzsche: każde nowe odkrycie niesie ze sobą szereg bitew przeciwko naturze. (TMM, 198)

W przypowieściach Kafki Sebald dostrzega to, co sam później będzie przedstawiał w swoich utworach: krytykę mitów, które składają się na historię ludzkiego rozumu (TMM, 199) oraz „spadziste tory” procesu ewolucji opierającej się na entropii i zniszczeniu. Mimo wynalazczości i postępu, tego, że „wynajdujemy koło, budujemy cywilizacje i elektrownie”, nie jesteśmy w stanie powstrzymać postępującego rozpadu

wpisanego w bieg historii (TMM, 200). W związku z tym, jak zauważa Sebald, w utworze Kafki „zielona natura” została już niemal całkowicie relegowana: „żadnego lasu, żadnego strumyka, żadnego łąnu pszenicy [...]. Społeczeństwo jest w dziele Kafki post-naturalnym fenomenem, wyobrażenie, które dopiero my współcześni zaczynamy dostrzegać w całej swojej rozpiętości” (TMM, 200). Innymi słowy, im bardziej życie się komplikuje (im wyższy stopień postępu), tym bardziej wzrastają tendencje entropiczne. Kafka jednak, zamiast popadać w oczyszczające swoją zgrozą opisy katastrof (typowe dla pierwszej połowy ubiegłego wieku), „usiłuje raczej pokazać permanentny stan kryzysu i uczynić zrozumiałą konieczność ludzkiej mutacji” (TMM, 201).

W tym wczesnym eseju, pisanym niemalże równoległe z debiutem literackim *Nach der Natur*, Sebald podejmuje wątki, które później staną się tematem jego własnej twórczości i które poddaje analizie w kolejnych częściach pracy: krytyka racjonalności, problemy z utratą pamięci, zacieranie granic między gatunkami i „stanami skupienia” (żywe/ nieżywe, widoczne/ niewidoczne, człowiecze/ zwierzęce), entropia wpisana w przebieg historii, relegowanie natury z ludzkiego doświadczenia oraz „post-naturalne” życie społeczeństw. Przede wszystkim jednak wyziera z omawianego szkicu refleksja o tym, co określam mianem nie-antropocentryczności, a więc przekonanie, że gatunek ludzki nie tworzy (i, wbrew oświeceniowej myśli, nigdy nie tworzył) najwyższego stadium rozwoju i „korony stworzenia” ani w pełni nie decyduje o przebiegu własnej historii. Już sam tytuł eseju „Zwierzęta, ludzie, maszyny” sugeruje, że egzystencja człowieka – mimo iż wydaje się on zajmować centralną pozycję – wpisana jest w szersze kręgi zależności, stanowiąc część przyrodo-historycznego i dziejowego procesu. Jak zaznaczałam wcześniej, nie jest to jednak równoznaczne z zamiarem wyrugowania ludzkiego doświadczenia czy umniejszenia wartości człowieczej podmiotowości. Jak pisze Russell J.A. Kilbourn, mimo iż „kopernikańska wizja” Sebaldy polega na tym, że człowiek w literalnym sensie nie znajduje się w centrum świata, to ludzka subiektywność wciąż pozostaje dla pisarza centralnym problemem refleksji: chodzi tu jednak o podmiot świadomy własnego zdeterminowania przez szersze struktury i siły, przede wszystkim zaś przez historię (naturalnych) katastrof¹⁷.

Nie-antropocentryzm pisarstwa Sebaldy polega nie tyle na przewartościowaniu zależności między centrum a obrzeżami, co raczej na próbie rozbicia jakiegokolwiek

¹⁷ R. Kilbourn, »Catastrophe with Spectator«: *Subjectivity, Intertextuality and Representation of History in »Die Ringe des Saturn«*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History*, red. A. Fuchs, J.J. Long, Würzburg 2007, s. 153.

centrum i wiążących się z nim hierarchicznych struktur oraz konwencjonalnych podziałów, ustanawianych przez człowieka zgodnie z regułami racjonalności. W tym sensie literacki projekt pisarza odczytuję jako laboratorium, w którym nieustannie nicuje on utarte granice – między ludzkim i nie-ludzkim, życiem i śmiercią, przeszłością i teraźniejszością oraz całością i ruiną (nie wspominając o świadomym przekraczaniu granic formalnych: między fikcją i zmyśleniem czy słowem i obrazem). Granice są tu ruchome, tradycyjne podziały zakwestionowane – w efekcie znika harmonijne centrum. Sebaldiańskie utwory na każdym kroku demonstrują rozmycie antropocentrycznej pewności oraz zacieranie osobności człowieka – dlatego na równi z ludźmi istnieją tu zwierzęta, silna ontologia zostaje rozcieńczona przez widma, a w miejscu całościowych struktur pojawiają się teraz szczątki, ruiny i odpadki.

Niewątpliwy wpływ na ukształtowanie się nie-antropocentrycznego charakteru twórczości Sebald wywarła biografia intelektualna pisarza¹⁸ – szczególnie jej początkowa faza przypadająca na drugą połowę lat 60., naznaczona nie tylko rewolucją kulturową, ale też rozpoczynającą się „batalią o człowieka” w naukach humanistycznych¹⁹. To wówczas Michel Foucault wieści „zniknięcie człowieka”, pisząc w *Słowach i rzeczach* wprost, że „Człowiek jest wynalazkiem, którego historia [...] jest krótka. A koniec być może bliski. [...] Możemy założyć, że człowiek zniknie, niczym oblicze z piasku na brzegu morza”²⁰. Równocześnie wśród niemieckich kręgów studenckich zaczyna krążyć nowe wydanie *Dialektyki oświecenia* Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorna, w której filozofowie rozprawiają się z podstawowymi doktrynami projektu modernistycznego: postępem, racjonalnością, technologią czy industrializacją. W jednym z esejów Sebald stwierdza: „od tamtego czasu wielokrotnie zastanawiałem się, jak mętne i bezradne pozostawałoby nasze pojęcie literatury, gdyby stopniowo ukazujące się wówczas dzieła Benjamina i szkoły frankfurckiej [...] nie otworzyły nam zupełnie nowych perspektyw” (LL, 12).

¹⁸ Oczywiście również tradycyjna biografia nie pozostaje bez wpływu na charakter twórczości Sebald – szczególnie doświadczenie II wojny światowej i Zagłady rzuciło cień na jego późniejsze życie i dzieła, mimo iż pisarz nie uczestniczył w tych wydarzeniach osobiście. Zdaje się, że jest to doświadczenie generacyjne, dotyczące pisarzy żyjących podczas wojny lub urodzonych w czasie jej trwania – Tadeusz Kantor pisał przykładowo, że zniknął dla niego wówczas „wizerunek człowieka uznany dotychczas za jedynie wiarygodny. [...] to czas wojny i »panów świata« sprawił, że straciłem, jak wielu, zaufanie do owego dawnego wizerunku o wspaniale uformowanych kształtach, gatunku wyrosłego ponad wszystkie inne, niższe jakby gatunki”, cyt. za: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 10.

¹⁹ Określenie zapożyczam z książki: B. Blesznowski, *Batalia o człowieka. Genealogia władzy Michela Foucaulta jako próba wyzwolenia podmiotu*, Warszawa 2009.

²⁰ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 347.

Obok tych dwóch – dość dobrze już omówionych w recepcji²¹ – stref wpływów, należy wspomnieć o mniej typowych źródłach rozpalających nie-antropocentryczną wyobraźnię Sebald, przede wszystkim zaś długoletnie obcowanie z twórczością i osobą schizofrenicznego poety Ernsta Herbecka²². W jednym z poświęconych mu szkiców pisarz stwierdza, że konfrontacja z realnością dokonuje się u tego austriackiego poety na drodze rozbicia tradycyjnego sensu – jego utwory nazywa „interferencjami”, gdyż często przybierają formę pozornie niedorzecznych szkiców, uchylających się standardowym regułom językowym. Poezja ta zaprzecza sztywnym podziałom na sens i bezsens, zaświadcza, że między tymi dwoma płaszczyznami istnieje „o wiele więcej podziemnych połączeń niż nauczyły nas tego szkolne mądrości” (BU, 135). Twórczość Herbecka pisarz uznaje za typowy przykład „małej literatury”, powołując się na koncepcję Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego, stworzoną dla interpretacji dzieł Kafki. Rekapitułując myśl francuskich filozofów, Sebald pisze, że małe literatury powstają przeciwko kulturze, a nie dla niej i cechują się materialnym ubóstwem – nie są znakiem deficytu, lecz niezależności. Wyrazem tej postawy są tworzone przez Herbecka demontaże znanych utworów wieszczy (Rilkego, Schillera, Goethego) – pozbawione patosu i sprowadzone do tajemniczego skrótu. Jak pokazuje praca doktorska Melissy Etzler²³, wiele tematów podejmowanych w pisarstwie Sebald – zwłaszcza jego krytyczne i „rewolucyjne” myślenie oraz zainteresowanie ogólnie pojętymi dewiacjami i odchyleniami – czerpie swoje korzenie z poezji Herbecka (nieprzypadkowo staje się on bohaterem jednego z opowiadań *Czuje. Zawrót głowy*). W kontekście niniejszej pracy istotne jest, że tak intensywne obcowanie z twórczością schizofrenicznego poety doprowadziło Sebald, jak przypuszczam, do przyświecającego całemu jego pisarstwu przekonania, że arbitralnie stworzony przez człowieka podział na to, co normatywne i patologiczne pokazuje jedynie, jak patologiczny jest sam wynalazek normy.

²¹ O śladach lektury Foucaulta w twórczości Sebald, zob. J.J. Long, *Disziplin und Geständnis: Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastellei*, red. C. Öhlschläger, M. Niehaus, Berlin 2006, s. 217-237; o związkach ze szkołą frankfurcką, zob. B. Hutchinson, *The Shadow of Resistance: W.G. Sebald and the Frankfurt School*, „Journal of European Studies” 2011, nr 41, s. 267-284.

²² Ernst Herbeck (1920-1991) przyszedł na świat z rozczepieniem wargi i podniebienia, co spowodowało zaburzenie mowy i pociągnęło za sobą liczne operacje. Od dwudziestego roku życia cierpiał ponadto na psychozę schizofreniczną i przez 45 lat był pacjentem kliniki psychiatrycznej Gugging w południowej Austrii, gdzie pod nadzorem lekarza, uznanego psychiatry Leo Navratila, zaczął w latach 60. pisać poezję, choć była to twórczość stymulowana przez Navratila. Łącznie poeta stworzył ponad siedemset wierszy (zob. E. Herbeck, *Alexanders poetische Texte*, red. L. Navratil, München 1977, E. Herbeck, *Der Hase!!! Ausgewählte Texte*, red. G. Steinlechner, Salzburg 2013).

²³ M. Etzler, *Writing from the Periphery: W.G. Sebald and Outsider Art*, Berkeley 2014, http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Etzler_berkeley_0028E_14427.pdf (dostęp: 3.05.2017).

METODOLOGIA PRACY

Metodologia prowadzonych przeze mnie badań podyktowana jest rozległością i złożonością tematu, który nie pozwala na ograniczenie się do jednej perspektywy, lecz wymaga szerokopasmowego ujęcia. Dlatego projekt ten wykracza poza ramy tradycyjnego literaturoznawstwa, czerpiąc narzędzia warsztatowe z kulturowej teorii literatury, która – mówiąc za Anną Burzyńską – „nie ustanawia już fundamentów, kryteriów czy uzasadnień dla praktyk interpretowania literatury, lecz kontynuuje je nieprzerwanie, dostarczając im coraz to nowych języków i kontekstów. Staje się więc otwartym na wszelkie możliwe konteksty kulturowe dyskursem, pozwalającym bardziej twórczo czytać i rozumieć literaturę”²⁴. Przyjęta perspektywa wiąże się również z tym, że niezwykle erudycyjne dzieła Sebald’a już same w sobie mocno osadzone są w dyskursach współczesnej nauki i humanistyki, zawierając przy tym duży potencjał krytyczny. Kulturoznawczo zorientowane literaturoznawstwo dostarcza w tym względzie zdecydowanie najlepszych narzędzi badawczych, gdyż ujmuje „teksty literackie nie tyle jako źródła albo czytelną dokumentację fenomenów historii i życia codziennego, lecz raczej jako formy kulturowego samopoznania i autotematyzacji. [...] ważne są w nim pytania o to, jaki jest stosunek literatury do dyskursów i wiedzy obecnych w społeczeństwie, w jaki sposób są one przepracowywane w tekstach literackich i jakie spełniają przy tym funkcje społeczne”²⁵.

Ze względu na naczelną tezę mojej pracy, drugą istotną płaszczyzną metodologiczną jest „humanistyka nie-atropocentryczna”. Ewa Domańska uważa, że koncepcja ta stanowi swego rodzaju odpowiedź humanistyki na globalne zmiany zachodzące wraz z kryzysem ekologicznym, kapitalizmem czy dewastacją środowiska naturalnego. Wychodząc od przełomowych rozważań Bruno Latoura wyłożonych w dziele *Splatając na nowo to, co społeczne* (2005), badaczka zauważa, że jednym z największych wyzwań, przed którymi znajduje się współczesna nauka, jest „deantropocentryzacja humanistyki”²⁶. Stąd też czołowe założenie „posthumanistycznego manifestu” (*The Posthuman Manifesto: The Posthuman Condition*) Roberta Pepperella brzmi: „Jest teraz jasne, że ludzie nie są już dłużej najważniejszymi rzeczami we

²⁴ M.P. Markowski, R. Nycz, *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2010, s. 83.

²⁵ F. Schöblier, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen 2006.

²⁶ E. Domańska, *Humanistyka nie-atropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 11.

wszechświecie. Humanści muszą to właśnie zaakceptować²⁷. Nie chodzi w tym procesie jednak ani o wyrugowanie człowieka z badań historycznych, literackich czy kulturoznawczych, ani też o zmierzch humanistyki w ogóle, lecz o porzucenie wizji człowieka jako miary wszechrzeczy i przede wszystkim centrum zainteresowań badawczych. Nowa nauka, pisze Domańska, powinna stawiać pytania o szeroko rozumiany podmiot nie-ludzki, a więc rzeczy, zwierzęta, widma, rośliny oraz o stosunek człowieka do tych podmiotów: „Chodzi o oddanie zmarginalizowanym innym (i różnego rodzaju mniejszościom) głosu i przywrócenie im należnego miejsca w dyskursie dominującym”²⁸.

Humanistyka nie-antropocentryczna mieści się oczywiście w szerszych ramach „zwrotu posthumanistycznego”, ściśle związanego z powstaniem nowych dyscyplin (jak *animal studies*, nowy materializm czy badania nad sprawczością). „Posthumanizm” jest jednak terminem wieloznacznym, rozgałęzionym i wewnątrznie skonfliktowanym, dlatego też „potrzebuje [on] ciągłego urefleksyjniania”²⁹. Zgadzam się w tym względzie ze stanowiskiem Piotra Sadzika, który pisze, że w obliczu wielości – często wzajemnie sprzecznych – tendencji posthumanistycznych, należałoby raczej posługiwać się liczbą mnogą, gdyż nie mamy tu do czynienia z żadną nadrzędną dyscypliną badawczą, lecz ze zmienną praktyką przecinającą w poprzek wiele różnych dyscyplin, świadcząca o powstawaniu nowej wrażliwości:

Posthumanizm(y) bądź tendencje nieantropocentryczne chciałbym widzieć przede wszystkim jako projekt etyczny, rezygnujący z panowania nad tym, co rzekomo niższe, wręcz demontujący samą logikę władzy. Towarzyszyłoby temu zatem zakwestionowanie dobrego samopoczucia bytu określanego przez humanizm mianem Człowieka oraz gest afirmacji wobec człowieczeństwa, które nie byłoby już jedynie Ludzkie, lecz które akceptowałoby to, że istnieje ono w splecionej sieci relacji także z nie-ludzkimi podmiotami działania, od których jego tożsamości nie sposób oddzielić³⁰.

Podobna wizja posthumanizmu – jako konglomeratu powiązanych ze sobą problemów, które stawiają na pierwszym miejscu odejście od „witruwiańskiego modelu człowieka” na rzecz nie-ludzkiej etyki – wyłania się ze studium Rosi Braidotii *Po człowieku* (2011). Projekt włoskiej filozofki opiera się na „afirmatywnej krytyce” pojęcia człowieka – zamiast gubić się w retoryce „kryzysu człowieka”, filozofka

²⁷ Cyt. za: M. Hoły-Łuczaj, *Posthumanizm. Między metafizyką a etyką*, „Kultura i Wartości” 2015, nr 1, s. 47.

²⁸ E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna...*, op. cit., s. 14.

²⁹ Zob. J. Bednarek, *Zwrot posthumanistyczny a ontologia*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, t. 14, nr 4, s. 247-255.

³⁰ P. Sadzik, *Nie-ludzka wspólnota równych jako próba poszerzenia granic etyki*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, t. 14, nr 4, s. 219.

zastanawia się, jakie nowe struktury i relacje musimy stworzyć, by opisać kondycję post-ludzką. Projekt jest afirmatywny, ponieważ nie ogranicza się do żaloby związanej z upadkiem *anthroposu*, lecz raczej stara się szukać nowych możliwości polegających na „rekompozycji wspólnot”, nowych układach i transwersalnym sojuszu między gatunkami. Choć wiele kwestii poruszanych w pracy Braidotti przekracza, a czasami nawet zaprzecza horyzontowi zarysowanemu w twórczości Sebald, który mimo wszystko trudno nazwać afirmatywnym (powrócę do tych wątków w zakończeniu mojej pracy), to jej ogólna idea okazuje się produktywna w zestawieniu z twórczością niemieckiego pisarza. Zarówno Braidotti, jak i Sebald domagają się bowiem redefinicji pojęcia „człowieka”, wyrażają sprzeciw wobec bezrefleksyjnego umieszczania go w centrum świata, reprezentują postantropocentryczne poglądy na relacje zwierzęco-ludzkie i proponują alternatywne sposoby rozpatrywania ludzkiej podmiotowości.

Abstrahując od wieloznaczności wpisanych w paradygmat posthumanistyczny, których omówienie zdecydowanie wykracza poza ramy tej pracy, najistotniejszą do zaakcentowania kwestią jest, w moim przekonaniu, kategoria poszerzania – zarówno podmiotowości, sprawczości, jak i etyczności. Mówiąc za Rafałem Ilnickim, posthumanizm jest w gruncie rzeczy „rozszerzonym humanizmem”, implikującym włączenie do doświadczenia podmiotów, które wcześniej nie były uznawane za istoty ludzkie i podlegały imperatywom podporządkowania³¹. Perspektywa humanistyki nie-antropocentrycznej dostarcza w tym sensie nowych systemów sprawdzeń, demaskuje pułapki humanizmu, wyrażające się w binarnym myśleniu o rzeczywistości i włącza do swojej refleksji nie-ludzkie podmioty, którym człowiek dotychczas odbierał sprawczość. Nurt ten, jak pisze Ubertowska, „wyznacza nowe, istotne cezury, do reszty już chyba rozmontowując późnomodernistyczne paradygmaty, esencjalistyczne fikcje i roszczenia, wspierające się na fundamentach opozycji natura/ kultura, ludzkie/ zwierzęce, wewnątrz/ zewnątrz, somatyczne/ duchowe”³². To właśnie wpisany w ten projekt transgresyjny ruch wykraczania poza utarte schematy oraz dekonstruowanie porządków ontologicznych pozwalają mi zastosować nie-antropocentryczne narzędzia do badania twórczości Sebald.

Każda z analizowanych w pracy formacji tematycznych, wymaga „własnego” instrumentarium, które obejmuje następujące kierunki badawcze:

³¹ R. Ilnicki, *posthumanizm/transhumanizm*, cyt. za: https://www.academia.edu/1294245/posthumanizm_transhumanizm (dostęp: 2.05.2017).

³² A. Ubertowska, *Natura u kresu (ekocyd)...*, op. cit., s. 33.

a) BADANIA NAD ZWIERZĘTAMI

W ciągu ostatnich lat badania nad zwierzętami z pozycji marginalnej awansowały do bujnie rozwijającej się dziedziny, dążącej do osłabienia ścisłego i antykwarycznego podziału na nauki humanistyczne i przyrodoznawcze. Z rozległej literatury przedmiotu wybieram te propozycje, które są najbardziej funkcjonalne dla interpretacji tekstów Sebalda – mieszczą się one w obszarze krytycznych studiów nad relacją człowiek-zwierzę (*critical human-animal studies*), etyki zwierzęcej (*animal ethics*), szowinizmu gatunkowego (*speciesism*) i krytyki zoo (*zoo critic*). W szczególności korzystam z prac Érica Barataya (*Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, 2012), Charlesa Pattersona (*Wieczna Treblinka*, 2003), Nika Taylora (*Theorizing Animals*, 2011), Kari Weil (*A Report on the Animal Turn*, 2010) czy Philipa Armstronga (*Theorizing Animals*, 2011).

b) BADANIA WIDMONTOLOGICZNE

Przy badaniu widmowości prozy Sebalda będę korzystać z widmontologicznych rozważań czerpiących z koncepcji hauntologii Jacques'a Derridy, który – przede wszystkim dzięki pośmiertnie wydanej pracy *Widma Marksa* z 1993 r., ale także w swoich wcześniejszych tekstach – przyczynił się do rehabilitacji kategorii „widma” i jej gwałtownego powrotu do badań nad kulturą i literaturą. Oprócz dzieła francuskiego filozofa, włączam do pracy również twórcze zastosowania jego teorii, wypracowane między innymi przez Biankę del Villano czy Colina Davisa. W słuszności tej perspektywy utwierdzają mnie także dwie niedawne prace polskich badaczy derridańskiej hauntologii – Jakuba Momry (*Widmontologie nowoczesności*, 2014) i Andrzeja Marca (*Widmontologia*, 2015) – którzy do swoich filozoficznych analiz włączają dzieła Sebalda.

c) MYŚL SZKOŁY FRANKFURCKIEJ I PERSPEKTYWA POSTKOLONIALNA

Dyskursywne ramy, w których osadzam interpretację szeroko rozumianych ruin w twórczości Sebalda, dotyczą trzech podstawowych kompleksów: dialektycznego stosunku człowieka i natury – w oparciu o perspektywę zarysowaną przez Waltera Benjamina i Adorna (koncepcja „historii naturalnej”); rozważań nad związkami między uchodźstwem a tożsamością – zawartych w pracach Jeana Améry'ego i Zygmunta Bauman; wreszcie ruin industrialnych rozumianych jako pozostałości po europejskim imperializmie i kolonializmie – co jest bliskie myśleniu Ann Laury Stoler (*Imperial Debris*, 2013), Julii Hell (*Ruins of Modernity*, 2010) i Tima Edensora (*Industrial Ruins*, 2005).

UKŁAD PRACY

Niniejsza praca obejmuje cztery, zbudowane z mniejszych rozdziałów, części: w pierwszych trzech badam anonsowane w tytule sygnatury (zwierzęta, widma i ruiny), w czwartej natomiast przedstawiam zarys poetyki utworów Sebalda w kontekście omawianych wcześniej aspektów.

Pierwsza część poświęcona jest sposobom przedstawienia i znaczeniu zwierząt w twórczości Sebalda, które – mimo iż pojawiają się w niemal wszystkich jego utworach – długo pozostawały niezauważane przez badaczy. W trzech odsłonach (ZOOGRAFIE, ZOOTOPOGRAFIE, ZOOZBRODNIE) analizuję formy ich obecności zarówno na planie tekstowym, jak i wizualnym, rozpatrując je w świetle wybranych teorii z zakresu badań nad zwierzętami (etyka zwierzęca, patocentryzm, antropopatriarchalizm). Staram się dzięki temu dowieść, że poprzez włączający gest empatii wobec nie-ludzkich podmiotów pisarz przełamuje ściśle antropocentryczną perspektywę pisania, stwarzając tym samym podwaliny pod alternatywne rozumienie relacji zwierzęco-ludzkich w literaturze (podobnie jak na gruncie historii czyni Baratay w swoim „projekcie historii peryferyjnej”). Natomiast poprzez perspektywę patocentryczną Sebald decentralizuje ludzką wyłączość na cierpienie, stwarzając rodzaj wspólnoty współodczuwającej (w czym dostrzegam podobieństwo do antyprzemocowego i prowegetariańskiego dzieła Edgara Kupfera-Koberwitza *Tierbrüder* z 1947 roku). Dlatego też w ostatniej, podsumowującej części (CZUJĘ. ZWIERZĘTA) precyzuję, na czym owa wspólnota miałaby polegać oraz wydobywam problematyczne i ambiwalentne kwestie w sposobach przedstawiania zwierząt w twórczości Sebalda.

W drugiej części pracy stawiam pod znakiem zapytania „ludzkość” protagonistów i „realność” świata przedstawionego w analizowanych utworach. Wykazuję, że nieokreślony status ontologiczny bohaterów oraz przebywanie w „szarej strefie” między życiem a śmiercią sprawiają, iż bardziej przypominają oni widma niż żywe istoty, a tradycyjne porządki czasowo-przestrzenne, opierające się na kauzalności i linearności, ulegają zawieszeniu. Posiłkując się studiami nad „widmontologią” (*hauntologie*), które zostały zainicjowane w kręgach krytyki literackiej przez re-lekturę wpływowej pracy Derridy *Widma Marksa* (1993), pokazuję, że zwiastujące słabą ontologię widma nie są w pisarstwie Sebalda jedynie literackim motywem, lecz kluczowym i konstytutywnym elementem składającym się na doświadczenie podmiotowości i odbiór przestrzeni. Rozpaczynam od zarysowania genealogii widm w prozie Sebalda (SKĄD PRZYCHODZĄ WIDMA?), wyjaśniając powody tak silnego zainteresowania pisarza przeszłością, a co za

tym idzie, również duchami zmarłych. W kolejnym rozdziale (WIDMOTOPIE) badam rozchwiane przestrzenie znajdujące się na przecięciu realności oraz konkretnego kontekstu historycznego – kolejno omawiam londyńską architekturę dworcową (SPEKTRALNE MASZYNY), kapitalistyczną (PRZESTRZENIE UPIORNYCH POWROTÓW) oraz fortyfikacyjno-zagładową (PEJZAŻE METROPOLII ŚMIERCI). Kwestionując rzekomo nienaruszalny porządek tego, co obecne i nieobecne oraz rozwarstwiając strukturę rzeczywistości, Sebald odsłania również ontologiczną słabość człowieka, który tylko pozornie – w dużej mierze dzięki wciąż silnemu oświeceniowemu prymatowi racjonalności – wydaje się niezachwiany w swej sprawczości i stabilności. Dlatego też w drugim rozdziale (ZWIDMOWACENI) przypatruje się widmowym ontologiom wybranych protagonistów, dostrzegając podobieństwa między Jacques’em Austerlitzem i Maxem Ferberem (SKAZANI NA WIDMA) oraz Amborsem Adelwarthem i Franzem Kafką (WYGNANI Z SAMYCH SIEBIE). Na samym końcu (MYŚLIWI) badam wieloznaczną i wielopostaciową figurę myśliwego, uosabiającego współistnienie sił ocalających i destrukcyjnych.

W trzeciej części pracy omawiam znaczenie ruin, które stanowią najczęstszą scenę dzieł Sebalda. Ich szlakiem wędrują narratorzy (podczas wyprawy wzdłuż angielskiego wybrzeża w *Pierścieniach Saturna*), żyją w nich ludzie i zwierzęcy protagoniści (jak bohaterowie tomu *Wyjechali*), skrywają się w nich ślady ślepej przemocy i podupadłe wytwory ludzkiej potęgi (o czym świadczą twierdza Breendonk czy zrujnowany Manchester), a także stają się one alegorią utraconej ojczyzny i tożsamości. W tej części pracy pokazuję, że świat przedstawiony utworów Sebalda paradoksalnie zbudowany jest na ruinach i to w nich właśnie konstytuują się najistotniejsze sensory. Nie chodzi tu jednak o pojęcie ruin nawiązujące do wyobraźni romantycznej, gdzie implikują one scenę melancholijnych rozmyślań i zadumy (jak odczytywali je przykładowo Jean Starobinski lub Georg Simmel), lecz o zdecydowanie szerszą koncepcję „naturalnej historii zniszczenia”, wywiedzionej z myśli Benjamina i Adorna. Dlatego też wykraczam w moich analizach poza wąskie rozumienie ruin, traktując je jako kategorię nadrzędną, w której zbiegają się kluczowe aspekty twórczości Sebalda: związek człowieka i natury, myśl katastroficzna i ekokrytyczna, materialne ruiny jako pozostałości po europejskim imperializmie oraz ruiny ujmowane w sensie metaforycznym jako „poharatane” biografie wygnańców żyjących w ruinach własnej tożsamości. Punktem wyjścia dla moich analiz jest przybliżenie kategorii NATURALNEJ HISTORII ZNISZCZENIA, która zdaje się kluczowa nie tylko dla

zrozumienia aspektu ruin, ale i całego pisarstwa Sebalda – w tym celu analizuję esej poświęcony bombardowaniu niemieckich miast (*WOJNA POWIETRZNA I LITERATURA*), nieprzetłumaczony na język polski debiut literacki pisarza *Nach der Natur* („NATURA. Z ŻAŁOBNĄ RAMĄ”) oraz „angielską pielgrzymkę” po wschodnim wybrzeżu Anglii (*PIERŚCIENIE ZNISZCZENIA*). Przypatrując się zaprezentowanemu w tych utworach aberracyjnemu stosunkowi człowieka i natury, staram się pokazać jego newralgiczne punkty i wpisane weń sprzeczności. W kolejnym rozdziale (*RUINY TOŻSAMOŚCI*) interpretuję zrujnowane życie bohaterów czterech opowiadań z tomu *Wyjechali*, badając wpływ uchodźstwa na rozbitcie tożsamości, które wyraża się zarówno w utracie ojczyzny społecznej (*NIESWOJA SWOJSKOŚĆ*), jak i ojczyzny naturalnej (*W RUINACH OGRODÓW*). W końcowym rozdziale (*RUINY INDUSTRIALNE*) zajmuję się natomiast materialnym aspektem ruin, analizując znaczenie resztek ruin pozostałych w przestrzeniach postindustrialnych miast. W tym celu przyglądam się obrazowi Manchesteru, traktując go – w myśl rozważań Zygmunta Baumana – jako alegorię fatalnego splotu nowoczesności i Zagłady.

Ostatnia część pracy („SZWINDEL” SEBALDA) poświęcona jest poetyce analizowanych utworów. Z uwagi na złożoność tematyki, moje analizy nie zmierzają do ujęcia całościowego, lecz stanowią zarys mający na celu pokazanie analogii między zabiegami osłabiania ludzkiej substancjalności w planie fabularnym a osłabianiem ontologii samego dzieła literackiego. Przy czym pojęcie „osłabienia” nie jest tu rozumiane w kategoriach normatywnych – chodzi raczej o rozchwianie stabilnej struktury dzieła na drodze świadomych zabiegów „fingujących” i kwestionowania tradycyjnych granic. W tym celu badam ruchome przejścia w prozie Sebalda między (1) OBECNOŚCIĄ I NIEOBECNOŚCIĄ, (2) PRAWDĄ I ZMYŚLENIEM oraz (3) CISZĄ OBRAZU I DYNAMIKĄ TEKSTU. W pierwszej części dowodzę, iż labiryntowa konstrukcja przestrzeni znajduje swoje odbicie w sposobie prowadzenia narracji przypominającej strukturę kłacza. Następnie przyglądam się przemieszaniu fikcji i faktów oraz strategiom intertekstualnym, doszukując się analogii między zrujnowaniem świata przedstawionego a „ruinami cytatów” i „kreatywnie destrukcyjnym” stosunkiem autora do wykorzystywanych pre-tekstów. W ostatnim rozdziale natomiast interesuje mnie „ikonotekstualność” prozy Sebalda, a więc wielopoziomowe relacje między tekstem i obrazami (a zwłaszcza: fotografiami). W efekcie, pokazuję ścisłą zależność między widmowością świata przedstawionego a rozmywaniem ostrości w warstwie wizualnej.

CZEŚĆ PIERWSZA

ZWIERZĘTA¹



Fot. 1. Materiały W.G. Sebald do powieści *Austerlitz*, fot. Mathias Michaelis, © DLA

¹ Fragmenty tej części pracy, w skróconej wersji, ukazały się w języku polskim (*Mieszkańcy »opacznego miniaturowego uniwersum«*. *Zwierzęta w twórczości W.G. Sebald*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2015, nr 1, s. 227-250) i niemieckim (*Auf den Spuren eines »verkehrten Miniaturuniversums«*. *Tiere im Werk von W.G. Sebald*, „Comparatio” 2016, nr 1/8, s. 143-170).

It is sad, being a W.G. Sebald animal. You are always oddly human, oddly Jewish. You are always depressed, or in agony. You are never a happy pigeon, or a contented herring².

Na pierwszych stronach *Austerlitz* Sebald konfrontuje czytelnika z „badawczym spojrzeniem” dwóch ptaków i dwóch ludzi (A, 7), skłaniając tym samym do refleksji nad perspektywą – kto w tej powieści obserwuje, kto zaś jest obserwowanym? Bezpośrednie i nieco prowokacyjne zestawienie ludzkich i zwierzęcych par oczu nasuwa ponadto pytania, które od kilku dekad stawiają badacze wielu dyscyplin nauki i sztuki – o to, czym różnią się od siebie ludzka i zwierzęca percepcja, w czym tkwi „niepokojąca siła” zwierzęcego wzroku³, jakie uczucia wyzwała w człowieku bycie obserwowanym przez zwierzę⁴ i wreszcie o to, czy możemy jeszcze dzisiaj spotkać autentyczne zwierzęce spojrzenie⁵.

Ostatnia kwestia, stanowiąca punkt wyjścia słynnego eseju Johna Bergera *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, intensywnie zajmowała także Sebald, który w przywoływanym we wstępie niniejszej pracy szkicu *Tiere, Menschen, Maschinen* bezpośrednio odnosi się do brytyjskiego pisarza i historyka sztuki, stwierdzając że

szara strefa między różnymi formami inteligencji jest powodem, dla którego – jak pisze John Berger – zwierzę patrzy na człowieka i człowiek patrzy na zwierzę „across a narrow abyss of incomprehension”, mimo tego, iż oboje są bezpośrednio spokrewnieni w jednym i tym samym procesie. (TMM, 198)

Berger pisze o konsekwencjach wyparcia zwierząt z codziennego życia, które dokonuje się co najmniej od czasów industrializacji (choć pierwsze sygnały tego zjawiska można dostrzec już w filozofii Kartezjusza, redukującej zwierzę do maszyny pozbawionej umiejętności myślenia i odczuwania), znajdując zwieńczenie w dobie rozwiniętego kapitalizmu. Autor łączy ten proces z wyeliminowaniem kontaktu wzrokowego między ludźmi i zwierzętami, który wcześniej odgrywał rolę kluczową, a obecnie został zepchnięty na margines społeczeństwa. Obecnie, pisze Berger, zwierzęta są tylko obserwowanymi – w zoo, w akwarium, w przemyśle Disneya – a fakt, że one także mogą nas obserwować, zupełnie stracił na znaczeniu. Kariera ogrodów zoologicznych, rozpowszechnienie się zwierzokształtnych zabawek i komercjalizacja zwierzęcych wizerunków – nieustanne próby antropomorfizacji i infantylizacji zwierząt – sprawiły,

² A. Thirlwell, *Kitsch and W.G. Sebald*, „Arete. The Arts Tri-Quarterly” 2003, nr 12, s. 29.

³ P. Armstrong, *The Gaze of Animals*, w: *Theorizing Animals. Re-thinking Humanimal Relations*, red. N. Taylor, T. Signal, Leiden Boston 2011, s. 174-199.

⁴ J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*. Paris 2006.

⁵ J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, w: *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 7-39.

że ludzie utracili z nimi bezpośredni i autentyczny kontakt. „W ciągu dwóch wieków zwierzęta stopniowo znikły z naszego życia. Dzisiaj żyjemy bez nich. Antropomorfizm sprawia, że w tej nowej samotności, czujemy się podwójnie nieswojo”⁶, konstatuje autor. Berger krytykuje w tym kontekście także instrumentalizację zwierząt przez naukę i technologię – dostrzega paradoks, że im więcej wiemy, tym bardziej zwierzęta oddalają się od nas i pokazuje wpływ ludzkiego racjonalizmu na stopniowe znikanie zwierząt z pola codziennego życia i widzenia. W konsekwencji tych procesów pogłębiła się przepaść niewiedzy i niezrozumienia („abyss of incomprehension”) między człowiekiem a zwierzęciem.

Zamieszczone na początku *Austerlitz* ludzkie pary oczu nieprzypadkowo należą do Ludwiga Wittgensteina i Jana Petera Trippa, którzy w swoich pracach poświęcają wiele uwagi relacjom zwierzęco-ludzkim – ten pierwszy na poziomie filozoficznej refleksji i języka⁷, drugi natomiast na polu sztuki. Umieszczając w tej wieloznacznej foto-konstelacji oczy filozofa i malarza, Sebald zdaje się pytać, w jakim stopniu nauka i sztuka mogą przebić się przez ciemne zwierzęce uniwersum, które symbolizują nocne ptaki. Gestem tym pisarz aktualizuje ponadto pytanie Bergera o możliwość porozumienia ze zwierzętami. Zarówno dla brytyjskiego pisarza, jak i Sebald relacja między człowiekiem i zwierzęciem konstytuuje się właśnie w spojrzeniu⁸, choć oboje zajmują krytyczne stanowisko wobec legitymizacji tego spojrzenia we współczesnym świecie, podkreślając kolonizującą działalność człowieka jako rzekomo wyżej postawionej w hierarchii i przez to bardziej uprzywilejowanej istoty, zapędy do wyzysku zwierząt podyktowanego przez racjonalizm, a także traktowanie ich jako obiekt konsumpcyjny i wystawowy. Niemiecki pisarz idzie jednak o krok dalej, niż czyni to Berger w swoim eseju – nie tyle demaskuje zaburzone relacje między ludźmi i zwierzętami, co raczej – mówiąc za Claudią Öhlschläger – konstruuje „metonimiczny splot zwierzęcej i ludzkiej historii cierpienia”⁹. Inaczej mówiąc, Sebald umieszcza

⁶ J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?...*, op. cit., s. 22-23.

⁷ Zob. m.in. D. DeGrazia, *Wittgenstein and The Mental Life of Animals*, „History of Philosophy Quarterly” 1994, nr 11, s. 121-137.

⁸ Spojrzenie jest oczywiście przewodnim motywem całej twórczości Sebald – temat ten został już szeroko omówiony, zob. m.in. komparatystyczną analizę „zwierzęcego wzroku” u Sebald, Becketta i Coetzee’ego: P. Boxall, *The Threshold of Vision: the Animal Gaze in Beckett, Sebald and Coetzee*, „Journal of Beckett Studies” 2011, nr 20, s. 123-148, a także ogólną analizę aspektów patrzenia i bycia oglądanym w dziełach Sebald: Ch. Pflaumbaum, *Die Ausrichtung der Blicke, Aspekte des Schauens und Angeschaut-Werdens im Werke W.G. Sebalds*, „Weimarer Beiträge” 2010, nr 1, s. 47-68.

⁹ C. Öhlschläger, *Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau. W.G. Sebalds poetische Zivilisationskritik*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 201.

zwierzęcą historię w samym środku burzliwej i naznaczonej katastrofami historii XIX i XX wieku, tuż obok ludzkich tragedii, „w sferze, gdzie historia naturalna i historia gatunku ludzkiego wzajemnie się oświetlają”¹⁰, jak stwierdza w jednym z wywiadów.

Poprzez włączający gest empatii wobec nie-ludzkich zwierząt, pisarz – jak będę starała się pokazać – przełamuje ściśle antropocentryczną perspektywę narracji, stwarzając tym samym podwaliny nowego refleksyjnego relacji zwierzęco-ludzkich w literaturze. Wychodząc od powyższej hipotezy, w trzech kolejnych odsłonach analizuję formy obecności zwierząt w utworach pisarza, zarówno na poziomie tekstowym, jak i wizualnym, rozpatrując je w świetle wybranych teorii z zakresu badań nad zwierzętami oraz kontekstowo zestawiając z innymi tekstami literackimi. Główny przedmiot analizy stanowią *Pierścienie Saturna* i *Austerlitz*, ponieważ Sebald najintensywniej podejmuje w nich kwestię relacji zwierzęco-ludzkich, jednak sięgam także do pozostałych utworów, uzupełniając rozważania o wypowiedzi metaliterackie pisarza. W pierwszym rozdziale (ZOOGRAFIE) staram się umiejscowić dyskurs zwierzęcy w twórczości i myśleniu Sebaldy oraz zarysować horyzont, po którym porusza się przy opisie stworzonego przez siebie bestiariusz. W kolejnej odsłonie (ZOOTOPOGRAFIE) przyglądam się literacko-obrazowym wizerunkom poszczególnych zwierząt i badam zwierzęce kartografie, a więc miejsca, w których zostają umieszczeni nie-ludscy protagoniści, koncentrując się na przestrzeni ogrodu zoologicznego. Natomiast w trzeciej części (ZOOZBRODNIE) analizuję poetykę kontrastu i analogii, która służy Sebaldowi do opisu uwikłania ludzkiego rozumu w wyzysk zwierząt i zadawanie przemocy. Ta trójdzielna interpretacja pozwala mi w podsumowującym rozdziale (CZUJĘ. ZWIERZĘTA) dookreślić miejsce i rolę zwierząt w twórczości Sebaldy oraz wydobyć problematyczne kwestie związane z ich literackim obrazowaniem.

1.1. ZOOGRAFIE

Dyskurs animalistyczny odgrywa istotną, jeśli nie centralną, rolę w literackiej wyobraźni Sebaldy. Zwierzęta pojawiają się w niemal wszystkich utworach, a ich obecność manifestuje się zarówno na płaszczyźnie tekstowej, jak i wizualnej – poprzez liczne fotografie i ilustracje. Mimo iż zwierzęta zamieszkujące teksty pisarza zostawiają w nich bardzo konkretne ślady, przez długi czas były niezauważane (lub ignorowane?) przez badaczy. Tę recepcyjną lukę najdobitniej konstatuje Hans Walter Schmidt-

¹⁰ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«: *Gespräche 1971 bis 2001*, red. T. Hoffmann, Frankfurt a. Main 2011, s. 260.

Hannisa w artykule *Aberration of a Species: On the Relationship Between Man and Beast in W.G. Sebald's Work*, w którym analizuje wątki animalistyczne w prozie Sebald, zaliczając ją do grona „najbogatszych gatunkowo biotopów we współczesnej literaturze niemieckojęzycznej”¹¹. W polskiej recepcji natomiast temat ten, zupełnie niedawno, podjął Dariusz Czaja w artykule *Śledzie, ćmy i szop pracz. Zoografie Sebald*, choć jak sam przyznaje, jest to „zaledwie próba wstępnego rozeznania się w Sebaldowskiej *the animal question*” i „temat na solidne studium”¹². Obaj badacze wskazują na konieczność odczytywania dzieł Sebald w świetle najnowszych dyskusji i badań nad zwierzętami. W podobnym tonie wypowiada się Sara Friedrichsmeyer, która stosunkowo wcześniej dostrzegła potencjał tak sprofilowanej lektury, twierdząc, że autor *Pierścieni Saturna* co prawda nie dostarcza w swoich utworach filozoficznych rozważań na temat koncepcji praw czy ochrony zwierząt, niemiej jednak

porusza wiele aspektów – racjonalność, cierpienie, autonomia – którym zwolennicy „etyki zwierzęcej” przypisują szczególne znaczenie i wymownie sprzeciwia się poglądom nie tylko jednoznacznie podporządkującym życie nie-ludzkich zwierząt człowiekowi, lecz także wykorzystującym wymyślone przez człowieka hierarchie do tego, by podtrzymać międzygatunkowe różnice¹³.

Bliskość tekstów Sebald z obszarem badań nad zwierzętami potwierdzają także liczne metaliterackie wypowiedzi samego autora, który w wywiadach zajmuje krytyczne stanowisko wobec współczesnych form traktowania zwierząt. Przykładowo w rozmowie z Pietem de Moorem z 1992 roku wprost stwierdza:

Z racjonalnego punktu widzenia nie potrafię zrozumieć, dlaczego każda inna istota, która błąka się po tej planecie, miałaby mniej prawa do życia niż my. To układ władzy określa, kto będzie zamknięty, a kto pożarty, kto pożera, a kto zamyka. My wszyscy zajmujemy bardzo wysokie pozycje, niczym najwyższe pasożyty¹⁴.

Pisarz często wyraża uczucie bliskości z prześladowanymi zwierzętami – „Kurczaki wzbudzają we mnie uczucie wzruszenia – mówi – są rzadkim przykładem złączenia tego, co wolne i zarazem udomowione. To właśnie wyróżnia drób. Wcześniej kurczaki swobodnie biegały po podwórzu, dzisiaj już tego nie robią, zostały zniewolone”¹⁵. Z kolei w jednym z ostatnich udzielonych wywiadów, w rozmowie z Uwe Prallem w

¹¹ H.W. Schmidt-Hannisa, *Aberration of a Species: On the Relationship Between Man and Beast in W.G. Sebald's Work*, w: *W.G. Sebald and The Writing of History*, red. A. Fuchs, J.J. Long, Würzburg 2007, s. 31-43.

¹² D. Czaja, *Śledzie, ćmy i szop pracz. Zoografie Sebald*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 101.

¹³ S. Friedrichsmeyer, *Sebalds Heringe und Seidenwürmer*, w: *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*, red. S. Martin, I. Wintermeyer, Würzburg 2007, s. 16.

¹⁴ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 73.

¹⁵ Ibidem.

2001 roku, Sebald nie pozostaje obojętny wobec losu bydła, które z powodu ówczesnego kryzysu spowodowanego BSE poddano masowemu procesowi zabijania:

Jeśli przykładowo w ostatnich miesiącach doświadczyliśmy tego, że w Anglii w przerażających okolicznościach dokonano hekatombi bydła – zdaje się, że to już teraz trzy miliony zwierząt – ponieważ okazało się, że rynek nie może sobie poradzić ze zwierzętami, które zakaziły się stosunkowo niewinną chorobą, to wówczas najlepiej widać, w jaki sposób tego typu rzeczy ustawicznie określają nasze życie¹⁶.

Zacytowane wypowiedzi pisarza mają charakter egzemplaryczny, pokazując, że zwierzęce cierpienie zajmowało go nie mniej niż ludzkie, czemu dawał wyraz zarówno w życiu prywatnym (żył wegetariańsko i tak też wychowywał swoje domowe zwierzęta), jak i w twórczości literackiej.

Stanowisko Sebaldy dobrze obrazuje esej o bombardowaniach niemieckich miast *Wojna powietrzna i literatura* z 1998 roku, w którym pisarz, odwołując się do konceptu „naturalnej historii zniszczenia”¹⁷, obiera oddolną perspektywę patrzenia na historię i włącza do opisu los nie-ludzkich zwierząt. Pisarz przywołuje w tym celu fragmenty wspomnień Lutza Hecka¹⁸, dyrektora berlińskiego ogrodu zoologicznego podczas wojny, zawierające zatrważające sceny spustoszenia zoo i zwierzęcego cierpienia wskutek alianckich nalotów dywanowych z 1945 roku:

Kasetowe bomby zapalające i naboje fosforowe spowodowały pożar w piętnastu budynkach zoo. Pawilon antylop i drapieżników, budynek administracji i willa dyrektora spaliły się doszczętnie, pawilon małp, pawilon kwarantanny, restauracja i indyjska świątynia słońi były mocno strzaskane albo uszkodzone. [...] Nazajutrz mina powietrzna zgruchotała jeszcze [...] pomieszczenie krokodyli, wraz ze sztuczną dżunglą. Pod blokami betonu, zwałami ziemi, odłamkami szkła, przewróconymi palmami i pniami drzew leżały w płytkiej wodzie albo staczały po schodach skręcające się z bólu olbrzymie gady [...]. Zwłoki słońi padłych w ruinach swojej zagrody trzeba było w ciągu następnych dni na miejscu rozebrać, przy czym, jak podaje Heck, mężczyźni czołgali się w kłatkach piersiowych zwierząt i grzęzli w górach wnętrzości. (WPL, 110)

Przywołana scena ukazuje stan totalnej destrukcji – miazgę, w której rozharatane wnętrzości zwierząt mieszają się z gruzami zbombardowanego zoo, tworząc niemalże postapokaliptyczny obraz zniszczenia. W komentarzu Sebald podkreśla, że lektura tych makabrycznych fragmentów, „zdecydowanie przeciążających zmysłowe receptory przeciętnego człowieka”, szokuje dlatego, że „przełamują [one] poniekąd z góry

¹⁶ Ibidem, s. 260. W zbiorach archiwalnych znajdują się także liczne wycinki z prasy poświęcone kryzysowi BSE, przykładowo artykuły z „Die Zeit” z kwietnia 2001 roku, m.in. *Tierschutz mit der Keule* J. Fritza-Vannahme oraz *Apocalypse Cow* Goetza Schmidta, zob. Sammlung: Verschiedenes, HS.2004.0001.00045, © DLA.

¹⁷ Szczegółowo o „naturalnej historii zniszczenia” piszę w trzeciej części pracy poświęconej ruinom.

¹⁸ Zob. L. Heck, *Tiere – Mein Abenteuer. Erlebnisse in Wildnis und Zoo*, Berlin 1952.

cenzurowane, stereotypowe relacje o cierpieniach ludzi” (WPL, 110). Poprzez własne realistyczne opisy „fauny ruin” i zwierzęco-ludzkiej wegetacji w ekosystemie zbombardowanych miast w *Wojnie powietrznej i literaturze*, pisarz prezentuje odmienny od standardowych przekazów historycznych sposób narracji, silnie osadzony w dyskursie patocentrycznym, decentralizującym ludzką wyłączność na cierpienie¹⁹. Również w pierwszej, archiwalnej wersji nieukończonego „projektu korsykańskiego”, pisząc o trawiących wyspę pożarach, Sebald w pierwszej kolejności podkreśla nie straty materialne, lecz uczucie strachu najdrobniejszych zwierząt:

Panika czyżyków, których gniazda, zanim jeszcze dosięgły ich płomienie, same rozpadają się w popiół, strach skrywających się pod liśćmi ciem, żmij, myszy i jaszczurek, u których długo jeszcze, nawet jak już odpoczną, krew skacze do gardła; tego strachu nie ujmie żadna statystyka; nie jesteśmy w stanie go pojąć, tak samo, jak nie jesteśmy w stanie pojąć własnego strachu, kiedy spalamy się w naszych miastach²⁰.

Patocentryczna perspektywa uwidaczniająca się w pisarstwie Sebald koreluje ze studium *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii* Érica Barataya, który kwestionuje dotychczasowy, niemal wyłącznie antropocentryczny, sposób uprawiania historiozofii. Francuski historyk zakreśla projekt alternatywny, mający na celu narrację o przeszłości napisaną z perspektywy zwierząt, traktując je jako pełnoprawne podmioty, a nie jako tło lub rekwizyty na dziejowej scenie. Baratay pisze, że

nawet niedawna historia zwierząt, nad którą historycy pracują od ponad dwudziestu lat, skupia się na ludzkich przedstawieniach, opiniach, gestach wobec zwierząt, [...] pomijając zupełnie zwierzęce przeżycia: opracowuje w ten sposób ludzką – a nie zwierzęcą – historię zwierząt. Tak jakby historia człowieka, to znaczy nas samych, była jedyną godną uwagi. Tak jakby była w nas wrodzona niemożność zainteresowania się istotami żywymi, które, choć korzystamy z ich usług, traktujemy jak przedmioty lub odpadki historii i nie troszczymy się o nie więcej²¹.

Francuski badacz próbuje – mówiąc po Benjaminowsku – czesać historię pod włos. Na pięciu wybranych przykładach zwierzę udomowionych (krowy mleczne, konie, zwierzęta w okopach, psy i byki) pokazuje, jak w XIX i XX wieku los zwierząt spleta się z tak zwaną „historią ludzkości”. W następnym kroku faktycznie przyjmuje on tytułowy zwierzęcy punkt widzenia, pisząc zarówno o „brzemieniu cierpień”, jak i „cieple zażyłości”, którego doświadczają nie-ludzkie podmioty. Baratay proponuje w

¹⁹ O patocentryzmie, zob. P. Singer, *Etyka praktyczna*, tłum. A. Sagan, Warszawa 2003.

²⁰ U. von Bülow, H. Gfreis, E. Strittmatter, red. *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt* [kat. wyst.], Marbach a. Neckar 2008, s. 154. Chodzi o pierwszą wersję manuskryptu, przechowywaną w zbiorach archiwalnych i wydaną później w niniejszym katalogu – różni się ona od tej zamieszczonej w zbiorze *Campo Santo*.

²¹ É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, tłum. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014, s. 9.

swoim „projekcie historii peryferyjnej”, jak sam go nazywa, konceptualny zwrot, rozszerza tradycyjną perspektywę i decentralizuje spojrzenie na dzieje. Autor wychodzi z założenia, że zwierzęca strona historii również jest „epicka, burzliwa, pełna kontrastów, często krwawa, niekiedy spokojna, a nieraz i komiczna”²² i po długim okresie marginalizacji należy opisać ją w pełnym wymiarze, ze wszystkimi cielesnymi, afektywnymi i przemocowymi doświadczeniami. Zamiast jednak o historii hodowli, transportu czy korridy, Baratay stara się pisać o tym, co zwierzęta „przeżywają, czują, odczuwają, zwracając – tak bardzo, jak to możliwe – uwagę na postawy, gesty, krzyki”²³. Podobnie alternatywnie historyk podchodzi do źródeł, powołując się na amatorskie dokumenty weterynarzy lub zootechników, którzy mniej lub bardziej świadomie – w przeciwieństwie do akademickich historyków, którzy w swoich pracach „zawsze na człowieka, nie zaś na zwierzę polują”²⁴ – przełamują antropocentryczny paradygmat. Swój wybór Baratay argumentuje także tym, iż „historycy amatorzy [...] są bardziej eklektyczni i nowatorscy, interesują się gatunkami nie tak bliskimi człowiekowi, wzdargzanymi i zaniedbanymi, jak szczury, muchy, łososie”²⁵.

Przesłanki towarzyszące innej, zdecydowanie krytycznej, ale i empatycznej wersji historii Barataya, można odnaleźć w twórczości Sebalda. „Literacki biotop” najczęściej zamieszkują tu zwierzęta, które w powszechnej opinii uchodzą za mało znaczące, odrażające lub co najmniej osobliwe – należą do nich śledzie, makrele, ćmy, motyle, jedwabniki, przepiórki, gołębie, świnie czy zające²⁶. Zestawienie tak specyficznych gatunków zwierząt nie jest oczywiście przypadkowe – ich charakter wiąże się nie tylko z ogólną skłonnością pisarza do historii, tematów i postaci peryferyjnych (zasiedlających obrzeża rzeczywistości), lecz także ze świadomą próbą oddania głosu tym, którzy wcześniej go nie posiadali, podlegając marginalizacji. Ponadto, źródeł rozpalających w pisarzu zainteresowanie względem „mniejszych” gatunków zwierząt można dopatrywać się w dziełach, które później stały się intertekstami jego własnych utworów²⁷. Przykładowo w jednym tylko rozdziale *Pierścieni Saturna* mieszczą się obok siebie antyortodoksyjne kompendium Thomasa Browne’a *Pseudodoxia Epidemica*

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 53.

²⁴ Ibidem, s. 16.

²⁵ Ibidem, s. 17.

²⁶ O „bestiarium Sebalda”, zob. <http://www.wgsebald.de/sely/bestiarium.html> (dostęp: 12.05.2016).

²⁷ Także autorzy i artyści, których Sebald cytuje w swojej twórczości, intensywnie podejmują wątki zwierzęce – m.in. Franz Kafka (np. *Przemiana*, *Sprawozdanie dla Akademii*), Vladimir Nabokov (ze swoją lepidopterologiczną pasją, którą opisał w *Pamięci, przemów!*), Robert Walser (*Der kleine Tierpark*) lub włoski malarz Tiepolo, autor słynnego sklepienia w Würzburgu (zob. W, 236).

(1646), słynne XIX-wieczne *Życie zwierząt* Alfreda Brehma, *Zoologia fantastyczna* (1957) Jorge Luisa Borgesa oraz „uważane za szczególnie pouczające” programy telewizyjne „Nature Watch” czy „Survival”. W esejach pisarza znajdziemy ponadto odwołania do antropomorficznych grafik zwierzęcych Grandville’a z XIX wieku i dzisiaj zupełnie zapomnianych prac przyrodników, antropologów i zoologów, takich jak Isidor Scheftelowitz. W jednym z angielskojęzycznych wywiadów Sebald przyznaje, że czasami książki typowo naukowe czy przyrodoznawcze są dla niego większym źródłem inspiracji niż literatura lub filozofia: „Nie ma znaczenia, czy chodzi o XVIII-wiecznego badacza – dajmy na to Humboldta – czy któregoś ze współczesnych, jak Rupert Sheldrake. To bardzo bliscy dla mnie ludzie, bez których nie mógłbym tworzyć moich dzieł”²⁸. Jednym z takich „bliskich” pisarzowi, istotnym w kontekście wątków zwierzęcych, naukowców był Rudolf Bilz²⁹ (1898-1976) – niemiecki psycholog i paleoantropolog, który szczególnie interesował się podobieństwami w zachowaniu ludzi i zwierząt oraz kwestią zwierzęcych uczuć. Jak pokazują zbiory prywatnej biblioteki Sebalda, z dużą uwagą czytał on zbiór tekstów Bilza zatytułowany *Studien über Angst und Schmerz*, w szczególności studium poświęcone odczuwaniu bólu przez zwierzęta (*Von den Schmerzen der Tiere*, 1962). Dzieła, które ukształtowały myślenie Sebalda o świecie zwierzęcym są o tyle interesujące, że nie należą do mainstreamu i często pochodzą sprzed okresu, w którym *animal studies* na dobre przyjęły się w dyskursie naukowym.

1.2. ZOOTOPOGRAFIE

Nie tylko zwierzęcy protagoniści, ale i przestrzenie, w których pisarz przedstawia je w swoich utworach, są nietypowe, ponieważ bardziej niż naturalny ekosystem przypominają osobliwe muzeum historii naturalnej lub miejsca więzienne. Sebaldiańskie bestiariusz składa się w dużej mierze z istot zdeterytorializowanych, wysiedlonych, żyjących poza naturalnym środowiskiem. Ich wymuszoną bezdomność podkreślają fotografie – kolekcja martwych motyli za szklaną witryną (fot. 2), rodzina danieli w rezerwacie (fot. 3) czy chińskie przepiórki za kratami (fot. 4)³⁰.

²⁸ M. Silverblatt, *A Poem of an Invisible Subject*, w: *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, red. L.S. Schwartz, New York 2012, s. 81.

²⁹ Za tę uwagę dziękuję Melissie Etzler z Uniwersytetu w Berkeley, która w swojej dysertacji badała wpływ myśli Bilza na twórczość Sebald.

³⁰ Obrazy zwierząt w dziełach Sebald przypominają krytyczne publikacje prezentujące zdjęcia zwierząt trzymanyh w ogrodach zoologicznych, zob. V. McKenna, B. Travers, J. Wray, red., *Gefangen im Zoo*.



Fot. 2, 3, 4.

Dochodzą do tego obrazy, które nie mają wprawdzie ekwiwalentu wizualnego, jednak swoją sugestywnością łatwo uruchamiają obrazową wyobraźnię – „niechlujna, wściekle uszmiękowana markietantka, ciągnąc[a] dziwaczny drabiniasty wózek z małą klatką, w której zamknięta była gęś” (PS, 143), trzymana za elektrycznym ogrodzeniem świnia (PS, 79), wypchana i przechowywana w „ciemnozielonym tekturowym sarkofagu” szara papuga z Kongo, „zakonserwowane w formalinie padalce, żmije i jaszczurki, muszle ślimaków, rozgwiadzy, raki i kraby” (A, 105) czy zamknięty w noktoramie otepiały szop pracz (A, 6). Wspomniana przepiórka, którą widzimy przez metalowe kraty, samotnie wegetuje w zrujnowanych wolierach wiktoriańskiego pałacu Somerleyton Hall. Z jednej strony to niewielkie stworzenie kontrastuje z imperialną przeszłością XIX-wiecznej rezydencji, o której mówiono niegdyś, że „komfortem i ekstrawagancją usunie w cień wszystko, co do tej pory znano” (PS, 40), jednak z drugiej strony nędzna kondycja zwierzęcia oddaje obecny charakter dworu, niepostrzeżenie zbliżającego się do rozpadu i cichej ruiny (PS, 45). Przepiórka, jak wspomina narrator *Pierścieni Saturna*, znajdowała się w stanie demencji, do tego stopnia, że „biegała wzdłuż prawej ściany klatki i za każdym razem, gdy już miała

Tiere hinter Gittern. Mit einer Fotoserie von Bettina Flitner, Frankfurt a. Main 1993, zob. także *Der Zoo: Fotografien von Tieren in Gefangenschaft: eine Arbeit der Panthera-Projektgruppe*, Göttingen 1994.

zawrócić, potrząsała głową, jak gdyby nie pojmując, jakim sposobem znalazła się w tej beznadziejnej sytuacji” (PS, 45). Oddolne kadrowanie fotografii podkreśla nie tylko fatalne położenie ptaka, ale intermedialnie odsyła też do eseju Bergera, który pisząc o zamkniętych w klatkach zwierzętach, stwierdza:

Jakkolwiek patrzylibyście na to zwierzę, nawet jeśli znajdzie się ono naprzeciw was, opierając się niemal o kraty, w odległości mniejszej niż pół metra, spoglądając w waszym kierunku, widzicie coś, co zostało sprowadzone do czegoś całkowicie marginalnego; i jakkolwiek natężylibyście swoją uwagę, nie uczynicie zeń centralnego obiektu³¹.

Berger podkreśla istnienie granicy między człowiekiem a zwierzęciem, której – mimo wyrazów empatii – nie sposób pokonać, jeśli jedno z nich wciąż znajduje się za kratami. Nieprzypadkowo większość zwierząt w utworach Sebalda poddanych jest przestrzennej deprywacji i marginalizacji, przez co stają się albo obiektami wystawowymi, albo gnieźdzą się w zniewalających przestrzeniach, jak noktoramy, rezerwaty, elektryczne zagrody, witryny czy klatki.

Najbardziej czytelnym uosobieniem zamknięcia jest oczywiście przestrzeń ogrodu zoologicznego, do którego protagoniści utworów Sebalda często trafiają podczas swoich podróży. Przykładowo Austerlitz ze swoją przyjaciółką Marie de Verneuil zwiedzają starodawną menażerię w Paryżu i przechadzają się po Jardin des Plantes – „smętnym Ogrodzie Zoologicznym, gdzie kiedyś wystawiano na pokaz sprowadzone z afrykańskich kolonii słonie, żyrafy, nosorożce, dromadery i krokodyle, a gdzie teraz większość wybiegów z nędznymi szczątkami natury, kikutami drzew, sztucznymi skałami i kałużami wody, stoi pusta” (A, 320). Opis paryskiego zoo przypomina inne zrujnowane przestrzenie w prozie Sebalda – podupadający Manchester (*Wyjechali*), opustoszałe hotele na wschodnim wybrzeżu Anglii (*Pierścienie Saturna*) czy wyjałowiony krajobraz współczesnego Terezina (*Austerlitz*). Miejsca te skrywają w sobie industrialną, nazistowską albo kolonialną przeszłość, ucieleśniając niedawne sceny przemocy, układu sił i poddaństwa.

Wybór Jardin des Plantes jako miejsca akcji nie jest przypadkiem – na samym początku *Austerlitz*a narrator odwiedza okrytą złą sławą twierdzę Breendonk w Antwerpii, „monolityczny pomiot brzydoty i ślepej przemocy” (A, 27), gdzie w 1943 roku naziści więzili i torturowali między innymi austriackiego pisarza Jeana Améry’ego. Betonowy masyw, który „niby wieloryb z fal wynurzył się tu z flandryjskiej gleby” (A, 26), wyzwala w opowiadającym dwa wspomnienia – pierwsze

³¹ J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?...*, op. cit., s. 33.

dotyczy książki francuskiego noblisty Claude'a Simone *Le Jardin des Plantes* (1997), która zawiera wątek torturowania więźniów obozu koncentracyjnego w Dachau³², drugie natomiast obrazów z własnego dzieciństwa spędzonego bawarskiej wiosce:

Gdy patrzyłem w ten grobowiec [kazamaty Breendonk – K. K.] spodem jakby coraz głębiej się zapadający, na jednolicie szarą kamienną posadzkę, na kratkę odpływu pośrodku i stojący obok blaszany kubel, wyrósł przede mną obraz naszej pralni w W. i zarazem, wywołany przez żelazny zwisający na sznurze z sufitu, obraz rzeźniczej jatki, koło której zawsze musiałem przechodzić w drodze do szkoły i gdzie w południe często widywało się Benedykta w gumowym fartuchu, jak grubym szlauchem splukuje kafle. (A, 33)

Zestawienie przestrzeni noszącej ślady nazistowskiej kaźni z miejscem uboju zwierząt podyktowane jest, jak można przypuszczać, nie tylko podobieństwami na poziomie scenerii, lecz także intertekstualnej bliskości tekstu Sebald'a z esejem Améry'ego³³ poświęconemu torturze w antwerpskim bunkrze, opisywanej w kategoriach intensywnie somatycznego doświadczenia, redukującego człowieka do mięsa (*Verfleischlichung*) i absolutnej fizyczności³⁴.

Do gęstego łańcucha skojarzeń, łączącego paryski ogród zoologiczny Jardin des Plantes, hitlerowski bunkier w antwerpskim Breendonk i bawarską jatkę rzeźniczą trzeba dodać jeszcze jedno – tym razem postkolonialne – ogniwo. Gdy Austerlitz mówi o kontraście między niegdysiejszym przepychem a obecnym stanem paryskiego zoo zamienionego w ruinę, wskazuje na ślady jego kolonialnej przeszłości. Podejmuje on tym samym wątek splotu europejskiego kolonializmu ze zinstytucjonalizowanym wyzyskiem zwierząt w XIX i XX wieku, temat często poruszany przez zwolenników zookrytyki, którzy ogrody zoologiczne od samego początku ich istnienia traktują jako negatywny paradygmat relacji ludzko-zwierzęcych³⁵. Jardin des Plantes nie stanowi tu wyjątku. W swojej wcześniejszej książce (napisanej wraz z Elisabeth Hardouin-Fugier) Baratay, krytycznie badając historię europejskich menażerii i ogrodów zoologicznych, nazywa Jardin des Plantes „wystawką kolonializmu” i na jego przykładzie pokazuje, że

³² O intertekstualnych związkach między pisarstwem Sebald'a i Simona, zob. A. Tennstedt, *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald: am Beispiel von »Le Jardin des Plantes«, »Die Ausgewanderten« und »Austerlitz«*, Freiburg i. Br. 2007.

³³ O pisarstwie Améry'ego rozumianej jako pre-tekst Austerlitz'a, zob. I. Heidelberger-Leonard, *Jean Améry's Werk – Urtext zu W.G. Sebalds »Austerlitz«?*, w: *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images. Erinnerungen. Übertragungen. Bilder*, red. R. Vogel-Klein, Strasbourg 2005, s. 117-128.

³⁴ J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przelamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007, s. 91.

³⁵ Zob. E. Sanna, *Verrückt hinter Gittern: von den Leiden der Zootiere*, Hamburg 1992; E. Goschler, F. Orso, *Der Zoowahnsinn von A-Z*. Wien 2006.

do XX wieku ogród zoologiczny był bezpośrednim wyrazem triumfującej Europy, nieustannie dążącej do klasyfikowania i dominacji:

był częścią systemu, który bez skrupułów wykorzystywał i dewastował faunę; wraz z wszystkimi egzotycznymi zwierzętami, które wystawiał na widok publiczny, był jednocześnie wystawką kolonializmu. Z drugiej strony, jego zasługą było odsłanianie przed człowiekiem dzikich zwierząt, choć zwierzę, które prezentował odwiedzającym – i to, które oni sami chcieli widzieć – było częściej wirtualne, niż naturalne³⁶.

Jardin des Plantes uchodził także za miejsce, w którym wyzysk zwierząt był ściśle związany z rozwojem nauki, jako że w 1840 roku stworzono tam nowoczesną „menażerię doświadczalną”. Zoo były więc nie tylko ekspozycją kolonializmu, ale także instrumentem władzy w rękach uczonych, którzy stawiali sobie za cel inwentaryzację, udomowienie i racjonalistyczne zawłaszczenie zwierzęcego świata³⁷. Sebald pokazuje zatrważające efekty tego mirażu, opisując niesamowite (w sensie niemieckiego *unheimlich*) wrażenie, jakie wywarła na Austerlitzu wizyta w mieszczącym się na terenie XVIII-wiecznej École Vétérinaire podparyskim Muzeum Weterynarii, do którego udaje się niedługo po wizycie w ogrodzie zoologicznym:

Odcisnięte w gipsie szczęki najrozmaitszych przeżuwaczy i gryzoni; kamienie, duże i idealnie owalne jak kule kręgielne, znalezione w nerkach cyrkowych wielbłądów; poprzeczny przekrój liczącego parę godzin prosiątka, którego organy na skutek chemicznego procesu diafanizacji stały się przezroczyste [...]; sinawy płód koński, pod którego cienką skórą rtęć, wstrzyknięta dla lepszego kontrastu w układ żylny, tworzyła wzór podobny do lodowych kwiatów; czaszki i szkielety różnych stworzeń, całe układy trawienne w formalinie, patologicznie zniekształcone organy, skurczone serca i spuchnięte wątroby. (A, 322)

Zaaranżowane na modłę dworskich gabinetów osobliwości muzeum, wcześniej nazywane zresztą „Cabinet du Roi” (Gabinet Królewski), uosabia niepohamowany i wspierany przez ówczesną władzę pęd do wiedzy i eksperymentowania nowożytnych uczonych, którego obiektem i ofiarą stały się zwierzęta. Paryskie muzeum historii naturalnej przypomina raczej barokowe „kabinety osobliwości” i uświadamia jak cienkie bywają granice między racjonalnością i obsesją. Najwyraźniej świadczy o tym jeden z najbardziej „spektakularnych” obiektów na wystawie, tak zwany „cavalier anatomisé”, czyli naturalnych rozmiarów figura jeźdźca, który wraz z koniem został przez preparatora i zarazem dyrektora instytucji, Honoré Fragonarda, odarty ze skóry i wystawiony na widok paryskiej publiczności. Sebald nawiązuje tym samym do praktyki

³⁶ Cyt. za niemieckim przekładem: É. Baratay, E. Hardouin-Fugier, *Zoo: von der Menagerie zum Tierpark*, tłum. M. Dubosq-Schlich, Berlin 2000, s. 226.

³⁷ Ibidem, s. 132.

anatomicznej *écorchés*, która polegała na przedstawianiu pozbawionych skóry postaci, z odsłoniętymi mięśniami i ścięgnami³⁸. Zarówno człowiek, jak i zwierzę zostają tu sprowadzeni do odrażających preparatów. Nie dziwi więc, że po wizycie w muzeum Austerlitz dostaje ataku epilepsji historycznej i trafia do szpitala w *Salpêtrière*, „tworzące[ego] między Jardin des Plantes a Gare d’Austerlitz oddzielne uniwersum, gdzie granice między zakładem leczniczym a karnym nigdy nie rysowały się wyraźnie” (A, 326). Sebald zdaje się sugerować, że dokonania nauki w dobie jej największego rozkwitu pod koniec XIX wieku również mieszczą się w szarej strefie, z rozmytymi granicami między chorobliwym pędem a deliktem.

W XX wieku natomiast, wracając do studiów Barataya i Hardouin-Fugier, ogród zoologiczny ucieleśnia „jeden z większych paradoksów cywilizacji okcydentalnej, który wiąże się ze stosunkiem do obcości”³⁹. Z jednej strony mieszkaniec Zachodu przejawia tęsknotę za dziką naturą, z drugiej zaś nieustannie zagospodarowuje ją według własnych upodobań i wyobrażeń, co znów prowadzi do podporządkowania i wywłaszczenia zwierząt, a więc swoistego neokolonializmu⁴⁰. Splot dyskursu (neo)kolonialnego z ideą ogrodów zoologicznych jest silnie obecny w twórczości Sebald, a jego najlepszą ilustrację tworzą dwie sceny w *Austerlitzu*, rozgrywające się w antwerpskim zoo i walijskiej posiadłości Andromeda Lodge, w której mieszka przyjaciel głównego bohatera, Gerald. Ta ostatnia jawi się jako swoisty „azyl”, oderwana od rzeczywistości bukoliczna przestrzeń wyrażająca harmonię między ludźmi i zwierzętami, jednak pastiszowy i parodystyczny styl opisu tej rajskiej scenerii, wręcz ocierający się o kicz, zdradza drugie dno. Okazuje się, że „kompletnie zapuszczony przez wojenne lata” (A, 102) i zasiedlany przez egzotyczne gatunki zwierząt ogród jest pokłosiem dalekich ekspedycji przodków rodziny Fitzpatricków i ujawnia jej tajemnicze zależności z systemem kolonialnym. Szczególną uwagę Austerlitz przyciągają „biało upierzone kakadu, które krążyły w promieniu do dwóch- trzech mil wokół domu, skrzeczały z zarośli i aż do wieczora zażywały rozkoszy kąpieli w tumanach wodnego pyłu” (A, 102). Pradziadek Geralda przywiózł papugi z Moluków (tzw. Wysp Korzennych należących do Holenderskich Indii Wschodnich, aż do czasu uzyskania niepodległości przez Indonezję w 1949 roku) i „umieścił je w oranżerii, gdzie niebawem rozmnożyły

³⁸ O *écorchés* Fragonarda, zob. Ch. Degueurce, *Fragonard Museum. The Écorchés. The Anatomical Masterworks of Honoré Fragonard*, Paris 2011. Ekspozycje z tego muzeum przedstawia także film poświęcony Sebaldowi, zob. *Sebald. Orte*, rez. T. Honickel, Niemcy, 2007.

³⁹ É. Baratay, E. Hardouin-Fugier, *Zoo: von der Menagerie zum Tierpark...*, op. cit., s. 226.

⁴⁰ Ibidem, s. 227.

się w liczną kolonię” (A, 102) i żyły w beczułkach po sherry, czasami też sprowadzał je za niewielkie pieniądze za pośrednictwem handlarza z normandzkiego portu Le Havre⁴¹.

Judith Ryan, która wnikliwie śledzi tropy (post)kolonializmu w *Austerlitzu*, nie tylko wykazuje, że retoryka opisu walijskiej posiadłości stanowi pastisz XIX-wiecznej powieści Theodora Fontane *Effi Briest*, lecz również zauważa „zmyślną i dowcipną ironię”, dzięki której zostaje wyrażona kolonialna przeszłość tego miejsca – czego przykładem dwuznaczne pojęcie „kolonii”, gdzie rzekomo „osiedliły się” zwierzęta⁴². Także w innych miejscach pisarz dyskretnie przełamuje rajskość i niewinność walijskiej posiadłości – podobny zabieg można zauważyć w opisie szarej papugi pochodzącej z Kongo i żyjącej przez długie lata „na wygnaniu w Walii” (A, 104), z „głębokim smutkiem” rysującym się na jej twarzy (A, 105). Spreparowane ciało afrykańskiego ptaka przechowywane jest w jednym z licznych pokoi Andromeda Lodge, które po latach, jak wspomina Austerlitz, zamieniły się w swoiste „muzeum historii naturalnej”.

Konfrontację bohatera z preparatami walijskiej posiadłości – podobnie zresztą jak wcześniejszą scenę w paryskim Muzeum Weterynarii – można także interpretować w innym kontekście, mianowicie jako odbicie, równie preparatowej i zastygłej, struktury wewnętrznej bohatera. Nie trudno dostrzec, że w gatunkowej – swoją drogą, również spreparowanej przez autora – nazwie papugi, „Jaco, Ps. Erithacus L.”, zostało zaszyfrowane imię Jacquesa Austerlitz. W tym kierunku zmierza interpretacja Tanji van Hoorn, która stwierdza, że w kabinecie Andromeda Lodge bohater czuje się jak przed lustrem: „W snutej przez niego opowieści o preparatach łączą się więc historia naturalna z osobistą historią własnego życia: wystawione w gablotach obiekty jako części składowe kolekcji przyrodniczej są dla Austerlitz swoistą powierzchnią projekcji”⁴³. Trudno jednak zgodzić się z dalszą częścią analizy, w której badaczka

⁴¹ Historia sprowadzonych z Moluków papug i ich życie na europejskim wygnaniu nasuwa skojarzenia z autentyczną historią Molukańczyków, którzy w 1951 roku w liczbie 12 tysięcy znaleźli się w Holandii, szukając tam schronienia przed tyranią panującą w Indonezji. Nie otrzymali oni jednak wsparcia ze strony rządu holenderskiego, zostali zakwaterowani w nędznych barakach byłego obozu nazistowskiego [sic!] Westerbork. Sfrustrowani uchodźcy szybko weszli na drogę przemocy i w latach 70-tych dokonali serii brutalnych ataków terrorystycznych w Holandii.

⁴² J. Ryan, *Kolonialismus in W.G. Sebalds Roman »Austerlitz«*, w: *(Post-)Kolonialismus und deutsche Literatur: Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, red. A. Dunker, Bielefeld 2005, s. 267 i nast.

⁴³ T. van Hoorn, *Präparate und Geistermotten. Naturgeschichte in W.G. Sebalds »Austerlitz«*, w: *Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur?*, red. S. Kramer, M. Schierbaum, Berlin 2015, s. 78. Autorka analizuje mechanizmy funkcjonowania preparatów w *Austerlitzu*, tropiąc ślady tradycyjnie ujmowanej *historia naturalis*. Van Hoorn dowodzi, że wątek papugi został zaczerpnięty z pochodzącego z 1835 roku dzieła F.S. Voigta, *Spezielle Zoologie*. Trudno też nie dostrzec nawiązania Sebald do

wyciąga wniosek, że preparat papugi Jaco uosabia marzenie głównego bohatera powieści, aby tak jak ona posiadać historię, imię i własne miejsce⁴⁴. W moim przekonaniu jest raczej odwrotnie: dla obu z nich Walia stała się miejscem zniewolenia, a rzekomą rajskość i idylliczność Andromeda Lodge należy traktować z dużą dozą ostrożności, gdyż skrywa w sobie ślady dążeń kolonizatorskich – zakurzone preparaty i wypełnione po brzegi gabinety walijskiej posiadłości są tych dążeń najlepszym wyrazem.

Motyw wystawionych na widok publiczny zwierząt otwiera zresztą całą powieść, rozpoczynając się od wizyty narratora w antwerpskiej noktoramie, pawilonie nocnych zwierząt, które „za szklaną szybą” wiodą swój „przyćmiony żywot” (A, 6) – nietoperze i skoczki z Egiptu, puszczyki i sowy, jeże, kuny, popielice, małpiatki. Spośród tych stworzeń uwagę narratora przyciąga szop pracz, który „z wyrazem powagi siedział nad strużką wody i bez ustanku prał ten sam kawałek jabłka, jak gdyby w nadziei, że dzięki temu gruntownemu ponad wszelki rozsądek praniu zdoła wymknąć się z fałszywego świata, dokąd trafił poniekąd bez własnego udziału” (A, 6). Podobnie jak chińska przepiórka zwierzę zatracą się w repetycjach kompulsywnych ruchów, uosabiając dramat zamknięcia w nienaturalnej, choć naturalizm imitującej, przestrzeni. Już w samej retoryce opisu Sebald zawiera krytykę tego rodzaju form zniewolenia: noktorama określana jest jako „opaczne miniaturowe uniwersum” i „fałszywy świat”.

Amerykański filozof, Jay M. Bernstein, odczytuje figurę szopa pracza w świetle negatywnie konstruowanego pojęcia wolności, stwierdzając, że „dla Sebald, wolność zwierzęca w nieunikniony sposób przedstawia *ideę* wolności, ideę bycia u siebie w świecie, jednak przybiera ona wyłącznie charakter negatywny, poprzez swoją brutalną i odczuwalną nieobecność”⁴⁵. Spostrzeżenie Bernsteina pozwala ponownie zestawić twórczość Sebald z rozważaniami Améry’ego, który w *Poza winą i karą* pisze o doświadczeniu utraty ojczyzny człowieka, która nierozzerwalnie wiąże się z uratą „zaufania do świata” i zdomowienia w nim⁴⁶. Żyjącemu na belgijskiej emigracji pisarzowi Sebald poświęcił kilka szkiców, najwnikliwszy z nich pochodzi z 1988 roku i nieprzypadkowo nosi tytuł *Oczyrna nocnego ptaka* (CS, 169-194). W tym kontekście gest umieszczenia fotografii sowych oczu w *Austerlitzu*, bezpośrednio po scenie w

opowiadania Flauberta o papudze Jacquot (które później w figlarny sposób podejmuje Julian Barnes w powieści *Papuga Flauberta* z 1984 roku).

⁴⁴ T. van Hoorn, *Präparate und Geistermotten...*, op. cit., s. 83.

⁴⁵ J.M. Bernstein, *Mad Raccoon, Demented Quail, and the Herring Holocaust: Notes for a Reading of W.G. Sebald*, „Qui Parle” 2009, nr 2, s. 42.

⁴⁶ J. Améry, *Poza winą i karą...*, op. cit., s. 76.

noktoramie, zyskuje kolejne znaczenia i otwiera szerokie pole do intertekstualnej lektury (szerzej o śladach Améry'ego w utworach Sebald'a piszę w części trzeciej).

Pawilon nocnych zwierząt nakłada się we wspomnieniach narratora z obrazem pobliskiego dworca, do tego stopnia, że nie potrafi ich od siebie odróżnić. Podobnie jak ogród zoologiczny, antwerpska Central Station, stanowiąca szczytowe osiągnięcie architektury XIX-wiecznego imperializmu w Belgii, skrywa w sobie zrujnowane ślady kolonialnej przeszłości. Widok „pokryte[go] doszczętnie grynszpanem Murzynk[a] z wielbłądem, który na szczycie wykuszu z lewej strony fasady upamiętnia świat afrykańskich zwierząt oraz tubylców i od stulecia samotnie stawia czoło flandryjskiemu niebu” (A, 8), budzi w narratorze fantazję, w której potężna hala dworcowa zamienia się w egzotyczne bestiarium (przypominające zresztą słynne sklepienie Tiepola we Würzburgu), mieszczące w sobie „klatki na lwy i leopardy oraz akwaria z rekinami, ośmiornicami i krokodylami, tak, jak odwrotnie, w niektórych ogrodach zoologicznych można podróżować po najbardziej odległych częściach świata małą kolejką” (A, 8). Poczekalnię dworcową, podobnie jak noktoramę, przepelnia „mrok podziemnego świata” (A, 9) i podróżujący wydają się tak samo pomniejszeni i stłamszeni jak zamknięte za szybą nocne zwierzęta. Widok czekających w *salle des pas perdus* pasażerów skłania narratora do przypuszczenia, że „byli to ostatni przedstawiciele jakiejś zredukowanej, wygnanej z ojczyzny albo dotkniętej zagładą populacji, jedyni, którzy zdołali przeżyć, toteż mieli ten sam zgnębiony wyraz twarzy co zwierzęta w zoo” (A, 9). Retoryka tego porównania po raz kolejny odsyła do żydowskiego losu (zgnębiony, zredukowany naród; wygnanie z ojczyzny; ocaleni), dając do zrozumienia, że motyw nakładających się na siebie obrazów we wspomnieniach narratora nie służy tylko temu, aby zaznaczyć oczywiste paralele między bliską sobie czasowo historią ogrodów zoologicznych i kolonializmem; autor zdecydowanie wychodzi poza linearność i oczywiste kausalności, opowiadając się za historią długiego trwania, z której zwierzęta w żaden sposób nie są wykluczone, co pokażę w kolejnym rozdziale.

1.3. ZOOZBRODNIE

Podczas wizyty w Jardin des Plantes Austerlitz i Marie spotykają na swojej drodze rodzinę danieli, koczującą „za płotem, okalającym splechetek gołej, pylistej ziemi” (A, 320). Marie prosi bohatera, by zrobił zdjęcie tej osobliwej grupie zwierząt (fot. 3) i wypowiada wciąż tkwiące w jego pamięci słowa, iż „zamknięte zwierzęta i my, złożona

z ludzi publiczność, patrzymy wzajem na siebie *à travers une brèche d'incompréhension*” (A, 320). Po raz kolejny, tym razem po francusku, Sebald przywołuje spostrzeżenie Bergera (*abyss of incomprehension*), podkreślając granice powstające przy próbie nawiązania, nie tylko wzrokowego, kontaktu ze zwierzętami. Z eseju brytyjskiego historyka pochodzi także sekwencja pytań, które na widok danieli wykrzykuje jedno z dzieci: „*Mais il est où? Pourquoi il se cache? Pourquoi il ne bouge pas? Est-ce qu'il est mort?*” (A, 320), podświadomie wyrażające beznadziejne położenie zamkniętych w rezerwacie zwierząt, bardziej przypominających nieruchome posągi, niż żywe istoty. Za tymi pytaniami – choć niewyrażona wprost, ale intertekstualnie obecna – kryje się opinia Bergera, że „ogród zoologiczny, do którego ludzie chodzą, by spotkać zwierzęta, obserwować je i przypatrywać się im, [...] jest pomnikiem niemożności takiego spotkania. Współczesne ogrody zoologiczne to epitafia dla związku, który jest równie stary jak sam człowiek”⁴⁷.

Opisy zwierząt w utworach Sebaldy często przybierają ów epitafijny charakter, czego przykładem fragment *Pierścieni Saturna* ilustrujący spotkanie ze świnią:

Przedostałem się przez płot i podszedłem do jednego z ciężkich, śpiących bez ruchu zwierząt. Gdy się nad nim pochylilem, **powoli otwarło** małe oko w obramowaniu jasnych rzęs i spojrzało na mnie pytająco. Powiodłem ręką po zapiaszczonym grzbiecie, wstrząsającym się pod niezwykłym dotknięciem, pogłaskałem ryj i policzki, poskrobałem wgłębienie za uchem, aż zwierzę westchnęło jak udręczony nieskończonym cierpieniem człowiek. Kiedy się znowu podniosłem, z wyrazem najgłębszego oddania **ponownie zamknęło oko**. (PS, 79, podkr. – K. K.)

W tej osobliwej scenie narrator wyraźnie przekracza granice – zarówno te dosłowne (przechodząc przez ogrodzenie), jak i symboliczne (czyniąc obwarowany ryzykiem krok *ku* zwierzęciu). Fragment ten, pisze Bettina Mosbach, „w swej intensywności wyróżnia się od reszty tekstu”⁴⁸. Z jednej strony spowalnia na chwilę narrację, gdyż wszystko, co ważne rozgrywa się między momentem otwarcia i zamknięcia oczu przez świnie. Z drugiej strony cechuje tę scenę sensualność – poprzez wymianę spojrzeń dochodzi do zbliżenia między bohaterami, które zostaje wzmocnione „niezwykłym” dotykiem w postaci głaskania świni (zwierzęcia zazwyczaj pozbawionego tego rodzaju pieszczot). Ten pozornie idylliczny obraz mógłby przedstawiać potencjalną harmonię, ewokującą możliwość międzygatunkowego porozumienia, gdyby nie lapidarny, ale znaczący gest zwierzęcia, w którym wyraża swoje „nieskończone cierpienie”. Sebald

⁴⁷ J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?...*, op. cit., s. 29.

⁴⁸ B. Mosbach, *Schauer der ungewohnten Berührung. Zur Tieranalogie bei W.G. Sebald*, „Zeitschrift für Deutsche Philologie” 2007, nr 126, s. 87.

zdaje się sugerować, że mimo „najgłębszego oddania” udomowionych zwierząt i ich podobieństwa do ludzi, zwierzęco-ludzka koegzystencja zawsze będzie obwarowana bólem i poczuciem winy, umacniającym różnice.

We fragmencie tym intertekstualnie pobrzmiewa zarówno głos Jacques’a Derridy, który w *L’Animal que donc je suis* (2006) reflektuje nad znaczeniem zwierzęcego cierpienia i możliwościami zwierzęco-ludzkiej komunikacji (a przewodnim motywem dla tych rozważań staje się scena spotkania wzroku z własnym kotem), jak również głos Witolda Gombrowicza, opisującego w *Dziennikach* (1958) zaskakujące spotkanie z krową wyzwalające „wstyd człowieczy wobec zwierzęcia”⁴⁹. Nie wchodząc w szczegóły obu tych dobrze już zinterpretowanych historii, które otwierają szerokie perspektywy myślenia o relacjach człowiek-zwierzę, chciałabym tylko podkreślić, że Sebald w bardzo podobny sposób do Derridy i Gombrowicza uruchamia w swoim sugestywnym obrazie refleksję na temat „niezglębionej granicy” (Derrida) między człowiekiem i zwierzęciem, nad istotą zwierzęcego cierpienia i egzystencjalnym klinczem oglądania i bycia oglądanym przez zwierzę. Komentując opisane przez Gombrowicza spotkanie z krową Piotr Sadzik pisze, że:

Tym, co rozpada się w tej scenie w gruzy, jest sam porządek panowania i władzy nad, mówiąc za Benjaminem i Adornem, stłamszoną i znękaną naturą. Okazuje się bowiem, że zwierzęta (lecz także rzeczy) mogą patrzeć na człowieka i to w obliczu tego nie-ludzkiego wzroku musimy podejmować wciąż na nowo naszą odmienną od dotychczasowej, niehumanistyczną odpowiedzialność⁵⁰.

Wszystkie te sensory zawierają się również w trwającej kilka ułamków sekundy – między powolnym otwarciem oczu przez zwierzę i ich zamknięciem – scenie *Pierścieni Saturna*. Otwierający ten fragment gest przedostania się narratora przez płot jest tutaj dwuznaczną figurą: z jednej strony samo istnienie podłączonego do prądu ogrodzenia symbolizuje granice między człowiekiem i zwierzęciem (stawiane zazwyczaj przez tego pierwszego), z drugiej zaś próbę przełamania hierarchicznego porządku panowania i władzy, o którym pisze Sadzik.

Sebald dodatkowo łączy motyw spotkania zwierzęcia z aspektem religii. Los świni wyzwala bowiem w narratorze wspomnienie biblijnej historii, z jakichś powodów rzadko przywoływanej na lekcjach katechezy, mówiącej o tym, jak Jezus uzdrawia opętanego Gerazeńczyka i rozkazuje złym duchom, by weszły w stado dwóch tysięcy

⁴⁹ Zob. J. Derrida, *L’Animal que donc...*, op. cit. (niemieckie tłumaczenie: *Das Tier, das ich also bin*, tłum. M. Sedlaczek, Wien 2016); W. Gombrowicz, *Dzienniki 1957-1961*, Kraków 1994, s. 34.

⁵⁰ P. Sadzik, *Nie-ludzka wspólnota równych jako próba poszerzenia granic etyki*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, t. 14, nr 4, s. 232.

świń, które następnie rzucają się ze zbocza i zbiorowo giną w morskich falach. „Czy ta straszna historia, dumałem, siedząc nad brzegiem »niemieckiego oceanu«, opiera się na relacji naocznego świadka? A jeśli tak, czy to nie znaczy, że Pan, uzdrawiając Garazeńczyka, mimowolnie popełnił błąd w sztuce?” (PS, 80), zastanawia się narrator i po raz kolejny przekracza granice, niemalże heretycko oskarżając chrześcijańskiego Boga o pomyłkę. Cyniczny ton komentarza do biblijnej przypowieści pozwala jednak przypuszczać, że pisarzowi chodzi nie tyle o zaakcentowanie brutalności morderstwa, jakiego dopuszcza się Jezus względem niewinnych zwierząt, co raczej o podkreślenie faktu, iż scena ta pochodzi ze źródła będącego podstawą chrześcijańskiej etyki, która miłość do bliźniego stawia na pierwszym miejscu. Wyrażając swoją krytykę, narrator nie podważa wartości Ewangelii, wskazuje natomiast, że ludzka pogarda wobec innych gatunków ma głębokie korzenie w okcydentalnej kulturze i jest przez nią wielorako legitymizowana. Ponadto, jak zauważa Schmidt-Hannisa, można odczytać w tym fragmencie sprzeciw wobec powszechnego zjawiska szowinizmu gatunkowego:

Biblijna opowieść nie pozostawia wątpliwości, iż uprawnionym jest ofiarowanie życia dwóch tysięcy świń w celu ratowania jednej ludzkiej duszy. Ta straszliwa historia (*die grauenvolle Geschichte*) jest symptomatyczna dla głęboko zakorzenionego w historii ludzkości szowinizmu, dowodząc o destrukcyjnej arogancji rzekomej „korony stworzenia”, jaką jest człowiek⁵¹.

Rozmyślenia narratora o potencjalnym błędzie zawartym w przekazie biblijnym stają się pretekstem do zakwestionowania źródeł antropocentrycznych hierarchii, które w dużym stopniu kształtują judeochrześcijańskie myślenie i wpływają na stosunek człowieka do zwierząt. Biblijna narracja, zestawiona z beznadziejnym losem trzymanej za elektrycznym ogrodzeniem świni – zwierzęcia podlegającego silnej stygmatyzacji w kręgu kultury i języka zachodu⁵² oraz zasadniczo żyjącego po to, aby być zabitym i skonsumowanym –, skłania narratora *Pierścieni Saturna* do wysunięcia wniosku, „że własny chory ludzki rozum musimy zawsze przenosić na inny gatunek, uważany przez nas za niższy i godny tylko unicestwienia” (PS, 80).

Warto zauważyć, że rozważania o wyzysku zwierząt często łączą się w prozie Sebalda nie tylko z krytyką racjonalności, ale też dogmatycznej religii, szczególnie tej judeochrześcijańskiej. W opisie Andromeda Lodge przykładowo narrator wspomina o schizmie (powstałej zresztą w okresie, kiedy walijską posiadłość często odwiedzał Charles Darwin pracujący w sąsiedztwie nad swoim najsłynniejszym dziełem o

⁵¹ H.W. Schmidt-Hannisa, *Aberration of a Species...*, op. cit., s. 36.

⁵² „Portret” świni w kulturze i historii, zob. T. Macho, J. Schalansky, *Schweine. Ein Portrait*, Berlin 2015.

ewolucji człowieka), w wyniku której członkowie klanu Fitzpatricków dzielą się na przyrodnawców i katolików. „Linia katolicka zawsze była faktycznie linią ekscentryków i wariatów” (A, 108), jak ironicznie zauważa Austerlitz, a jej ostatni przedstawiciel, stryj Evelyn, który uporczywie trwa przy swoim konserwatywnym papistowskim wyznaniu wiary, cały swój dorobek wysyła misjom w Kongo na „ratowanie tkwiących tam w niewierze czarnych dusz” (A, 109). Obiektem krytyki staje się więc w dziełach Sebalda nie tylko gatunkowy, lecz także rasowy szowinizm, dodatkowo wsparty względami religijnymi.

Na antypodach postawy Evelyny znajduje się natomiast dziadek Alphonso, z linii przyrodnawców, który całe życie poświęca obserwowaniu i artystycznym odtwarzaniu fenomenów natury. Charakteryzuje się on nadzwyczajną empatią dla najmniejszych rodzajów zwierząt lub też postawą, którą z dzisiejszej perspektywy można by nazwać rozwiniętą „świadomością (pro)ekologiczną”. To on opowiada Austerlitzowi i Geraldowi o niegdysiejszym naturalnym bogactwie wybrzeża, które „został[o] niemal doszczętnie zniszczon[e] przez naszą manię kolekcjonerską i inne, trudne do sprecyzowania zakłócenia i oddziaływania” (A, 113) oraz wtajemnicza chłopców w świat ciem, „tych zazwyczaj ukrytych przed naszym wzrokiem bezkręgowych istot” (A, 114), obdarzonych niezwykłym słuchem i czuciem. Kilkustronicowy opis fantastycznego ubarwienia, zwyczajów i rytuałów ciem przedstawia je, mimo ich mikroskopijnej postury, jako nadzwyczaj piękne i rozwinięte istoty, przewyższające możliwości wyobraźni człowieka:

niektóre, z wierzchu jednolicie ubarwione, poruszając skrzydłami, ukazywały fantastyczne spody, poprzeczne paski, linie faliste, cieniowania, plamki w kształcie półksiężyca na jaśniejszym tle, nakrapiania, żyłkowania, zygzaki, szlaczki i kolory, jakich nie można sobie wyobrazić, szmaragdowa zieleń z domieszką błękitu, płomiennorudy, jaskrawoczerwony, ochra, atlasowa biel i metaliczny połysk jak ze sproszkowanego mosiądzu albo złota (A, 114)⁵³.

Alphonso uwydatnia także zaskakującą różnorodność nocnych motyli, ucząc chłopców rozpoznawać „garbatki, wojnice, krasopanie, czarne wstęgówki, błyszczki, rolnice, zmroczniki wilczomlecunki i wieczorniaki, bęśnice, babki, trupie główki i krótkowąsy” (A, 114). Gest Alphonso przypomina akt nadawania imion (a tym samym tożsamości) tym niepozornym zwierzętom, zazwyczaj określanym generalizującym pojęciem

⁵³ O afirmatywnym sposobie przedstawienia ciem w prozie Sebalda, zob. P. Geimer, *Motte, die* [hasło], „Zoologicon. Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere”, München 2012, s. 270-275, zob. również: P. Mościcki, *The Cloth of Man. Contribution to a Study on the Human-Animal Pathos*, w: *The Animals in Us – We in Animals*, red. Sz. Wróbel, Wien 2014, s. 157-162.

„ciem”, i wiąże się nie tylko z próbą przywrócenia im subiektywności, ale wynika też z etycznego przekonania przyrodnika, że „nie ma właściwie powodu, by mniejszym stworzeniom odmawiać życia psychicznego” (A, 118).

Podobne przesłanki towarzyszą obszernemu passusowi w *Pierścieniach Saturna* poświęconemu śledziom⁵⁴, w którym Sebald, bodaj najsilniej, biorąc pod uwagę wszystkie utwory, podkreśla tezę o aberracji ludzkiego rozumu, wyrażającej się w wyzysku zwierząt. Korzystając z przekazów historycznych, kronik, miejscowych legend i autobiograficznych wspomnień narrator (re)konstruuje „naturalną historię śledzia”, rozpiętą w tekście niczym gęsta sieć odniesień. Punktem wyjścia do snucia opowieści jest spacer po opustoszałym wschodnim wybrzeżu Anglii, niedaleko miejscowości Lowestoft, gdzie „tu i ówdzie można się natknąć na cmentarzysko statków, gdzie rozpadają się bezpieczne czółna, a stalowe liny, służące kiedyś do wyciągania ich na ląd, rdzewieją w słonym powietrzu” (PS, 63). Lowestoft uosabia miejsce „po naturze”, a nawet po końcu świata, w którym życie zamarło. Pozostało jedynie kilku beczynnie siedzących na brzegu rybaków, a w zatrutym pestycydami morzu pływają już tylko zmutowane ryby.

Widok tej martwej krainy wywołuje w narratorze sięgające dzieciństwa wspomnienie ideologicznego filmu, który jeszcze w latach 50. oglądał na lekcjach przyrody. Ryby były w nim, wręcz przeciwnie, przedstawione jako symbol „niespożytych sił witalnych natury” (PS, 64), a heroiczny połów śledzi jako „wzorcowy spektakl walki człowieka z przemożną potęgą natury” (PS, 64). Dalej narrator cytuje ze starych kronik rybackich opisy tego rodzaju połowów, choć bardziej przypominają one brutalne morderstwa dokonywane „przy użyciu [...] długich na dwanaście stóp, zdolnych pomieścić niemal ćwierć miliona ryb sieci”, stawianych w wodzie „niczym ścianę, o którą ryby tłuką się desperacko, aż utkną skrzelami w okach, a potem, przy wyciąganiu i zwijaniu sieci, co trwa prawie osiem godzin, duszą się” (PS, 67). Przekaz wzmacnia wizualnie fotografia z porannego połowu śledzi w Lowestoft, przedstawiająca grupę mężczyzn dumnie pozujących nad stosem martwych ryb (fot. 8).

Zdjęcie, nieprzypadkowo utrzymane w konwencji wojennych lub myśliwskich *trophy pictures*⁵⁵, nasuwa skojarzenia z fragmentem nieukończonego projektu Sebalda o

⁵⁴ Jak pokazuje archiwum, pisarz oparł ten wątek na artykule Geoffreya Leana, niektóre fragmenty dosłownie z niego przejmując (G. Lean, *Pollution Killed Seals, Say Scientists*, „Independent on Sunday” z 24.4.1994 r., s. 5), w: Sammlung: *Die Ringe des Saturn*, HS.2004.0001.00029, © DLA.

⁵⁵ Zob. H. Roberts, *War Trophy Photographs: Proof or Photography?*, w: *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, red. G. Batchen, M. Gidley, London 2012, s. 201-208.

Korsyce, zawartego w zbiorze esejów *Campo Santo*, gdzie krytycznie opisuje wybuchającą co roku gorączkę polowań⁵⁶:

W czasie moich wypraw w głąb wyspy zawsze wydawało mi się, że cała męska ludność uczestniczy w dawno już bezcelowym niszczycielskim rytuale. Starsi mężczyźni, przeważnie po cywilnemu, w niebieskich strojach roboczych, zajmują stanowiska na poboczu dróg [...]. We wrześniu w korsykańskich gazetach tak zwana *ouverture de la chasse* stanowi [...] jeden z naczelných tematów. [...] I zamieszcza się fotografie mężczyzn o marsowym wyglądzie, jak wynurzają się z bronią na ramieniu z makii albo pozują nad ubitą świnia. (CS, 49-50)

Jedną z takich fotografii, jak pokazują zbiory archiwalne, Sebald planował zresztą włączyć do utworu (zob. załącznik I). Pasja, z jaką mieszkańcy francuskiej wyspy – niegdyś przypominającej rajski ogród, a dziś niemalże opustoszałej – oddają się myślistwu, wywołuje w pisarzu szereg, mniej lub bardziej zaskakujących, skojarzeń i wspomnień. Najpierw Sebald przyrównuje działalność myśliwych i typowe dla nich rekwizyty (stroje moro, jeepy, ciężką broń, pasy z nabojami) do partyzanckiej akcji paramilitarnej, „jakby trzymali kraj pod okupacją albo oczekiwali nieprzyjacielskiej inwazji”, niczym „twardziel[e] spod znaku Marlboro w jugosłowiańskiej wojnie domowej” (CS, 48). Chwilę później nawiedza pisarza wspomnienie własnego dzieciństwa i obraz mijanego w powrotnej drodze ze szkoły „podwórka rzeźnika Wohlfahrta, gdy akurat ściągano z furki i zrzucano na bruk tuziny łań” (CS, 50) i wreszcie przypomina sobie osobliwą *Legendę o świętym Julianie* Gustawa Flauberta i postać tytułowego bohatera targanego „nienasyconą namiętnością myśliwską i powołaniem do świętości” (CS, 51). Sebald, w typowy dla siebie sposób, spleta pozornie odległe wątki i rejestry, które zestawione razem tworzą rodzaj „perwersyjnej opowieści o niegodziwości ludzkiej przemocy” (CS, 52).

Powróćmy jednak do naturalnej historii śledzi: podobnie jak w przypadku biblijnej sceny ze stadem świń czy korsykańskich polowań, w opisie masowych połowów nie chodzi jedynie o brutalność mordy, lecz przede wszystkim o mechanizmy, które za nim stoją. Wcześniej Sebald upatrywał źródeł antropopatriarchalnego traktowania zwierząt w skłonności człowieka do okrucieństwa i w chrześcijańsko zorientowanej etyce, teraz pociąga do odpowiedzialności naukę. Nie bez powodu rozdział poświęcony naturalnej historii śledzi wypełniają fakty, liczby i statystyki, które

⁵⁶ Krytyka polowań i ich związek ze społecznym prestiżem zawiera się także w *Pierścieniach Saturna*: „każdy, kto chciał zyski z giełdy przekuć na znaczenie i reputację, wielokrotnie w sezonie urządzał u siebie tak zwane *haunting parties*, możliwie wystawne. Uznanie, jakie mógł sobie zaskarbić gospodarz takiej imprezy, pozostawało [...] w stosunku wprost proporcjonalnym do liczby ubitych ofiar. [...] W ciągu jednego dnia liczba zastrzelonych bażantów dochodziła niekiedy do sześciu tysięcy, nie mówiąc już o innym ptactwie, zajęcach i królikach” (PS, 287-258).

oddają biurokratyczną racjonalność i bezduszną naukowców. Narrator opisuje, w jaki sposób ciała śledzi – na podstawie ich rzekomej niemożności odczuwania bodźców sensorycznych – stały się obiektem naukowo-przemysłowej instrumentalizacji i ofiarą kuriozalnych eksperymentów, w których badano wytrzymałość zwierząt, „obcinając im płuca i okaleczając je w inny sposób” (PS, 68) lub wykorzystywano szczególne właściwości świecenia martwych ciał śledzi w celu „totalnej iluminacji” XIX-wiecznych miast (PS, 74).

Kwestia zwierzęcych reakcji na ból była przez setki lat – szczególnie w tradycji zachodu – tabuizowana i wypierana⁵⁷. Dopiero od kilku dekad, w wyniku intensywnych debat i studiów nad etyką zwierzęcą, zarówno w humanistyce, jak i naukach przyrodniczych, kwestionuje się przekonanie, że zwierzęta, szczególnie te należące do „niższych gatunków”, nie są zdolne do odczuwania cierpienia⁵⁸. Wcześniej uważano, że mniej rozwinięte zwierzęta, na skutek niewykształconego układu nerwowego, nie odczuwają fizycznego bólu, usprawiedliwiając w ten sposób wyciskające praktyki naukowców, przyrodników, myśliwych czy polityków. Opiszana w *Pierścieniach Saturna* instrumentalizacja śledzi jest najlepszym przykładem tej błędnej logiki:

W obliczu tego niewyobrażalnego mnóstwa przyrodnicy uspokajali się myślą, że człowiek odpowiedzialny jest tylko za ułamkową część zagłady dokonującej się w cyklu życia, jak również założeniem, że szczególna fizjologia ryb chroni je przed doznaniem strachu i bólu, które przenikają ciała i dusze wyżej rozwiniętych zwierząt w agonii. (PS, 68)

Pisarz nie tyle krytykuje utrzymane w duchu gatunkowego szowinizmu próby racjonalizacji morderczych eksperymentów⁵⁹, lecz – mówiąc za Friedrichsmeyer – ujawnia „uwikłanie ludzkiego rozumu w wycisk zwierząt”⁶⁰. Mariaż ten zostaje dodatkowo wzmocniony w wizualnej warstwie tekstu, poprzez bezpośrednio

⁵⁷ Zob. J.M. Masson, S. McCarthy, *Wie Tiere fühlen*. Hamburg 1997; M. Linnemann, red., *Brüder – Bestien – Automaten. Das Tier im abendländischen Denken*, Erlangen 2000.

⁵⁸ W 2012 roku filozof, Markus Wild, opublikował dla szwajcarskiej komisji etyki raport o stanie świadomości i odczuwaniu bólu przez ryby, wykazując, że funkcjonują one pod tym względem podobnie do ssaków. Wild propaguje w swoich rozważaniach nowy obraz ryb i równocześnie wzywa do zaprzestania brutalnych metod połowu, zob. M. Wild, *Fische: Kognition, Bewusstsein und Schmerz: eine philosophische Perspektive*, Berlin 2012, zob. także wywiad z filozofem: *Das Leid der Fische*, w: „Der Tagesspiegel“ z 13.12.2012 r.: <http://www.tagesspiegel.de/wissen/tierphilosophie-das-leid-der-fische/7512524.html> (dostęp: 25.03.2016).

⁵⁹ W *Campo Santo* znajdziemy podobne usprawiedliwiające praktykach myśliwych i rzeźników, którzy wystawione mięso przyozdabiali zielonymi plastikowymi drzewkami, po to, jak pisze Sebald, „by usmierzyć nasze poczucie winy w obliczu przelanej krwi, a kompletny absurd takiej kalkulacji objawiał mi, jak mocno zakorzenione jest w nas pragnienie pojednania i jak tanim kosztem zawsze je uzyskiwaliśmy” (CS, 51).

⁶⁰ S. Friedrichsmeyer, *Sebalds Heringe und Seidenwürmer...*, op. cit., s.11.

następujące po sobie ilustracje ciała śledzia (fot. 5)⁶¹ i miasta rozświetlonego rzekomą fluorescencyjną substancją wyciśniętą z rybich zwłok (fot. 6) – dopiero przy przewracaniu stron zdjęcia nakładają się na siebie i wzajemnie przenikają.

Wprawdzie nic nie wiemy o uczuciach śledzia. Wiemy tylko, że jego szkielet składa się z ponad dwustu różnych, w bardzo skomplikowany sposób połączonych chrząstek i kości. W wyglądzie zewnętrznym uderza silnie wykształcona płetwa ogonowa, wąska głowa, nieco wystająca dolna szczeka i duże oko,



w którego srebrzystej tęczówce pływa czarna źrenica. Od strony grzbietu śledź ma barwę niebieskawozieloną. Pojedyncze łuski na bokach i na brzuchu lśnią odcieniem złocistopomarańczowym, ale w całości mają połysk białego metalu. Pod światło partie tylne błyszczą ciemną zielenią rzadkiej piękności. Gdy śledź rozstaje się z życiem, kolory ulegają zmianie. Grzbiet niebieszczeje, boki głowy i skrzela nabiegają czerwono krwią. Do osobliwości śledzia należy zresztą też, że jego martwe ciało zaczyna świecić na powietrzu. Ta swoista, podobna do fosforescencji, a jednak zasadniczo od niej odmienna energia świetlna osiąga punkt kulminacyjny w kilka dni po zgonie, a potem słabnie w miarę zachodzącego pro-

cesu rozkładu. Żąd się tierze owo świecenie niezwykłych śledzi, tego chyba do dziś nie wiadomo. Około 1870 roku, kiedy powszechnie pracowano nad pro-



jektami totalnej iluminacji naszych miast, dwaj angielscy naukowcy, o dziwnie pasujących do przedmiotu badań nazwiskach Herrington i Lighbown, zgłębiali to szczególne zjawisko natury, w nadziei że odnośna, wyciśnięta z martwych śledzi substancja pozwoli odkryć formułę wytwarzania organicznej, samoczynnie się regenerującej esencji światła. Niepowodzenie tego ekscentrycznego planu, jak ostatnio przeczytałem w pewnej monografii o historii sztucznego światła, nie zaciążyło jednak poważnie na skądinąd niepowstrzymanym procesie zwalczania ciemności.

Fot. 5 i 6

Fizjologii i estetyce rybiego ciała Sebald poświęca zastanawiająco dużo uwagi. Zaprezentowana ilustracja śledzia, mimo iż zostaje przedrukowana w czarno-białych barwach, opatrzona jest opisem szczególnej feerii barw, która czyni z ciała niepozornej ryby istny cud natury:

Od strony grzbietu śledź ma barwę niebieskawozieloną. Pojedyncze łuski na bokach i na brzuchu lśnią odcieniem złocistopomarańczowym, ale w całości mają połysk białego metalu. Pod światło partie tylne błyszczą ciemną zielenią rzadkiej piękności. Gdy śledź rozstaje się z życiem, kolory ulegają zmianie. Grzbiet niebieszczeje, boki głowy i skrzela nabiegają czerwono krwią. (PS, 69)

Podobną charakterystykę zawiera krótki esej pisarza *Scomber scombrus*, czyli *makrela pospolita*, poświęcony dwóm „rybim” rycinom Trippa (fot. 11, 12). Zamiast jednak konwencjonalnej interpretacji obrazów, pisarz tworzy literacką wariację na temat makreli, podkreślając ich hipertroficzną muskulaturę i „iryzującą grę kolorów”, sprawiającą, że „na niebieskich grzbietach, poznaczonych w poprzek nieregularnymi brunatno-czarnymi smugami, lśniły fioletowoczerwone i zielonozłote łuski” (CS, 246).

Fragmety poświęcone wyglądowi zewnętrznemu śledzi i makrel, podobnie jak wcześniejsze opisy ciem w *Andromeda Lodge*, powinny jednak budzić więcej czujności niż zachwyty – tak estetyczne i afirmatywne opisy w utworach Sebald'a rzadko są bowiem niewinne. Carolin Duttlinger w artykule *W.G. Sebald: The Pleasure and Pain of Beauty* stwierdza, że piękno ma co prawda centralne, lecz zdecydowanie ambiwalentne znaczenie w twórczości pisarza, gdyż zazwyczaj umiejscowione jest w

⁶¹ Więcej o tej ilustracji, która w rzeczywistości przedstawia dorsza, a nie śledzia, piszę w 4. części pracy.

niebezpiecznej bliskości z cierpieniem i śmiercią⁶². W taki właśnie sposób często skomponowane są opisy zwierząt w dziełach Sebald: przykładowo obraz pięknie świecącego (choć, co znamienne, martwego) ciała śledzia kontrastuje z wcześniejszą fotografią zamieszczoną w tekście, przedstawiającą ściśnięte ofiary porannego połowu w Lowestoft i jest umieszczony między opisami pseudonaukowych eksperymentów, zadających zwierzętom cierpienie i śmierć. Z kolei w eseju o obrazach Trippa „tak cudownie się mieniąc[e]” makrele pisarz, na podstawie podobieństwa nazwy, zestawia z odrażającą śmiertelną chorobą (*petit verole*) oraz zauważa, że owa „iryzująca gra kolorów szybko blaknie i gaśnie ołowianym odcieniem w godzinie śmierci, ba – gdy ledwo muśnie je obce, suche powietrze” (CS, 246). Także krótki żywot ciem, „tych ekstrawaganckich stworzeń” (A, 114) bardziej przypomina stan zawieszenia między życiem a śmiercią: „Za dnia [...] śpią gdzieś w ukryciu, pod kamieniami, w szczelinach skał, w trocinach, w listowiu. Wyglądają jak martwe i muszą dopiero otrząsnąć się z zeszywnienia albo kurczowymi ruchami skrzydełek i odnóży podrygują na ziemi, zanim poderwą się do lotu” (A, 115).

Dominantą przedstawienia zwierząt w prozie Sebald jest nie tylko zasada kontrastu, ale też analogii. Bezpośrednio po fragmencie poświęconym śledziom pojawia się w *Pierścieniach Saturna* dwustronicowa fotografia przedstawiająca ludzkie zwłoki leżące pośród leśnych drzew (fot. 8) – najprawdopodobniej ofiary obozu koncentracyjnego w Bergen-Belsen⁶³. Pełnowymiarowy obraz zagarnia wszystko, nie pozostawiając miejsca dla tekstu, a poprzez swoje precyzyjne ułożenie w samym środku rozdziału tworzy cichą oś, która przecina tekst i rzuca inne światło na to, co już się wydarzyło i co nastąpi za chwilę. Analogia do zdjęcia przedstawiającego poranny połów w Lowestoft (fot. 7) jest oczywista. Patrząc wstecz na kilkunastonicowy ekskurs o naturalnej historii śledzia staje się jasne, że los zamordowanych ryb jest metonimicznym odzwierciedleniem losu żydowskiego. Podobieństwa łatwo dają się wykazać w językowej warstwie tekstu:

Wreszcie wyładunek, praca w halach, gdzie kobiece ręce patroszą śledzie, sortują je według wielkości i układają w beczkach. Potem niestrudzonego wędrowca

⁶² C. Duttlinger: *W.G. Sebald: The Pleasure and Pain of Beauty*, „German Life and Letters” 2009, nr 62, s. 327.

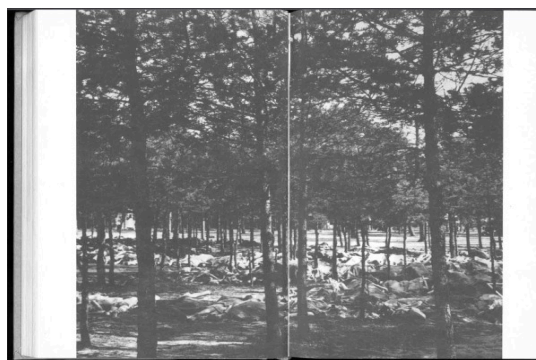
⁶³ Obraz nie jest podpisany, jednak w materiałach archiwalnych pod ilustracją widnieje ręczny dopisek „Belsen”. Ponadto, obrazy Bergen-Belsen odgrywają istotną rolę w życiu pisarza, w jednym z wywiadów Sebald mówi: „Pewnego razu podczas lekcji historii, jako siedemnasto- może osiemnastolatkom, na szkole ławki rzucono nam zwłoki, jak mówi Achternbusch. Pokazano nam angielski film o Bergen-Belsen – bez komentarza, jako obowiązkowe ćwiczenie z moralności. Od tamtego czasu ten temat jest ciągle obecny w mojej głowie”, W.G. Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«..., op. cit., s. 82.

mórz [...] przejmują pociągi towarowe, aby go dostarczyć do miejsc, gdzie jego los na tej ziemi ostatecznie się dopełni. (PS, 65)

Ładunek, selekcja, masowe transporty śledzi w pociągach towarowych jednoznacznie ewokują ikoniczne obrazy i odsyłają do maszynowej organizacji Zagłady, przede wszystkim jej przemysłowego charakteru, degradującego ciało ludzkie do wielokrotnie przetwarzanego produktu. Analogię podkreśla także wspomnienie ideologicznego filmu o heroicznych wysiłkach rybaków służących ujarzmxieniu natury⁶⁴, który budzi skojarzenia z antysemickimi filmami propagandy III Rzeszy – szczególnie z pseudodokumentem Fritza Hipplera *Wieczny Żyd* z 1940 roku, silnie operującym zwierzęcymi porównaniami i namawiającym do wyniszczenia „wszędobylskiej” i „nadmiernie rozmnażającej się” rasy żydowskiej⁶⁵. Podobnie funkcjonują opisy drastycznych eksperymentów przeprowadzanych na śledziach – przypominają zbrodnicze działania nazistowskich lekarzy w obozach koncentracyjnych i ucieleśniają „skrajne momenty historii cierpień gatunku stale zagrożonego katastrofami” (PS, 68).



Fot. 7



Fot. 8

Jednoznaczne analogie do Zagłady, których ślady można znaleźć w całej twórczości Sebald, a w *Pierścieniach Saturna* są najwyraźniej obecne⁶⁶, odsyłają do pracy Charlesa Pattersona *Eternal Treblinka. Our Treatment of Animals and The Holocaust*, w której amerykański historyk przedstawia strukturalne podobieństwa i linie kontynuacji przebiegające między masowym zabijaniem zwierząt w XIX-wiecznych rzeźniach przemysłowych a nazistowskimi obozami zagłady. Mimo iż tak zwane „porównania z Holocaustem” w odniesieniu do traktowania zwierząt znane są przede

⁶⁴ Choć Sebald nie przytacza tytułu, chodzi najprawdopodobniej o niemy film Dietricha W. Dreyera (przy współpracy R. Erichsona) z 1937 roku zatytułowany *Heringsfischerei*.

⁶⁵ Na ten temat, zob. zwłaszcza: B. Sax, *Animals in the Third Reich*, Providence 2013.

⁶⁶ Analizę tego zagadnienia, zob. R. Crownshaw, *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*, Basingstoke 2010, s. 41-81.

wszystkim z publikacji radykalnych zwolenników etyki zwierzęcej⁶⁷ czy też kontrowersyjnych akcji w obronie praw zwierząt⁶⁸, to dużo wcześniej pojawiły się one właśnie w literaturze pięknej. Tytuł książki Pattersona („Wieczna Treblinka”) pochodzi z opowiadania *The Letter Writer* Isaaca Bashevisa Singera, w którego twórczości wątki animalistyczne nieustannie wiążą się z długim cieniem Zagłady⁶⁹. Również John Maxwell Coetzee, pisarz wielokrotnie zestawiany z Sebaldem, porusza ten wątek w *Żywotach zwierząt* z 1999 roku, stwarzając semiautobiograficzną postać wegetariańskiej pisarki Elisabeth Costello, której kontrowersyjne porównania zabijania zwierząt do Holocaustu⁷⁰ inicjują wielogłosową debatę o etyce zwierzęcej.

Poważne próby pokazania zależności między procesem Zagłady a wyzyskiem zwierząt – do których bez wątpienia zalicza się twórczość Singera, Coetzee’go, Sebald⁷¹ – nie mają nic wspólnego ani z estetyzacją, ani relatywizacją historii. W sferze odbioru działają one co prawda, jak pisze Jerzy Jarniewicz o twórczości Coetzee’go, niczym „kij wsadzony w mrowisko, ewidentna prowokacja, która ma wytrącić nas z równowagi”⁷², jednak ich zasadniczy cel ukryty jest dużo głębiej. Z jednej strony chodzi o pokazanie, że zagłada jest zjawiskiem ponadgatunkowym, ponadczasowym i przede wszystkim: perseweracyjnie powracającym w stosunkowo krótkiej historii, po drugie zaś o odsłonięcie głęboko zakorzenionych mechanizmów stosowania przemocy i zadawania bólu, które – zarówno w sferze kultury, jak i natury – przebiegają według podobnych schematów i wiążą się z dążnością ludzkiego gatunku do dominacji i hierarchizacji. Jak pisze Patterson:

⁶⁷ Więcej o tym porównaniu z etycznego punktu widzenia, zob. D. Szybel, *Can the Treatment of Animals Be Compared to the Holocaust?*, „Ethics and the Environment” 2006, nr 11.1, s. 97-132.

⁶⁸ W 2013 roku amerykańska organizacja PETA (People for the Ethical Treatment of Animals) przeprowadziła kontrowersyjną kampanię „Holocaust on Your Plate”, polegającą na zestawieniu autentycznych fotografii wychudzonych i zmaltretowanych więźniów obozów koncentracyjnych ze zdjęciami współczesnych praktyk hodowli zwierząt.

⁶⁹ Narrator opowiadania Singera zwraca się do myszy: „What do they know – all those scholars, all those philosophers, all the leaders of the world – about such as you? They have convinced themselves that man, the worst transgressor of all the species, is the crown of creation. All other creatures were created merely to provide him with food, pelts, to be tormented, exterminated. In relations to them, all people are Nazis; for the animals it is an eternal Treblinka”, w: I.B. Singer, *The Letter Writer*, w: *The Seance and Other Stories*, New York 1974, s. 234.

⁷⁰ „Pozwólcie, że nazwę to otwarcie: jesteśmy otoczeni przemysłem degradacji, okrucieństwa i zabijania, tkwimy w epicentrum zjawiska, które można porównać z najbardziej koszmarnymi »dokonaniami« III Rzeszy, więcej, zjawiska, które przytłacza tamte mordercze »dokonania«, ponieważ jest samonapędzającą się machiną, działającą i odradzającą się wciąż od nowa. Przemysł ten sprowadza króliki, szczury, drób, bydło i trzodę na świat tylko po to, by je zabijać”, w: J.M. Coetzee, *Żywoty zwierząt*, tłum. A. Dobrzańska-Gadowska, Warszawa 2004, s. 30.

⁷¹ Porównanie twórczości Sebald i Coetzee’go, zob. D. LaCapra, *Coetzee, Sebald, and the Narrative of Trauma*, w: *History, Literature, Critical Theory*, Ithaca 2013, s. 54-94; zob. także A. de Boever, *States of Exception in the Contemporary Novel: Martel, Eugenides, Coetzee, Sebald*, New York 2012.

⁷² J. Jarniewicz, »Żywoty zwierząt« J.M. Coetzee, „Gazeta Wyborcza” 17.05.2004 r.

Historia rozwoju dominacji człowieka jako pana i władcy wszystkich gatunków, ujarzmiającego świat zwierząt, jest zarazem przykładem naszego ujarzmiania się nawzajem. Historia ludzkości odsłania pewien schemat – najpierw ludzie eksploatują i zarzynają zwierzęta, a później traktują innych ludzi jak zwierzęta, czyniąc z nimi to, co ze zwierzętami⁷³.

Autor *Wiecznej Treblinka* wspomina w tym kontekście o rozważaniach Edgara Kupfera-Koberwitza (1906-1991), autora, którego nie bez przesady można nazwać zapomnianym wizjonerem współczesnych studiów nad zwierzętami, a także twórcą światopoglądowo bliskim prozie Sebald. W swoim niewielkim dziele *Die Tierbrüder. Eine Betrachtung zum ethischen Leben* („Bracia zwierzęta. Refleksja o etycznym życiu”) pisze, że

dopóki zabija się i dręczy zwierzęta, dopóty będzie się zabijać i dręczyć ludzi, dopóty też będą trwały wojny – bowiem zabijanie ćwiczy się i doskonali na małą skalę, tak w myślach, jak i w czynach. [...] Dopóki istnieją zwierzęta-niewolnicy, dopóty wciąż będą istnieć ludzie-niewolnicy – bowiem zniewalanie ćwiczy się i doskonali na małą skalę, tak w myślach, jak w czynach. [...] Wszyscy jednak wciąż pławimy się w tym, co zastane. Przypomina ono smakowity, tłusty sos pozwalający przełykać nam własną egoistyczną bezduszość, bez którego czulibyśmy jej gorzki smak⁷⁴.

Wydane w 1947 roku dzieło, napisane w formie listów do fikcyjnego odbiorcy, stanowi rodzaj antyprzemocowego i prowegetariańskiego apelu, poruszającego najistotniejsze kwestie tego, co dziś nazywa się „etyką zwierzęcą”. Nieco patetyczny ton utworu wiąże się nie tyle z wczesną datą, co z zaskakującym kontekstem jego powstania. Został on bowiem potajemnie spisany w lazarecie obozu koncentracyjnego w Dachau, w którym Kupfer-Koberwitz spędził ponad cztery lata, a po wyzwoleniu powrócił, aby odnaleźć zakopane pod ziemią notatki⁷⁵. Zostały one wydane tuż po wojnie, lecz z biegiem lat popadły w zapomnienie. We wstępie pierwszego wydania autor umieszcza uwagę: „Strony te powstały w obozie koncentracyjnym Dachau, pośród wszelkiego rodzaju okrucieństwa. Zapisałem je potajemnie podczas choroby, leżąc w szpitalnym baraku – w czasie, w którym śmierć codziennie czyhała na nas wszystkich i w ciągu czterech i pół miesiąca pochłonęła dwanaście tysięcy ofiar”⁷⁶.

⁷³ Ch. Patterson, *Wieczna Treblinka*, tłum. R. Rupowski. Opole 2003, s. 195-229. s. 131.

⁷⁴ E. Kupfer-Koberwitz, *Die Tierbrüder. Betrachtung zum ethischen Leben*, Hamburg 2010, s. 76.

⁷⁵ Po wojnie Kupfer-Koberwitz wiódł pustelnicze życie w Szwajcarii, USA, na Sardynii i w Niemczech, gdzie zmarł w domu starców w 1991 r. Pisarz do końca życia pozostał niewzruszonym wegetarianinem. Oprócz *Braci zwierząt* pozostawił po sobie poezje (*Kette der Tage: Gedichte aus Dachau*, Stuttgart 1997), wspomnienia (*Die Mächtigen und die Hilflosen*, Stuttgart 1960) oraz dzienniki z Dachau (*Dachauer Tagebücher*, München 1997).

⁷⁶ E. Kupfer-Koberwitz, *Die Tierbrüder. Betrachtung zum ethischen Leben*, Augsburg 1947, s. 7 (we wznowionym wydaniu uwaga Kupfera-Koberwitza nie została przedrukowana).

Nieludzkie cierpienie doświadczone na własnym ciele pomogło pisarzowi, jak sam przyznaje, w zrozumieniu uczuć i bólu zniewolonych zwierząt oraz wzmocniło w nim poczucie solidarności z prześladowanymi „braćmi” (już przed wojną Kupfer-Koberwitz był świadomym wegetarianinem)⁷⁷. Pisarz nie tylko wykląda argumenty przeciwko jedzeniu mięsa, ale jednoznacznie sprzeciwia się brutalnemu traktowaniu zwierząt, które w rzeźniach, polowaniach, ciasnych klatkach czy domowych kuchniach poddaje się nieustannej torturze. Obok gołębi, świń, bydła, langust, psów czy koni pociągowych ważne miejsce w rozważaniach Kupfera-Koberwitza zajmują ryby – szczególnie śledzie – a opis ich połowu mógłby stanowić komentarz do zamieszczonego w *Pierścieniach Saturna* zdjęcia z Lowestoft:

Sieci są duże i szerokie. Wydobycie ich z wody wymaga rąk wielu silnych mężczyzn. [...] Im cięższe stają się sieci, tym bardziej wzrasta radość rybaków i siła, by znieść niebывały ciężar. Ich zawartość – setki, tysiące szamotających się ryb – wyjmuje się na powierzchnię wody i wytrzepuje do wnętrza łodzi, gdzie ryby leżą na sobie, przypominając ruszającą się i połyskującą górę [...]. Rybacy, z uśmiechem na twarzy, zapalają fajki. Udany połów! [...] Jeśli łódź jest duża, brodzą w swoich wysokich rybackich gumiakach pośród masy ryb, depcząc, rozgniatając, raniąc i zabijając ich delikatne ciała⁷⁸.

Podobnie jak Sebald, Kupfer-Koberwitz zwraca uwagę na uprzedmiotowienie zwierząt, obojętność rybaków wobec ich cierpienia i dumę przepelniającą ich po udanym połowie. Choć pierwszy szkic *Braci zwierząt* powstał w obozie koncentracyjnym, „w samym środku wszelkiego rodzaju okrucieństwa”, to jednak traktowanie zwierząt ani razu nie zostaje przyrównane do obozów koncentracyjnych. Jednak właśnie zdumiewający kontekst powstania dzieła i bezpośrednia bliskość z Zagładą sprawiają, że analogie rodzą się podczas lektury niejako między wierszami, zyskując dodatkową, choć pewnie niezamierzoną przez autora, legitymizację.

Metonimiczne zabiegi Sebalda nie służą naiwnemu zrównaniu losów brutalnie zamordowanych Żydów i śledzi, co do tego nie ma wątpliwości, lecz pokazują, że Zagłada nie stanowi unikatowego fenomenu ani aberracji wykraczającej poza normy cywilizacyjne. Z lektury *Pierścieni Saturna* (połączonej z przywołanymi wcześniej post-kolonialnymi epizodami w *Austerlitzu*) wynika, że obozy koncentracyjne ze

⁷⁷ Postawę pisarza przypomina postać majora Le Strange, obecnego przy wyzwoleniu obozu Bergen-Belsen, który pod koniec życia „otaczał się wszelkiego rodzaju skrzydlatym bractwem i stale dreptały wokół niego albo fruwały perliczki, bażanty, gołębie, przepiórki i najrozmaitsze ptaki przydomowe i śpiewające” (PS, 76). Podobnie jak Kupfer-Koberwitz major po wyzwoleniu wiodł pustelnicze życie – „wykopał sobie w ogrodzie jaskinię, w której potem przesiadywał dniami i nocami niczym święty Hieronim na pustyni” (PS, 76).

⁷⁸ E. Kupfer-Koberwitz, *Die Tierbrüder...*, op. cit., s. 30.

swoimi praktykami wyzysku i instrumentalizacji ściśle wiążą się – jak mówi Sebald w jednym z wywiadów – z historyczną logiką zachodniego świata:

Zaaranżowana przez Niemców katastrofa, jakkolwiek była okrutna, nie jest w moim przekonaniu wydarzeniem unikatowym – wykształciła się ze swego rodzaju logiki europejskiej historii i z jej też powodu tak dobrze się w nią wtopiła. Dlatego ślady tej katastrofy są widoczne w całej Europie, czy to w północnej Szkocji czy na Korsyce albo Korfu. Jej tło stanowiła nieustannie, najpóźniej od czasów Napoleona, podtrzymywana ambicja, by z tego chaotycznego europejskiego kontynentu uczynić przestrzeń porządku, reguł, zorganizowania i siły⁷⁹.

W tę narcystyczną, a przede wszystkim przemocową „logikę” europejskiej historii wpisana jest w takim samym stopniu przemoc wobec ludzi, jak i zwierząt. Losy Żydów i śledzi, a więc genocydy i ekocydy, zostają przez Sebalda wpisane w ciąg dziejowych katastrof. Misterna sieć analogii w *Pierścieniach Saturna* pokazuje ciągłość niszczycielskiego rozwoju nowoczesnej cywilizacji, o której pisze między innymi Enzo Traverso, badając genealogię przemocy nazistowskiej:

I bomba atomowa, i nazistowskie obozy śmierci wpisują się w „proces cywilizacyjny”, w łonie którego nie stanowią wcale przeciwtendencji czy aberracji (w co wierzył, jak się zdaje, Norbert Elias, według którego ludobójstwo Żydów oznaczało „ponowny wybuch prawdziwego barbarzyństwa”), ale przejaw charakteryzującego je potencjału, jedno z jego obliczy, jedną z możliwych ścieżek rozwoju⁸⁰.

Na tej podstawie Traverso, podobnie jak wcześniej Zygmunt Bauman, dowodzi istnienia historycznej kontynuacji, która „z liberalnej Europy uczyniła laboratorium przemocy, a z Auschwitz autentyczny produkt zachodniej cywilizacji”⁸¹.

Ten głęboko wpisany w dzieje Europy „barbarzyński potencjał” oddaje również Sebaldowska narracja o jedwabnikach, która pokazuje, jak ciała tych „niepozornych insektów” (PS, 332)⁸², wprost nieproporcjonalnie do ich filigranowości, zostają uwikłane w imperialistyczną politykę europejskich monarchii. Z charakterystyczną dla siebie ironią wobec niemieckiej przeszłości Sebald opisuje kuriozalne i karkołomne – bo napotykające zarówno na opór materii, jak i społeczności – próby zaszczepienia

⁷⁹ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 260.

⁸⁰ Fragment ten cytuję w przekładzie samego Baumana, który odwołuje się do studium Traverso (a także do prac Sebalda o bombardowaniach niemieckich miast) w tekście *Historia naturalna zła*, „Znak” 2012, nr 69, s. 6-15. Książka Traverso (*La violence nazie*) dostępna jest także w niemieckim przekładzie jako *Moderne und Gewalt. Eine europäische Genealogie des Nazi-Terrors*, tłum. P.B. Kleiser, Köln 2003.

⁸¹ E. Traverso, *Moderne und Gewalt...*, op. cit., s. 155.

⁸² Sebald również w tym przypadku poświęca szczególną uwagę frapującemu wyglądowi zewnętrznemu, pisząc: „Sam jednak jedwabnik [...] jest niepozorną ciemką, przy rozpostartych skrzydłach mierzącą niespełna półtora cala wszerek i cal wzdłuż. Ubarwienie ma jasnopopielate z bladobrunatnym żyłkowaniem i plamką w kształcie księżycy, często prawie niewidoczną” (PS, 313-314).

jedwabnictwa w Prusach i wiążący się z tym system despotycznych przymusów oraz drastycznych kar pieniężnych i cielesnych. Zakrojony na szeroką skalę i graniczący z obsesją projekt jedwabniczy, rozwijany w XIX wieku, mimo przewidywanych korzyści ekonomicznych, a nawet narodotwórczych, co prawda upada, lecz ponad sto lat później zostaje „podchwycon[y] z właściwą niemieckim faszystom we wszystkim, do czego się brali, gruntownością” (PS, 333). Produkcja jedwabników służyła nie tylko do wzmacniania niezależnej gospodarki obronnej III Rzeszy, ale miała też „oczywistą wartość użytkową”, edukacyjną i propagandową (PS, 337). Nazistowscy naukowcy wykorzystywali korpusy gąsienic, by „demonstrować budowę i właściwości organizmu owadów, jak również przejawy udomowienia, mutacje wsteczne oraz niezbędne w pracy hodowlanej procedury kontroli wydajności, selekcji i eliminacji celem uniknięcia zwyrodnienia rasy” (PS, 337).

Splot historii jedwabnictwa z ideologią nazistowską w pełni odsłania, znaleziony przez narratora razem z taśmą o poławie śledzi, propagandowy film z lat 30-tych, będący „jedną wielką zapowiedzią najlepszego i najschludniejszego⁸³ z możliwych światów” (PS, 334). Podobnie jak w przypadku ryb, także film jedwabniczy przedstawia brutalne sceny mordowania zwierząt:

[...] i wreszcie uśmiercanie, które nie odbywa się [...], jak to bywało przedtem, przez [...] wsunięcie do gorącego piekarnika, ale przy użyciu wmurowanego kotła ze stale wrzącą wodą. Ułożone w płaskich koszach kokony trzeba przez trzy godziny trzymać nad wydobywającą się parą, a uporawszy się z jedną porcją, należy zrobić to samo z następną, aż całe dzieło uśmiercania będzie dopełnione. (PS, 337)

Retoryka opisu wywołuje oczywiste konotacje z piecami krematoryjnymi i maszynierią Zagłady, a sieć analogii poszerza się o jeszcze jeden, jedwabniczy, splot. Motyw jedwabiu nieprzypadkowo pojawia się w całej twórczości Sebald⁸⁴ – w jednym z wywiadów pisarz przyznawaje, że historia tego surowca i kryjących się za nim zwierząt stanowi czytelny „paradygmat przejścia od natury do przemysłu” i pokazuje, jak

⁸³ Zbieżność z pewnością przypadkowa, ale trudno nie pomyśleć w tym miejscu o reakcji bohatera *Losu utraconego* po przybyciu do obozu Auschwitz-Birkenau: „Wszystko było bardzo czyste, schludne i ładne – naprawdę musiałem przyznać, że mieli rację ci z cegielni. Pomyślałem, że tylko jednego mi tu brakuje: nie widzę mianowicie w tej okolicy żadnego ruchu, śladu życia”, w: I. Kértesz, *Los utracony*, tłum. K. Pisarska, Warszawa 2002, s. 42.

⁸⁴ Szczegółowo o motywie jedwabiu – zob. A. Lipszyc, *W.G. Sebald. W noktoramie niepamięci*, w: *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 133-173, zob. także: K. Báth, *The Meaning of a Piece of Silk: On Irony and Animals in W.G. Sebald's »Die Ringe des Saturn«*, w: *Languages of Exile. Migration and Multilingualism in Twentieth-Century Literature*, red. A. Englund, A. Olsson, Bern 2013, s. 281-300.

szaleńcze są projekty człowieka, który za wszelką cenę próbuje poddać kontroli to, co wcześniej w pełni należało do natury⁸⁵.

1.4. PODSUMOWANIE: CZUJĘ. ZWIERZĘTA⁸⁶

Koegzystencja ludzi i zwierząt w utworach Sebald, jak pokazały wcześniejsze rozdziały, nie rysuje się linearnie, lecz tworzy wyrafinowaną konstelację pozornie dalekich od siebie wydarzeń pochodzących z różnych epok, źródeł i rejestrów. Kompleksowość i przenikliwość tej wizualno-tekstowej „wieloelementowej konstrukcji antropologicznej”⁸⁷ pozwala zaliczyć dzieła niemieckiego pisarza do grona najbardziej interesujących przedstawień relacji zwierzęco-ludzkich we współczesnej literaturze. W wygłosie chciałabym raz jeszcze zapytać o miejsce i znaczenie zwierząt w wykreowanej przez pisarza rzeczywistości, doprecyzować, jakie funkcje pełni w niej nagromadzenie zwierzęco-ludzkich konstelacji oraz wskazać na wyłaniające się przy tym problemy.

Przedstawione analizy skłaniają do wniosku, że rozważania o kwestii zwierzęcej w utworach Sebald rozgrywają się na dwóch zasadniczych i często nakładających się na siebie planach: politycznym i afektywnym. W pierwszym przypadku zwierzę funkcjonuje jako konstrukt, osadzony wewnątrz hierarchicznych ram wytwarzanych przez określone systemy władzy (w zoo, rezerwatach, klatkach, witrynach, zagrodach, laboratoriach, przemyśle) – najczęściej jako istota zreifikowana, pozbawiona imienia, twarzy, uczuć. Pytania, które prowokują na tym poziomie utwory Sebald, dotyczą tego, jak władza, ideologia i nauka traktowały i wciąż traktują nie-ludzkie istoty, w jakich przestrzeniach je osadzają i w jakim celu wykorzystują, a w efekcie końcowym, jak praktyki te wpływają na kształt zwierzęco-ludzkich stosunków. Odpowiedzi dostarczają snute przez narratorów – pozornie melancholijnie, jednak w gruncie rzeczy ironiczno-krytyczne – opowieści o śledziach, świniach, mieszkańcach zoo czy jedwabnikach. Z kolei na drugim, afektywnym planie, utwory niemieckiego pisarza sondują możliwości realnego spotkania ze zwierzętami we współczesnym świecie i ewokują pytania o granice, na jakie wówczas natrafiamy oraz o uczucia, które powstają (lub też nie powstają) po obu stronach. Tak dzieje się w przypadku spotkania ze świnią w *Pierścieniach Saturna* czy rodziną danieli w *Austerlitzu*. Okazuje się, że na obu poziomach – społecznym i afektywnym – relacje zwierzęco-ludzkie, opierając się na

⁸⁵ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 116.

⁸⁶ Nawiązuję do tytułu książki Sebald, *Czuje. Zawrót głowy*.

⁸⁷ D. Czaja, *Śledzie, émy...*, op. cit., s. 107.

instrumentalizacji, przemocy i obojętności, są głęboko zaburzone. W jednym z wywiadów Sebald wprost przyznaje, że w *Pierścieniach Saturna* „ostatecznie [...] chodzi o opisanie swego rodzaju gatunkowej aberracji”⁸⁸.

Trudno jednak na tej konstatacji poprzestać i uznać, że opis zaburzeń na linii człowiek-zwierzę jest głównym zamierzeniem pisarza. Biorąc pod uwagę etyczny wymiar twórczości Sebalda, skłaniałabym się raczej ku stwierdzeniu, że opis tej „gatunkowej aberracji” stanowi raczej punkt wyjścia, od którego rozpoczyna się cała misterna, niemal tkacka praca, której nadrzędnym celem jest przełamanie jednoznacznie antropocentrycznej perspektywy narracji. W studium *Po człowieku* Rosi Braidotti pisze, że termin „człowiek”

nadal jest przedmiotem powszechnego konsensusu; charakteryzuje go zdroworoządkowa swojskość. Uznajemy naszą przynależność do gatunku ludzkiego, jakby była ona faktem, czymś, co jest dane. Konstruujemy nawet kategorię podstawowych praw, wychodząc od pojęcia Człowieka. Czy jednak naprawdę jest ona tak swojska?⁸⁹

Zwierzęce historie w prozie Sebalda usiłują ów „powszechny konsensus” i „zdroworoządkową swojskość” zakwestionować, a pisarz nieustannie wymazuje ze swoich utworów świat, w którym człowiek czuje się pewnie i brzmi dumnie. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na pierwszą scenę *Pierścieni Saturna*, rozgrywającą się najprawdopodobniej w szpitalu psychiatrycznym, do którego trafia narrator i wydaje mu się, że podobnie jak Gregor Samsa, stopniowo przeistacza się w insekta. „Po trosze na brzuchu, po trosze bokiem” udaje mu się doczołgać do parapetu okna, skąd „w kurczowej pozycji istoty, która po raz pierwszy podniosła się z równej ziemi” przez szpitalne kraty obserwuje skamieniały świat:

Nie mogłem sobie wyobrazić, by tam w dole, wśród bezładnie ząbających się murów, coś się jeszcze poruszało, i byłem przekonany, że spoglądam z wysokiej skały na kamienne morze albo zwirowisko, z którego niczym kolosalne głązy narzutowe sterczą posępne bloki wielokondygnacyjnych parkingów. (PS, 9)

Akt otwarcia powieści motywem Kafkowskiej przemiany jest symptomatyczny, gdyż zapowiada późniejsze porzucanie lub przełamywanie typowo ludzkiej optyki postrzegania rzeczywistości. Owadzią perspektywę można zresztą odnaleźć w innych fragmentach, a szczególnie istotna wydaje się pod tym względem scena, gdy narrator – co ważne, krótko po omawianym już spotkaniu ze świnia – stoi niepewnie na skraju

⁸⁸ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 259.

⁸⁹ R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2014, s. 45.

urwiska i patrząc „sponad krawędzi” w daleki przestwór (znów w pozycji owadziej), zauważa dziwny, poruszający się kształt:

W dole, na samym dnie, jak mi się pomyślało, leżała para, mężczyzna, spoczywający na ciele innej istoty, z której widać było tylko ugięte pod kątem, rozchylone nogi. I w trwającej wieczność sekundzie [...] wydawało mi się, że stopy mężczyzny zadrgały, jak u człowieka dopiero co powieszzonego. [...] Spoczywali tak, na podobieństwo wielkiego nieforemnego, wyrzuconego na ląd mięczaka, jakby byli jednym ciałem, przyniesionym skądś z daleka, wielocłonowym, dwugłowym potworem morskim, ostatnim egzemplarzem monstrualnego gatunku, który z płytkim oddechem wydobywającym się z nozdrzy czeka końca. (PS, 82)

W tej hiperbolicznej i przerażającej wizji człowiek przypomina wyrzuconego na brzeg mięczaka, zdolnego jedynie do trywialnej prokreacji, a produkcja nowego życia rysuje się tu jako groteskowy akt, który bardziej przypisać należy śmierci niż życiu⁹⁰. W całej twórczości Sebald a akt seksualnego zbliżenia wydaje się czymś potwornym i obrzydliwym, granicząc ze zniszczeniem i rozpadem (w dalszych częściach będę o tym wspominać przy interpretacji *Czuję. Zawrót głowy* i poematu *Nach der Natur*). Również rytuały godowe ryb zostają w powieści przyrównane do „tańca śmierci, co jest odwrotnością wyobrażeń o zdumiewającej zdolności życia organicznego do mnożenia się i zwielokrotniania” (PS, 64). Opisy rozmnażania się ludzi i zwierząt, przy których z trudem można rozróżnić między aktem kreacji i destrukcji, wyraźnie kontrastują zarówno z chrześcijańską wizją, zgodnie z którą przyjście na świat traktuje się w kategoriach „cudu narodzin”, jak również z optymistyczną wizją człowieka jako „korony stworzenia”.

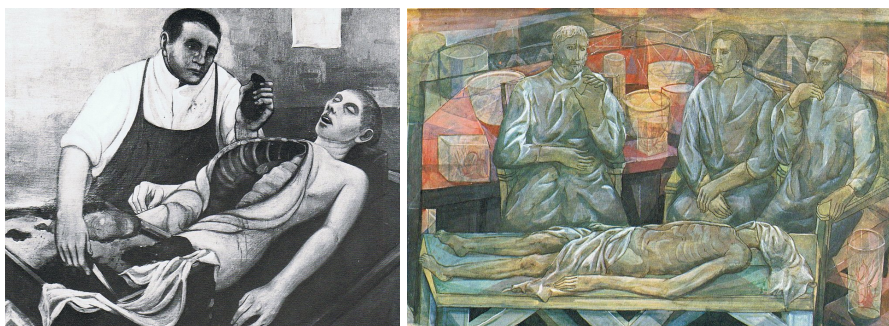
Dzięki tego rodzaju zabiegom, Sebald nieustannie nicuje w swoich utworach ścisłe hierarchie i krytykuje oparty na szowinizmie gatunkowym stosunek człowieka do nie-ludzkich istnień. Poprzez empatyczne włączenie losu niepozornych, pogardzanych i zniewolonych zwierząt do tego, co powszechnie nazywa się „historią ludzkości”, pisarz proponuje – podobnie do „projektu historii peryferyjnej” Barataya oraz „rozważań o etycznym życiu” Kupfera-Koberwitza – alternatywny model refleksji o zwierzęco-ludzkich relacjach. Zamiast po stronie własnego gatunku, Sebald staje po stronie ofiary. Swoje stanowisko wyklada na samym początku *Pierścieni Saturna*, interpretując obraz Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, w którym „malarz utożsamia się z ofiarą, nie z gildią, która zamówiła u niego obraz. Tylko malarz nie ma znieruchomiłego

⁹⁰ Scenę tę, w kontekście psychoanalizy Freuda oraz dzieł Shakespeare’a i Borgesa, analizuje Jan-Henrik Witthaus – zob. *Fehlleistung und Fiktion. Sebalds Gedächtnismodelle zwischen Freud und Borges*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie...*, op. cit., s. 157-172.

kartezjańskiego spojrzenia, tylko on widzi zgasłe, zielonkawe ciało, widzi cień w na wpół otwartych ustach i nad okiem zmarłego” (PS, 23).

W kontekście powyższego cytatu, jaśniejsze staje się również, dlaczego Sebald tak wiele miejsca poświęca w swoich utworach fizjologii i ciałom zwierząt – przykładowo we wspomnianych opisach makreli, śledzi czy ciem. Gest ten można odczytywać jako próbę sprzeciwu wobec zimnego racjonalizmu, ucieleśnionego w *Pierścieniach Saturna* przez Kartezjusza (filozof najprawdopodobniej sam uczestniczył w anatomicznych pokazach Tulpa), który uważał, że „nie trzeba zważać na niepojęte ciało, a brać pod uwagę zainstalowaną w nas maszynę, to, co można w pełni zrozumieć, bez reszty wykorzystać do pracy, a w razie awarii albo naprawić, albo wyrzucić” (PS, 22). Wypowiedziana przez narratora krytyka zwraca się w tym fragmencie głównie przeciwko uprzywilejowaniu *res cogitans* na niekorzyść cielesności i świata zewnętrznego (*res extensa*), które Kartezjusz wyklada w pochodzącym z 1637 roku dziele *Discours de la méthode*. Obraz Rembrandta, połączony z kartezjańską wykładnią, zostaje tu użyty jako alegoria nowoczesnego, naukowego oglądu świata wypierającego uczucia (i empatię) na rzecz instrumentalizacji⁹¹.

Warto w tym kontekście zauważyć, że motyw Rembrandta pojawia się już wcześniej w twórczości pisarza, mianowicie w krytycznoliterackim eseju z 1986 roku o okrucieństwie zawartym w dziełach Petera Weissa. Omawiając mniej znane prace plastyczne, które autor *Estetyki oporu* tworzył w pierwszych latach wygnania, Sebald dostrzega w nich szczególne zainteresowanie scenami obdukcji. Nieprzypadkowo zwraca uwagę na dwa obrazy (fot. 9 i 10), stanowiące czytelną aluzję do Rembrandtowskiej lekcji anatomii.



Fot. 9 i 10

⁹¹ Interesującą analizę Rembrandtowskiego motywu w twórczości Sebald (szczególnie w odniesieniu do koncepcji natury) przedstawia Anne Fuchs – zob. »Ein Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung«: *Representations of Nature in W.G. Sebald's »Die Ringe des Saturn«*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History...*, op. cit., s. 121-138. Z kolei Claudia Albes zauważa, że fragment ten nawiązuje do słynnej interpretacji obrazu Velasqueza *Las Meninas* wyłożonej na początku *Porządku rzeczy* Foucaulta – zob. *Die Erkundung der Leere, Anmerkungen zu W.G. Sebalds englischer Wallfahrt »Die Ringe des Saturn«*, „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft” 2002, nr 46, s. 279-305.

Eseistyczna forma jeszcze dosadniej niż w *Pierścieniach Saturna* pozwala pisarzowi na krytykę Kartezjańskiego racjonalizmu i stwierdzenie, że „Rembrandtowski obraz maltretowania ciała już przedtem powieszono w imię wyższych interesów tworzy wstrząsający komentarz do szczególnego rodzaju nauki, której zawdzięczamy postęp” (CS, 153). Nie bez znaczenia jest przy tym fakt, że anatomiczne dzieła Weissa powstały w okresie wojennym i tuż powojennym (rok 1941 i 1946), co otwiera oczywiście szeroką perspektywę refleksji na temat związków między europejskim racjonalizmem a instrumentalizacją ciała w kontekście myśli eugenicznej i Zagłady⁹². Związek ten sugerują również fragmenty *Pierścieni Saturna* o praktykach rozkrawiania ciał jedwabników, które miały posłużyć nazistom do „kontroli wydajności, selekcji i eliminacji celem uniknięcia zwyrodnienia rasy” (PS, 337).

Podobnie instrumentalnie jak ciało, zostaje w Kartezjańskiej filozofii potraktowane zwierzę, któremu zostają odmówione zdolności do odczuwania i myślenia. W kontrze do tego poglądu w prozie Sebalda wciąż powraca pytanie o sferę emocjonalną zwierząt, szczególnie o doświadczane cierpienie⁹³. Na końcu opowieści o śledziach, narrator mówi: „Ale naprawdę nic nie wiemy o uczuciach śledzia” (PS, 69) i wyraża w tym jednym zdaniu napięcie, które nieodzownie towarzyszy rozważaniom Sebalda nad kwestią zwierzęcą. Z jednej strony, zdanie to sugeruje przywoływaną we wstępie przepaść niewiedzy i niezrozumienia (*abyss of incomprehension*), która nieuchronnie rozpościera się między człowiekiem i zwierzęciem; z drugiej strony, gest zwrócenia uwagi na uczucia ryby wiąże się z próbą empatycznego wydobycia jej z anonimowej masy bezimiennych stworzeń, traktowanych jako obiekt do oglądania, testowania, konsumowania. Gest ten zostaje odzwierciedlony w *Pierścieniach Saturna* również na płaszczyźnie wizualnej – poprzez skonstrastowanie stosu śledzi po porannym połowie w Lowestoft (fot. 7) z ilustracją pojedynczej ryby (fot. 5), która ukazuje ją jako osobne istnienie, a nie część anonimowej rybniej masy.

⁹² Szczegółowe omówienie tego tematu wykracza poza ramy niniejszego rozdziału, jednak budowana przez Sebalda sieć analogii między instrumentalizacją zwierzęcych ciał (jedwabników, śledzi) a Zagładą niewątpliwie otwiera możliwość interpretacji w kierunku rozważań biopolitycznych Michela Foucaulta i Giorgio Agambena.

⁹³ Z pewnością wpływ na myślenie Sebalda o zwierzęcym cierpieniu miały wspomniane na wstępie prace Bilza, który w tekście *Von den Schmerzen der Tiere* przeprowadza „porównawczą analizę odczuwania i wyrażania bólu u zwierząt i ludzi”. Na konkretnych przykładach Bilz pokazuje, że zwierzęta odczuwają nie tylko ból fizyczny, ale także to, co nazywamy „cierpieniem duchowym”, a więc wszystko, co znajduje się w obszarze emocjonalnym i wywołane jest konkretną sytuacją (jak np. cierpienie spowodowane rozłąką, żaloba po zmarłym, stany depresyjne zwierząt). Badacz wyprowadza swoje wnioski z obserwacji zachowań zwierząt w tzw. „sytuacjach bez wyjścia” (*Ausweglosigkeit*) – zob. R. Bilz, *Von den Schmerzen der Tiere*, w: *Studien über Angst und Schmerz. Paläoanthropologie*, Frankfurt a. Main 1974. Prace Bilza są w tym względzie bez wątpienia prekursorskie.

Nieustannie zawiązujące się w twórczości Sebald napięcie, które przebiega między niemożnością zrozumienia zwierząt i próbą empatycznego włączenia ich do ludzkiego świata i doświadczenia, a także wynikające z tego konsekwencje dobrze oddaje scena jeszcze jednego zwierzęco-ludzkiego spotkania, tym razem z zającem:

Gdy się zbliżyłem, [zając] musiał przycupnąć i z szaleńczo bijącym sercem czekać do ostatka, gdy było już prawie za późno, by ratować życie. W tej samej chwili, gdy paraliż, jaki nim owładnął, przerodził się w paniczny odruch ucieczki, udzielił mi się jego strach. Dziś z nieumniejszoną, ba – z przekraczającą moje pojęcie wyrazistością widzę [...] zająca, jak wyskakuje z kryjówki, ze stulonymi uszami i zastygłym z przerażenia, jak gdyby rozszczepionym, dziwnie ludzkim obliczem, i w jego oku, w ucieczce zwróconym ku tyłowi, ze strachu niemal wyłazającym z głowy widzę samego siebie, zjednoczonego z nim. (PS, 271)

Trwający zaledwie ułamek sekundy kontakt wzrokowy ze zwierzęciem – podobnie jak w przywołanej wcześniej scenie spotkania ze świnia – przepełniony jest silnymi emocjami, a przede wszystkim uczuciem obustronnego strachu. Jednocześnie narrator odnosi wrażenie afektywnego zjednoczenia z zającem – w jego spojrzeniu dostrzega swoje własne przerażenie, a strach zwierzęcia odczuwa na własnym ciele, do tego stopnia, że „dopiero pół godziny później [...] krew przestała powoli huczeć mi w żyłach”, jak wspomina. Mosbach nazywa tę scenę „intensywnym momentem projektującego odbicia i wpływu”, w którym Sebald tworzy „estetyczną konstrukcję empatii”⁹⁴.

Z jednej strony można tę scenę faktycznie odczytywać w kategoriach empatii i obustronnego wpływu, z drugiej jednak zostaje tu zarysowana perspektywa, która jest natarczywie antropomorfizująca. Podobnie jak w przypadku pytającego spojrzenia świni na wybrzeżu Lowestoft czy papug w Andromeda Lodge będących „wiernym odbiciem ludzkiej społeczności” (A, 24), także spłoszony zając ma tutaj „dziwnie ludzkie oblicze” i odczuwa dokładnie tak samo, jak człowiek. Te wyraźne – i raczej nieprzypadkowe – zabiegi antropomorfizacji w pewnym sensie mógłby przeczyć stawianej przeze mnie tezie o nie-antropocentrycznym charakterze utworów Sebald i jego alternatywnym sposobie pisania o relacjach zwierzęco-ludzkich. Również Friedrichsmeyer, która jako jedna z pierwszych badaczy wskazywała na bliskość utworów pisarza z nurtem *animal studies*, wyraża w tym względzie zdziwienie i krytykę, zarzucając Sebaldowi „straszliwie antropomorfizujące uskoki” w sposobie przedstawiania zwierząt, choć szybko dodaje, że „nie można wykluczyć, iż [...] wcale

⁹⁴ B. Mosbach, *Schauer der ungewohnten Berührung...*, op. cit., s. 86.

nie wynikają one z niekonsekwencji, lecz z przekonania, że człowiekowi trudno przychodzi nieantropomorfizowanie zewnętrznego świata”⁹⁵.

Silna antropomorfizacja, zwłaszcza w świetle wcześniejszych rozważań ukazujących próby wyjścia poza paradygmat antropocentryczny, zasiewa wątpliwość, czy w licznych zwierzęco-ludzkich analogiach, które pisarz konstruuje, rzeczywiście chodzi w pierwszej kolejności o los zwierząt czy może stają się one jedynie metonimicznym środkiem do opisanie większych procesów dziejowych lub zwycięskiej historii samego człowieka. Parafrazując cytowane wcześniej słowa Barataya: czy faktycznym zamiarem Sebalda jest opisanie losu śledzi i jedwabników czy też raczej historii uprawianych przez człowieka łowiectwa i hodowli? Wątpliwości są słuszne i wprowadzają ewidentne pęknięcia na anty-antropocentrycznym obrazie twórczości niemieckiego pisarza.

Należy jednak pamiętać, że wbrew pozorom antropomorfizm nie jest równoznaczny z antropocentryzmem i nie należy ich ze sobą jednoznacznie utożsamiać. Dobrze wyjaśniają to redaktorzy antologii *Thinking with Animals. New Perspectives of Anthropomorphism*, pisząc we wstępie:

Istnieją zarówno moralne, jak i intelektualne powody do krytykowania antropomorfizmu. W tym sensie twierdzenie, że zwierzęta myślą jak ludzie albo umieszczanie ich w rolach, które są przypisane ludziom, jest rodzajem zorientowanego na własną osobę narcyzmu: rozglądamy się po świecie i wszędzie widzimy jedynie odbicie samych siebie. [...] Jednakże nawet jeśli antropomorfizm łączy się z antropocentryzmem, nie oznacza to jeszcze, że ten ostatni nie może być poddawany krytyce jako arogancki i pozbawiony wyobraźni⁹⁶.

Podobny mechanizm, o którym piszą Daston i Mitman, dostrzec można w sposobie przedstawiania zwierząt w utworach Sebalda: zdaje się, że obecny w nich antropomorfizm nie przeszkadza pisarzowi w wyrażaniu sprzeciwu wobec wszelkich form „aroganckiego i pozbawionego wyobraźni” antropocentryzmu⁹⁷. Kompleksowość i wielopoziomowość wątków zwierzęcych, a także krytyczna postawa narratorów, często objawiająca się w subtelnej ironii, dodatkowo wzmocniałyby tę hipotezę. Ponadto rację ma Friedrichsmeyer, która pisze o trudnościach z przewyciężeniem ludzkiej perspektywy w myśleniu i konstruowaniu narracji o zwierzętach. Już samo

⁹⁵ S. Friedrichsmeyer, *Sebalds Heringe und Seidenwürmer...*, op. cit., s. 103.

⁹⁶ L. Daston, G. Mitman, *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*, New York 2005, s. 4.

⁹⁷ Podobnie o koncepcji posthumanizmu pisze zresztą Braidotti: „Jako rodzaj witalistycznego materializmu, teoria posthumanistyczna walczy z arogancją antropocentryzmu i »wyjątkowością« człowieka jako kategorii transcendentnej. W zamian wchodzi w sojusz z produktywną i immanentną mocą *zoe*, życia w jego nie-ludzkich aspektach”, w: R. Braidotti, *Po człowieku...*, op. cit., s. 148.

posługiwanie się językiem, o czym często debatuja badacze z kręgow *animal studies*, skazuje nas niejako na przyjęcie postawy antropomorfizującej.

Również Baratay w swoim projekcie historii alternatywnej zwraca uwagę na różnice między perspektywą antropocentryczną i antropomorfizującą⁹⁸, pisząc: „antropocentryzm w badaniach nad zwierzętami jest znacznie gorszy niż antropomorfizm: o ile drugi zakłada mimo wszystko chwalebne pragnienie zrozumienia, o tyle pierwszy skutkuje odmową widzenia, a nawet patrzenia”⁹⁹. Francuski badacz krytykuje wprawdzie jednoznacznie antropomorfizujące konkluzje narracji historycznych, które wiążą się z nakładaniem na zwierzęta „ludzkiego modelu”, jednak wbrew radykalnym krytykom dostrzega nieodzowność antropomorfizmu, gdyż pozwala on na zachowanie „chłodnego i dociekliwego spojrzenia”¹⁰⁰.

Przydatne w rozwiązaniu antropomorficznego dylematu, jaki wyłania się z utworów Sebald, wydają się rozważania Kari Weil, która w tekście *Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie* wprowadza termin „krytycznego antropomorfizmu”, wywodząc go z koncepcji „krytycznej empatii” Jill Bennett. Weil opisuje go w następujący sposób:

Empatia krytyczna jest „połączeniem afektu i krytycznej czujności, która może być rozumiana po to, by ustanowić podstawę dla empatii ugruntowanej nie na pokrewieństwie (*odczuwaniu* za innego o tyle, o ile możemy wyobrazić sobie, że *jesteśmy* tym innym), lecz na *odczuwaniu* za innego, które pociąga za sobą spotkanie z czymś niepodlegającym redukcji i z czymś odmiennym, często niedostępnym”. Mając to na uwadze, możemy zatem nazwać nawiązanie etycznej relacji ze zwierzętami (czy to w teorii czy w sztuce) „krytycznym antropomorfizmem” w tym sensie, że otwieramy samych siebie na dotyk i jesteśmy dotykani przez innych jako bliskie nam podmioty. Możemy też wyobrażać sobie w terminach antropomorficznych ich cierpienie, przyjemność, jak i potrzeby, lecz musimy przestać wierzyć w to, że możemy poznać ich doświadczenie. Ponadto, krytyczny antropomorfizm musi wyjść od uznania tego, że nieredukowalna odmienność, którą zwierzęta mogą dla nas przejawiać, jest także tą, która tkwi wewnątrz nas i wewnątrz pojęcia »człowiek«¹⁰¹.

Badaczka trzeźwo spogląda na możliwości zawiązania empatycznej relacji między człowiekiem a zwierzęciem – z jednej strony dostrzega konieczność „otwarcia siebie samego na dotyk”, a więc emocjonalną bliskość ze zwierzętami, z drugiej strony jednak kwestionuje naiwną wiarę człowieka w to, że możemy przeniknąć ich doświadczenie.

⁹⁸ Aspekt ten podkreśla Anita Jarzyna w recenzji książki Barataya – zob. *Animal-story*, „Czas Kultury” 2016, nr 1, s. 206.

⁹⁹ É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia...*, op. cit., s. 50.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 52.

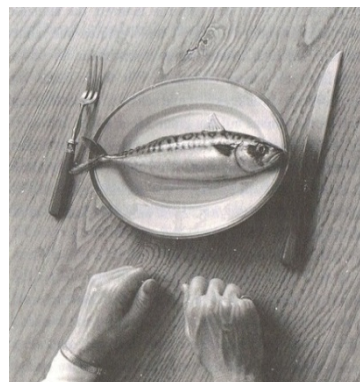
¹⁰¹ K. Weil, *Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie*, tłum. P. Sadzik, w: *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, Lublin 2014, s. 16.

Do podobnych wniosków skłaniają narracje Sebald, który zdecydowanie odrzuca prostą empatię – zamiast pokazywać złudne pokrewieństwo oparte na identyfikacji, pisarz częściej unaocznia przepaść niewiedzy czy niezrozumienia między zwierzętami i ludźmi, powstałą na skutek głęboko zakorzonego w zachodniej kulturze antropocentryzmu. Ze świadomością poznawczych ograniczeń człowieka, autor *Austerlitz* opowiada się raczej po stronie „krytycznego antropomorfizmu”, a więc w dostępnym sobie – siłą rzeczy antropomorfizującym – języku podejmuje próbę nawiązania etycznej relacji ze zwierzętami, która opiera się na współczuciu i pytaniu o zwierzęce uczucia. W antropomorfizującej manierze utworów Sebald nie dostrzegam zatem argumentu osłabiającego nadrzędną tezę pracy, lecz raczej czynnik, który odsłania – nieodzownie wpisane w refleksję o zwierzętach – napięcie przebiegające między empatyczną bliskością i krytycznym dystansem. Na poziomie wizualnym najlepiej ilustrują to napięcie wspomniane obrazy Trippa (fot. 11 i 12), o których Sebald pisze:

Nikt z nas w końcu nie wie, na czyj talerz sam trafi albo jakie tajemnice kryje zaciśnięta dłoń siedzącej naprzeciwko osoby. Nawet jeśli zawierzmy ichtiomancji, sięgniemy po narzędzia sekcji, ostrożnie rozkroimy makrelę i zapytamy o wyrocznię trzewi, niełatwo będzie uzyskać odpowiedź, bo rzeczy patrzą na nas ślepo i niemo – słoje heblowanego drewna, srebrna bransoletka, postarzała skóra, zmętniałe oko – i nie zdradzają nic z losów naszego gatunku. (CS, 248)



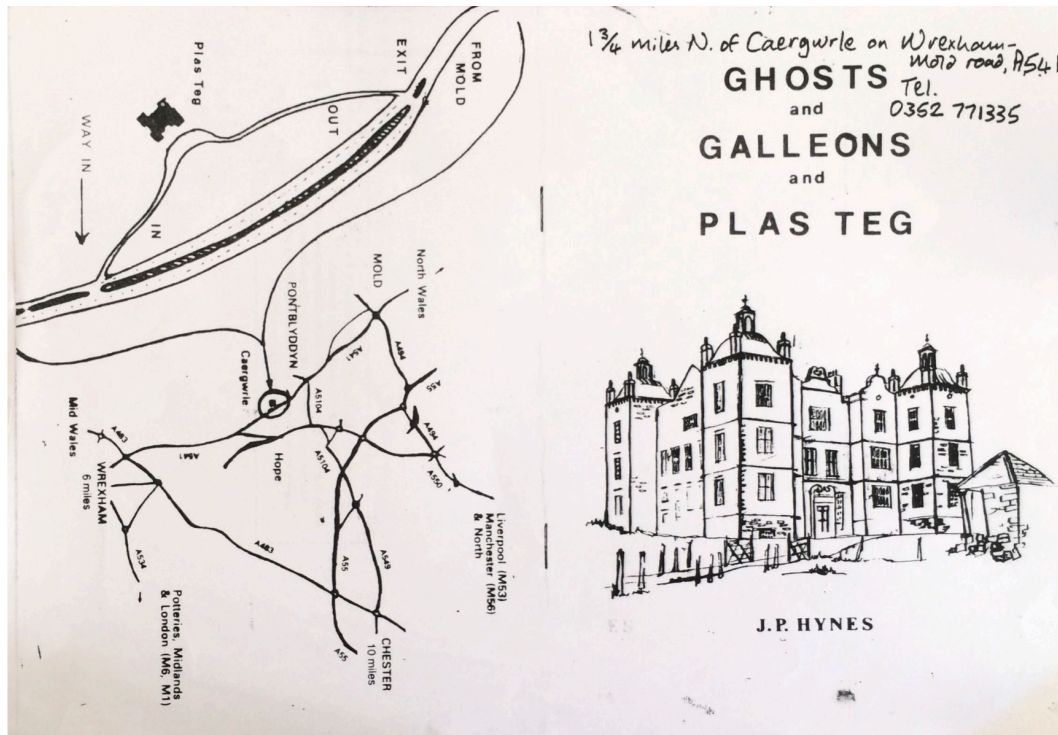
Fot. 11



Fot. 12

CZEŚĆ DRUGA

WIDMA



Fot. 1. Strona tytułowa książki *Ghosts and Galleons and Plas Teg* – na fotografii odręczne notatki Sebalda, kopia pochodzi z materiałów pisarza do powieści *Austerlitz*, Sammlung: *Austerlitz*, HS.2004.0001.00021, © DLA.

Zajmowanie się przeszłością, własną i kiedyś drogich sobie osób, to wspólna działka duchów i pisarzy¹.

To takie uczucie, jak wtedy, gdy popatrzyś przez lornetkę z odwrotnej strony... Najpierw patrzyś przez nią we właściwy sposób i widzisz to, na co patrzyś w dużym przybliżeniu przed sobą, a potem odwracasz lornetkę i co ciekawe, choć obraz jest oddalony, wydaje się dużo bardziej precyzyjny. To jak patrzeć w dół studni. Spoglądanie w przeszłość zawsze powodowało we mnie to uczucie zawrotów głowy. To prawie pragnienie lub pokusa, by rzucić się w nią, tak jakby skoczyć w dół z parapetu. W przeszłości istnieje dla mnie coś wyjątkowo pociągającego. Prawie w ogóle nie interesuje mnie przyszłość. Nie sądzę, że przyniesie wiele dobrych rzeczy. Co do przeszłości można przynajmniej mieć pewne złudzenia².

W jednym z wywiadów Eleanor Wachtel pyta Sebald, czy zgodnie z określeniem krytyków faktycznie postrzega siebie jako „łowcę duchów” (*ghost hunter*). Pisarz przyznaje, że „to dość precyzyjne określenie” i w usprawiedliwiającym tonie dodaje, że „nie ma w tym nic upiornego, tylko dziwne przekonanie, że w pewien sposób ludzie, których być może już tutaj nie ma [...], są [...] ciągle dziwnie obecni, zwyczajnie z powodu faktu, że mogę się nimi zainteresować”³. Zwrot ku przeszłości, pociągający za sobą tropienie jej widmowych śladów i obcowanie z duchami zmarłych, stanowi przewodni temat twórczości Sebald. Krytycy szybko dostrzegli „nawiedzoną, nawiedzającą jakość” (*haunted, haunting quality*) utworów niemieckiego pisarza⁴, nazywając go nie tylko tropicielem duchów i „jednym z największych wizjonerów [Geisterseher] XX wieku”⁵, lecz wręcz *ghost writerem*⁶ – autorem tworzącym niejako w ich imieniu. Także w polskojęzycznej recepcji, interpretacje utworów Sebald (szczególnie *Pierścieni Saturna* i *Czuję. Zawrót głowy*) stanowią istotną część widmontologicznych rozważań czerpiących z koncepcji hauntologii Jacques’a Derridy⁷.

¹ W.G. Sebald, *Campo Santo*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2014, s. 217.

² Idem, »Auf ungeheuer dünnem Eis«. *Gespräche 1971 bis 2001*, red. T. Hoffmann, Frankfurt a. Main 2011, s. 38.

³ E. Wachtel, *Łowca duchów – rozmowa z W.G. Sebaldem*, tłum. M. Łukasiewicz, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 33.

⁴ Wystarczy przywołać kilka tytułów recenzji: T. Parks, *The Hunter*, „The New York Review of Books” z 15.6.2000 r., s. 52-56; D.C. Ward, *Ghost Worlds of the Ordinary*, „PN-Review” 2003, nr 29, nr 6, s. 32-36; G. Annan, *Ghost Story*, „The New York Review of Books” z 1.11.2001 r., s. 26-27.

⁵ L. Fuest, *Die Träume des Cyborg. Für eine Zoogrammatik der Heimsuchung*, w: *Lernen, mit den Gespenstern zu leben. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*, red. L. Aggermann, R. Fischer, Berlin 2015, s. 345.

⁶ Zob. R. McCrum, *Ghost Writer*, „The Observer” z 12.12.1999 r.; natomiast w 2017 r. ukaże się książka R.T. Gray: *Ghostwriting: W.G. Sebald's Poetics of History* (w przygotowaniu).

⁷ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 193-203; J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014, s. 418-469.

W tej części pracy – również wychodząc od figury widma, zrehabilitowanej i przywróconej do badań nad kulturą i literaturą dzięki francuskiemu filozofowi – pokażę, że kreowany w twórczości Sebalda świat jest silnie nawiedzony i „zwidmowacony”. Celowo nie używam bardziej neutralnego słowa „widmowy”, chcąc zaakcentować nieustannie dokonujące się w dziełach pisarza zakłócenie, zanieczyszczenie i zadarcie twardej struktury rzeczywistości, które zdecydowanie lepiej wyraża dynamiczna – i nieco odrealniona, ponieważ de facto nie mieszcząca się w sztywnych ramach gramatycznych – kategoria „zwidmowacenia”. Nawiedzony świat Sebalda charakteryzuje bowiem osłabienie spajających go wiązań, a więc wyrazistych podziałów na to, co żywe/ umarłe, obecne/ nieobecne, widzialne/ niewidzialne. Sytuuje się on poza tymi binarnościami, ma rozmyte kontury i zaburzone granice, a pisarz pozwala duchom zmarłych pojawiać się na równych prawach obok żywych, nawiedzać ich przestrzenie, niepokoić i podmywać ontologiczne pewniki. Ponieważ kategoria nawiedzenia odgrywa istotną rolę w wyobraźni autora, warto zauważyć, że jej niemiecki źródłosłów (*Heimsuchung*) – inaczej niż w języku polskim czy francuskim (*haunter*) – zawiera w sobie dwuznaczną figurę tajemnicy i domu (*heim*) oraz implikuje czynność szukania (*suchen*). To istotne wskazówki dla interpretacji, ponieważ widma pojawiają się w niej najczęściej wtedy, gdy mowa o utraconym domu, porzuconej ojczyźnie, przymusowej lub dobrowolnej emigracji oraz tropieniu śladów własnej i cudzej przeszłości. Niemieckie pojęcie bezpośrednio odsyła ponadto do Freudowskiej kategorii *Unheimlichkeit*, z której pisarz wielokrotnie w swoich utworach czerpie⁸.

Analizując mechanizmy zwidmowacenia i nawiedzenia prozy Sebalda, zamierzam pokazać, że figura widma – oraz pokrewnych jej duchów, widziadeł, fantomów, zjaw sennych i sobowtórów⁹ – służy w pierwszej kolejności rozszczelnianiu granic oraz

⁸ O związkach Sebalda z teorią Freuda, zob. m.in. antologię *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, red. S. Denham, M. McCulloh, Berlin New York 2006. O tym, że Sebald był wnikliwym czytelnikiem Freuda świadczą również znajdujące się w prywatnej bibliotece pisarza i zawierające liczne notatki oraz podkreślenia dzieła Freuda (m.in. *Psychopathologie des Alltagslebens, Zwei Kinderneurosen, Einführung in die Psychoanalyse*).

⁹ W dalszej interpretacji pojęcia te traktuję bliskoznacznie, choć zdaję sobie sprawę z różnic między nimi – definicje poszczególnych pojęć (*ghost, phantasm, spectre, phantom*) opracowuje Bianca del Villano w swoim studium *Ghostly Alterities. Spectrality and Contemporary Literatures in English*, Stuttgart 2007, s. 29-33. Precyzyjne rozróżnienie między tymi kategoriami nie wydaje się konieczne w przypadku twórczości Sebalda, ponieważ on sam posługuje się nimi wymiennie. Dlatego też pojęcie widma – które zdążyło już zadomowić w polskojęzycznym dyskursie o spektralności, głównie dzięki przekładom tekstów Derridy – traktuję jako kategorię nadrzędną. Tłumacz *Widm Marksa* sam pisze zresztą o problemach z przekładem tego pojęcia: „Tytułowe »widma« to *spectres*. Nie jest to jedyne określenie odsyłające do widm, duchów, zjaw i upiórów: wchodzi ono w skład grupy bliskoznacznych terminów, do której należą też *fantôme, esprit, revenant* oraz *apparition*. Wbrew temu, co mógłby sugerować tytuł, *spectre* nie jest też określeniem najczęściej używanym przez Derridę. Jest nim natomiast *fantôme*, słowo,

konwencjonalnych opozycji służących do opisu rzeczywistości. Narracje te sugerują, że pod jej powierzchnią istnieją pęknięcia, przez które – jeśli tylko wyteży się wzrok i słuch – wychodzą heterogeniczne duchy przeszłości, przynależne do różnych czasów, epok i systemów. Rzeczywistość, zdaje się mówić Sebald, jest wulkaniczna, coś nieustannie bulgocze w jej wnętrzu, a na powierzchnię w najmniej spodziewanych momentach wylewa się lawa przeszłości, która paraliżuje, ale też wypala (nieprzypadkowo tak często pojawiają się w tej prozie obrazy ognia i pożarów). Kwestionując rzekomo nienaruszalny porządek tego, co obecne i rozwarstwiając strukturę rzeczywistości, pisarz w kolejnym kroku odsłania ontologiczną słabość człowieczej ontologii, która tylko pozornie – w dużej mierze dzięki oświeceniowemu prymatowi racjonalności – wydaje się niezachwiana w swej stabilności.

Dyskurs słabej ontologii odsyła w zachodniej filozofii przede wszystkim do myśli nihilistycznej Friedricha Nietzschego oraz jej późniejszych reinterpretacji, przykładowo przez włoskich filozofów Giannię Vattimo i Pier Aldo Rovattiego (autorów antologii *Il pensiero debole* z 2010 roku). Wyczerpujący przegląd tak zwanych „myślicieli funeralnych” podejmujących temat słabego istnienia i myślenia przedstawia Andrzej Marzec w swoim studium poświęconym widmontologii, a twórczość Sebaldę służy mu do literackiej egzemplifikacji swoich filozoficznych rozważań. Analizując konstrukcję *Pierścieni Saturna* Marzec pisze, że:

Sebald sytuuje kreowany przez siebie świat poza metafizyką obecności, nigdy nie opisuje całkowitego, radykalnego nieistnienia oraz tego, co istnieje w niezachwiany, mocny sposób. Przedstawiana przez niego rzeczywistość jest zbyt wąta, znajduje się zawsze gdzieś pomiędzy bytem i niebytem, skutecznie się wymykając mało wrażliwym, krótkowzrocznym i wykluczającym całe spektrum zjawisk metafizycznym kategoriom¹⁰.

Do interpretacji badacza powrócę jeszcze w kolejnych częściach tego rozdziału, ponieważ zależy mi na podkreśleniu antymetafizycznego i nie-esencjonalnego wymiaru prozy Sebaldę, który z pełną świadomością kreuje słabą, poszatkowaną, rozcieńczoną rzeczywistość. Marzec dostrzega ten gest, podkreślając znaczenie śladowości w literackiej wyobraźni pisarza, niemal tkacko komponującego swój literacki świat ze strzępów, drobin i okruchów przeszłości. W tym kierunku zmierza również moje rozumienie pojęcia słabej ontologii w utworach Sebaldę – wyraża się ona w śladowości i resztkowości istnienia właśnie, a nie w całościowych kreacjach. Zamiast całości

które może oznaczać widmo, ducha, upiora, zjawę, widziadło, marę itp.”, w: T. Załuski, *Nota tłumacza*, w: J. Derrida, *Widma Marksa*, Warszawa 2016, s. 283.

¹⁰ A. Marzec, *Widmontologia...*, op. cit., s. 203.

pojawia się okruch, zamiast materii proteza, zamiast mocnych istnień byty pomniejsze i słabe, zamiast widzialnego – to, co mgliste. Pewnie dlatego Sebald tak bardzo celebrytuje ulotność i wymykanie się ciężarowi bytu¹¹, wiele miejsca poświęcając wyobrażeniom sennym, majakom, zjawom, przewidzeniom – temu wszystkiemu, co znajduje się w strefie „pomiędzy”.

Równocześnie twórczość niemieckiego pisarza daleka jest od typowej fikcjonalności: nie bez powodu konsekwentnie wolał on nazywać siebie autorem prozy, a nie powieściopisarzem¹². Jego piarstwo wyróżnia specyficzne przemieszanie płaszczyzny fikcji i faktów, dokumentarność ubrana w szaty powieściowości i świadome igranie z kategorią autentyczności. Dlatego nie mniej istotne od usytuowania Sebaldy w określonej, filozoficznej i literackiej, tradycji pisania o słabej ontologii, wydaje się prześledzenie tego, jak widmowość fabuły wpływa na konstrukcję dzieła literackiego. Podążam tutaj śladami Andrzeja Zawadzkiego, który pisząc o słabej ontologii we współczesnej literaturze polskiej, stwierdza, że jest ona nie tylko akademickim czy filozoficznym tematem, ale kluczowym doświadczeniem nowoczesności¹³. Zawadzki – podobnie jak Marzec odwołując się do doświadczenia nihilizmu rozumianego jako szeroko pojęte osłabienie substancjalności rzeczy i bytu – analizuje moment rozpoznania słabej istoty rzeczywistości przez artystów początku XX wieku, dostrzegając paralele między tym rozpoznaniem a nową ontologią formy artystycznej, która przeciwstawia się tradycyjnym wyznacznikom (co widać między innymi w praktyce kolażu i *bricolage*’u, sztuce Picassa, dadaizmie czy *arte povera*). Jak pisze Zawadzki, słaba ontologia „znalazła dobitny wyraz w nowoczesnej sztuce i literaturze, nie tylko stała się niekiedy uprzywilejowanym obszarem jej dociekań i praktyk, lecz wręcz ukształtowała jej ontologiczne i estetyczne postawy”¹⁴.

Kluczowym pojęciem, a także motywem literackim związanym ze słabą ontologią jest według badacza motyw śladowości, która nie poddaje się totalizacji ani nie odnosi się do jakiegokolwiek rzeczywistej czy potencjalnej całości. Wychodząc od

¹¹ Ten długo niezauważany przez badaczy aspekt analizuje Ban Hutchinson, przyglądając się obecnym w prozie Sebaldy i wiążącym się z dosłownym uniesieniem (lewitacją, lotem etc.) momenty szczęścia – przy czym lewitację pojmuję on nie tylko jako temat, ale też technikę jego piarstwa. Badacz przyznaje jednak, że jest to motyw niepozbawiony wewnętrznej dialektyki i próbuje wyjaśnić paradoksalny związek między „lekkością” (*Leichtigkeit*) i „ciężkością” (*Schwermut*) w utworach pisarza – zob. B. Hutchinson, *Die Leichtigkeit der Schwermut. W.G. Sebalds »Kunst der Levitation«*, w: *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin New York 2009, s. 145-165.

¹² W.G. Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«..., op. cit., s. 85.

¹³ A. Zawadzki, *Słaba ontologia w nowoczesnej literaturze polskiej. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 27-42.

¹⁴ Ibidem, s. 28.

prekursorskiej prozy Romana Jaworskiego i Brunona Schulza, Zawadzki interpretuje status śladu w utworach polskich pisarzy współczesnych. Są to zróżnicowane wobec siebie koncepcje – od śladu będącego formą „istnienia Innego” w powieściach Stefana Chwina aż po pusty, dziurawy ślad o aporetycznym charakterze w twórczości Magdaleny Tulli. Wszystkie te utwory wpisują się co prawda w horyzont nihilizmu i słabej ontologii, ale równocześnie – jak stwierdza Zawadzki – przekraczają go, pokazując, że literatura nie jest tylko ilustracją filozoficznych przesądzeń, lecz próbą opisania „żywego doświadczenia naszych czasów”, do którego w zdecydowanej mierze należy osłabienie substancjalności.

Z podobnej perspektywy spoglądam na prozę Sebald – nadrzędnym celem mojej analizy jest pokazanie, że zwiastujące słabą ontologię widma nie są tylko literackim motywem, lecz kluczowym i konstytutywnym elementem składającym się na doświadczenie podmiotowości i odbioru przestrzeni. Pozostając w obrębie spektralno-widmowej metaforyki, traktuję widma jak soczewkę, w której skupiają najważniejsze dla twórczości Sebald tematy: koncepcja śladu i rzeczy, melancholijno-nostalgiczny podmiot, dialektyka pamięci i zapomnienia, pojęcie archiwum i historii, krytyka cywilizacji, a także (w obrębie poetyki) zależności między tekstem a fotografią, nieliniarna konstrukcja czasu, kwestie reprezentacji. W tym rozdziale będę nieustannie powracać do tych wątków, pokazując kompleksowość i meandryczność widmontologii Sebald. Jednocześnie będę zadawać podstawowe, choć najistotniejsze pytania: o to, jaką funkcję pełnią widma w utworach Sebald, dlaczego ich protagoniści nieustannie napotykają na swojej drodze duchy zmarłych, i wreszcie: co tak widmowo skonstruowana rzeczywistość mówi o (nie)ludzkim podmiocie.

W związku z wyraźną ekspozycją widm w twórczości Sebald określam ją mianem „prozy spektralnej”, w której zwidmowaceni ulega nie tylko fabuła, ale również cała struktura dzieła literackiego. Kategoria spektralności jest w tym przypadku szczególnie zasadna, ponieważ zawiera w swoim źródłosłowie figurę widma (z francuskiego *spectre*) oraz pojęcie spektrum (łacińskie *spectrum* pochodzi od słowa *specere* – „patrzeć na coś”, „spoglądać”), które wywodzi się z optyki stanowiącej w swoim podstawowym znaczeniu naukę o świetle i widzeniu. Jest to o tyle istotne, że motywy oczu, zaburzeń wzroku i prze-widzeń odgrywają w prozie Sebald kluczową rolę i ściśle wiążą się ze wszechobecnymi w jego tekstach fotografiami (z greckiego *phōtós* – światło, *gráphō* – piszę, a więc swoiste „pisanie światłem”). Pojęcie „prozy spektralnej” odnosi się zatem nie tylko do widmowości tekstów Sebald na

płaszczyźnie fabularnej, lecz także do ich „foto-graficzności” wyrażającej się we wmontowanych w tkankę tekstu zdjęć i ilustracji. Wczesna historia fotografii – szczególnie fenomen *Geisterfotografie* lub *spirit photography*¹⁵ – pokazuje, że oba fenomeny (widmowość i fotografia) są ze sobą ściśle sprzężone. W związku z tym spektralność w prozie Sebalda będę rozpatrywać na trzech płaszczyznach: czasoprzestrzennej (badając zwidmowaconą topografię dzieł Sebald i alinearną konstrukcję czasu), świata przedstawionego (analizując wybrane kreacje widmowych protagonistów) oraz poetyki (opisując między innymi znaczenie i funkcje fotografii w tekście oraz wątki intertekstualne). Zamierzam tym samym zasygnalizować, że istnieją paralele między osłabioną ontologią człowieka, którą Sebald kreuje w swoich powieściach, a zaburzoną ontologią samego dzieła literackiego¹⁶ – rozchwianego, przenicowanego fotografiami, „zmontowanego” na kształt *bricolage’u* z okruszków wspomnień, urywków, głosów, asocjacji i rozproszonych obrazów. Kategoria osłabienia nie jest tutaj traktowana normatywnie i nie należy jej wiązać z osłabieniem literackiej jakości, wręcz przeciwnie: wiąże się z próbą oddania niepewności wynikającej z obcowania z widmami. Zgadzam się w tym względzie z opinią Zawadzkiego, że „słaba ontologia dzieła jest [...] odpowiedzią na doświadczenie bytu osłabionego, danego w ułomnych śladach i resztkach”¹⁷.

2.1. SKĄD PRZYCHODZĄ WIDMA?

Zanim przejdę do interpretacji widmowości prozy Sebald, chciałabym krótko nakreślić jej genezę. Biorąc pod uwagę całokształt twórczości, okazuje się, że widma nawiedzały literacką wyobraźnię pisarza niezmiennie, a nawet z coraz większą intensywnością. Potwierdza to nigdy nieukończony projekt korsykański, pośmiertnie przedrukowany w tomie *Campo Santo* (po włosku określenie cmentarza, dosł. „święte pole”), w dużej mierze poświęcony rytuałom pogrzebowym, duchom zmarłych oraz ich pośmiertnej egzystencji. Utwór ten zawiera tropy pozwalające wyjaśnić, dlaczego widma odgrywają tak istotną rolę w twórczości pisarza. W tych wstępnych rozważaniach przywołuję również myśl Derridy pomagającą lepiej zrozumieć niejednoznaczności wpisane w figurę widma.

¹⁵ Zob. C. Chéroux i in., red., *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, New Haven 2005; A. Assmann, *Fotografie und Geister in der Gegenwartskunst: Treichel, Boltanski, Leibovitz*, w: *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld 2014, s. 167-190.

¹⁶ W tym rozdziale sygnalizuję jedynie to powiązanie, szczegółowo wykladam je natomiast w rozdziale czwartym („Szwindel” Sebald).

¹⁷ A. Zawadzki, *Słaba ontologia...*, op. cit., s. 31.

Uwzględniając historię powstania dzieła *Campo Santo*, przypomina on byt zgoła widmowy – kiedy Sven Meyer w 2003 roku wydawał zapiski z Korsyki (na podstawie rozproszonych fragmentów, publikowanych jeszcze za życia Sebald w czasopiśmie) nie wiedział, że w prywatnym archiwum pisarza znajdują się dwie wersje tekstu, znacznie różniące się od tej przeznaczonej do druku¹⁸. Sebald ostatecznie porzucił swój projekt, uznając go za nieudany, jednak potraktował go jak kopalnię, czerpiąc z niej motywy, tematy, wątki i postaci, które wykorzystywał w swoich kolejnych tekstach, szczególnie w *Austerlitzu*¹⁹. Uśmiercony, ale nie do końca pogrzebany projekt o Korsyce wiedzie zatem życie widmowe, nawiedzając inne teksty. W oczach wielu krytyków stanowi on swego rodzaju testament, głos pisarza docierający zza grobu, przełamując utarte zasady temporalności. Niemiecka krytyczka Sigrid Löffler również zwraca uwagę na zaburzenie czasu w utworze Sebald i podkreśla jego widmowy charakter, nie bez racji porównując pisarza z bohaterem jego ostatniej powieści:

Zarówno dla Jacquesa Austerlitz, jak i dla W.G. Sebald czas tak naprawdę nie istniał. Został zastąpiony formą czasoprzestrzeni, w których tak zwani żywi oraz nieustannie krzątający się, tak zwani umarli, wzajemnie się spotykają, w sposób jaki czynią to duchy. *Campo Santo* stanowiłoby więc rodzaj widmowego miejsca [Geisterort] pozaczasowych spotkań, bramę do zaświatów w postaci wyjątkowego i nie dającego się łatwo sklasyfikować dzieła literackiego *sui generis*²⁰.

W drugim eseju *Campo Santo* Sebald szczególną uwagę poświęca obrzędowi żałobnym na Korsyce z przełomu XIX i XX wieku, tropiąc liczne ślady, jakie francuska wyspa do dziś przechowuje po rozwiniętym kulcie zmarłych, między innymi w postaci wszędobylskich kapliczek, grobowców i mauzoleów przypominających o zwyczaju chowania ciał nieboszczyków dokładnie pod tą ziemią, którą mieli w posiadaniu za życia. W przeciwieństwie do współczesnej kultury cmentarnej, pisze Sebald, „w takich miejscach [...] zmarli przebywali niejako wciąż u siebie, nie na wygnaniu, i mogli nadal czuć nad granicami swego terytorium” (CS, 30). Korzystając z relacji podróżników i antropologów, pisarz przywołuje korsykańskie płaczki (*voceratrici*), zwracając uwagę na towarzyszące im poczucie „nieprzewyciężonego lęku” przed zawistnym obliczem powracających widm zmarłych, którzy „ledwo o piędź mniejsi niż za życia krążą tu i tam, grupkami i gromadami, a niekiedy drogą maszerują całe ich pułki w regularnym

¹⁸ W 2008 roku zostały one wydane w katalogu do wystawy poświęconej Sebaldowi: *Aufzeichnungen aus Korsika. Zur Natur- & Menschenkunde von W.G. Sebald*, w: *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, red. U. von Bülow, H. Gfrereis, E. Strittmatter, Marbach 2008, s. 129-209.

¹⁹ Na ten temat, zob. U. von Bülow, *Sebalds Korsika-Projekt*, w: *Wandernde Schatten...*, op. cit., s. 211.

²⁰ S. Löffler, *Weltende auf Korsika*, „Literaturen” 2003, nr 1, s. 117-137.

szyku pod chorągwią” (CS, 36). Ten i inne opisy duchów zdradzają fascynację Sebald wiarą w koegzystencję żywych i umarłych. Korsykańskie rytuały pisarz kontrastowo zestawia ze współczesną wielkomięską tradycją kremacji, usuwając ciała nieboszczyków z pola widzenia i nie pozostawiając miejsca ani na kult, ani na pamięć:

Zmarli są jeszcze wokół nas, ale czasem wydaje mi się, że wkrótce może zniknąć. Teraz, w sytuacji gdy liczba żyjących na Ziemi w ciągu zaledwie trzydziestu lat się podwoiła, a w następnym pokoleniu raz jeszcze się potroi, nie musimy się już obawiać niegdyś przepotężnego plemienia umarłych. Ich znaczenie wyraźnie słabnie²¹. (CS, 40)

Zawsze krytyczny wobec zbiorowej amnezji, na którą choruje ludzkość, pisarz wyraża zaniepokojenie współczesnymi tendencjami świadomego oddalania się od zmarłych, konstatając, że „z całej wielorakiej urody życia oferujemy naszym zmarłym jedynie tandetną namiastkę” (CS, 24). Swój esej kończy natomiast pesymistycznym obrazem przyszłości, w której duchom zmarłych nie będzie dana już szansa powrotu (CS, 42). Stwierdzenie to łączy się z opinią Dariusza Czaj, który interpretując *Austerlitz* stwierdza, że „z cmentarnej perspektywy” można rozumieć tę powieść jako solidną krytykę kultury obsesyjnie gloryfikującej aktualność oraz „jako konserwatywną (może nieco utopijną) polemikę ze współczesną mentalnością, która [...] jest w istocie kontynuacją oświeceniowej narracji o nieustającym i dobroczynnym postępie”²².

Wraz z krytyką Sebald wyraża równocześnie tęsknotę za spotkaniem zmarłych, obcowaniem z nimi i wymianą. Ta ostatnia kategoria szczególnie zajmowała pisarza, który otwarcie przyznawał, że w swoich utworach bez większych przeszkód aranżuje spotkania ze zmarłymi, a ci ostatni interesują go nawet bardziej niż żywi. W jednym z wywiadów Sebald mówi, że „literatura w dużej mierze polega na prowadzeniu rozmów ze zmarłymi i odbywaniu wypraw w mroczne strony życia”²³, z kolei fabuła *Austerlitz* pokazuje, że możliwe jest „umawianie się na spotkania w przeszłości”, odwiedzając osoby i miejsca połączone ze sobą poza wszelkimi prawami chronologii i czasu. Dostrzegli to także kuratorzy wystawy z 2008 roku, wymownie zatytułowanej „Wędrujące cienie. Podziemny świat W.G. Sebald”, wprost pisząc o tym, że „Sebald ma obsesję na punkcie martwych rzeczy, zapomnianych ludzi i historii [...]. Melancholijny wzrok przemienia świat w obrazy śmierci, które tylko przypominają

²¹ Podobną opinię Sebald wyraża w wywiadzie udzielonym krótko przed śmiercią: „W perwersyjny sposób doszliśmy dzisiaj do momentu, w którym więcej ludzi jest przy życiu, niż żyło kiedykolwiek wcześniej. [...] Zmarli stracili więc nad nami jakąkolwiek władzę”, w: W.G. Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«..., op. cit., s. 221.

²² D. Czaja, *Anamneza i melancholia*, w: *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 89.

²³ W.G. Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«..., op. cit., s. 78, 81.

kolory i ruchy, mimikę i gesty żywych. W każdej rzeczy, w każdym wydarzeniu wędruje cień kogoś innego, kto dopiero sprawia, że staje się on widoczny”²⁴. Te wędrujące cienie są bohaterami utworów Sebald – byty z rozchwianą ontologią, które na zewnątrz przypominają żywych, w istocie zaś wiodą egzystencję widmową.

Z autotematycznych komentarzy pisarza wynika ponadto, że obsesyjne zainteresowanie śmiercią i duchami wiąże się także z biografią, a konkretnie z topografią dzieciństwa spędzonego „w malutkiej wiosce, bardzo wysoko w Alpach”, gdzie w okresie zimowym zmarłych pozostawiano miesiącami w trumnach, czekając na odwilż umożliwiającą pochówek. W jednym z wywiadów Sebald przyznaje, że ta nieunikniona bliskość śmierci sprawiła, że od najwcześniejszych lat miał poczucie, iż zmarli wcale nie odchodzą, lecz „krążą gdzieś wokół naszego życia i od czasu do czasu składają nam krótkie wizyty”²⁵. W *Campo Santo* pisarz przywołuje wspomnienie śmierci dziadka: „Pamiętam bardzo dobrze, jak [...], po raz pierwszy stałem u otwartej trumny z tępym poczuciem w sercu, że dziadkowi, który leżał tam na podściółce z trocin, wyrządzono haniebną krzywdę i nikt z nas, pozostałych przy życiu, nie zdoła tego nigdy naprawić” (CS, 39). W oczach chłopca śmierć jawi się jako akt niesprawiedliwości, ale też intrygujący fenomen, który pisarz będzie zgłębiać w całej twórczości, rozumianej przez niego jako rehabilitacja zmarłych, przywoływanie ich do życia i „odpamiętywanie”. Trociny z trumny dziadka są też motywem powracającym w wierszu z pośmiertnie wydanego tomu *Unerzählt* (Nieopowiedziane):

Mein Schreibpapier
riecht wie
die Hobelspäne
im Sarg (U, 63)

Papier, na którym piszę
pachnie jak
trociny
w trumnie

Anglojęzyczna, nieco zmieniona wersja tego utworu, która zachowała się w materiałach archiwalnych, nie pozostawia wątpliwości, że inspiracją do jego powstania było wspomniane doświadczenie śmierci dziadka pisarza:

The smell
of my writing
paper reminds
me of that of [puts me in mind]
the wood shavings
in grandfather's
coffin²⁶

²⁴ U. von Bülow, H. Gfrereis, E. Strittmatter, red., *Wandernde Schatten...*, op. cit., s. 7.

²⁵ E. Wachtel, *Łowca duchów...*, op. cit., s. 32.

²⁶ Sammlung: *Poem-Tress*, HS.2004.0001.00003, © DLA.

Ta poetycka miniatura doskonale streszcza sens, jaki Sebald przypisywał twórczości literackiej. Manuskrypty własnych powieści są przepelnione zapachem śmierci i niczym trumna przechowują w sobie zarówno zmarłych, jak i pamięć o nich (słowo *remind* jest w tym wierszu nie bez znaczenia). Podążając dalej tym tropem: pisanie byłoby więc pracą trumienną w podwójnym sensie tego wyrażenia – nie tyle gestem konstruowania trumny (wyskrobywania na papierze miejsca, w którym spoczywają zmarli), ale też jej ciągłego otwierania – w(y)puszczania widm zmarłych i pozwalania im na wspólną egzystencję z żywymi. Pisząc, Sebald zdaje się dokonywać swoistej ekshumacji tego, co pochowane. Taka koncepcja literatury przypomina zarówno rozważania Juliana Wolfreysa, według którego cały proces pisania i opowiadania tożsamy jest z wywoływaniem duchów²⁷, jak i myśl Margaret Atwood, że u źródeł wszystkich narracji leżą tak naprawdę strach i fascynacja śmiertelnością, „pragnienie odbycia ryzykownej podróży do podziemnego świata i zabranie ze sobą czegoś lub kogoś”²⁸.

Sebald nie jest jednak naiwnym apologetą duchów – dostrzega również niebezpieczeństwa płynące z ich powrotu i konsekwentnie podąża w swojej twórczości także za tymi, które stanowią zagrożenie: za widmami kolonializmu, myślenia totalitarnego, a także duchami własnego dzieciństwa. Jego twórczość uświadamia to, co w ostatnich latach tak często podkreślają kulturoznawcy i socjologowie: że oświecona, nowoczesna i rzekomo racjonalna teraźniejszość w gruncie rzeczy przepelniona jest duchami przeszłości²⁹. Sebald nieustannie przypomina, że im bardziej dramatyczna jest historia, tym bardziej widmowa przestrzeń, w której żyjemy: „[...] od jakiegoś czasu wiem także i to: im więcej, dla jakichś powodów, przyszło komuś dźwigać z brzemienia żałoby, jakie zapewne nie darmo nałożono na rodzaj ludzki, tym częściej ukazują się widma” (CS, 39). Owo „brzemie żałoby” Sebald stale reflektuje, dlatego widma często implikują w jego twórczości traumę – szczególnie tą, którą pozostawiła po sobie II wojna światowa i Zagłada. Według Andrei Köhler to właśnie rok urodzin pisarza (pod koniec wojny, w 1944 roku) jest powodem kompulsywnego zajmowania się tematem Zagłady, a przede wszystkim „osmotycznego stosunku do śmierci”³⁰. Mimo, że pisarz nie był bezpośrednim uczestnikiem ani nawet obserwatorem wojennych wydarzeń,

²⁷ Cyt. za: A. Marzec, *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques’a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, w: *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik, P. Kawulok, Kraków 2012, s. 255-262.

²⁸ M. Atwood, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge 2012, s. 115.

²⁹ Zob. M. Baßler, B. Gruber, red., *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, Würzburg 2005, s. 9.

³⁰ A. Köhler, *W.G. Sebald. Gespräch mit Toten. W.G. Sebalds Wanderungen durch die Jahrhunderte*, „Neue Zürcher Zeitung” z 23.09.2000 r., s. [3].

otwarcie przyznawał, że czuje się nimi naznaczony i nieustannie zaniepokojony możliwością ich powrotu³¹. Powieści Sebald można traktować w tym kontekście jako ilustrację tezy postawionej przez Zygmunta Baumana, że „widmo Holokaustu krąży dziś po świecie, a świat nękany przez widmo jest nawiedzonym światem – światem nawiedzonym strachem”³². Pisząc o pozagrobowym życiu Holokaustu, filozof przyznaje, że na jego widmo dotychczas nie znaleziono jeszcze egzorcyzmu, „a mrocznych poddaszy i ciemnych zaułków, po jakich może się błąkać, chroniąc się przed egzorcyzmami, przybywa więcej, niż ubywa”³³. Na zaułki, w których kryją się widma zagłady i zniszczenia, Sebald zdaje się niezwykle wyczulony, pokazując, czym skutkuje nieprzepracowana żaloba i zbrodnie przechowywane za grubym murem milczenia.

Niezależnie od tego, jakie intencje skrywają w sobie widma, Sebald – wbrew wszelkim racjonalnym porządkom i normom³⁴ – pokazuje, że struktura nowoczesnego świata jest na wskroś widmowa i zamiast ekstrapolować duchy przeszłości z doświadczenia, próbuje je zrozumieć, ponieważ zazwyczaj odsłaniają one ukryte lub wypierane sensy. To także jedna z głównych myśli przyświecających pośmiertnie wydanym *Widmom Marksa* Jacques’a Derridy, który dekonstruuje spuściznę Marksa, a także odnosząc się do szeregu dzieł literackich (w tym Szekspirowskiego *Hamleta*), stworzył traktat poświęcony fenomenologii widm oraz mechanizmom ich powrotu³⁵. Derrida krytykuje zachodnią ontologię opierającą się na wierze w niezachwianą obecność, przeciwstawiając jej koncept „widmontologii”, w którym metafora widma ucieleśnia wszystko to, co nie spełnia wymogów racjonalnej reprezentacji i zostało wcześniej wykluczone ze względu na swoją odmienność. Poprzez nieustanny powrót (a więc ruch związany z dyslokacją, co jest istotne w kontekście prozy Sebald jest szczególnie istotne), widmo pozwala przełamać sztywne granice między obecnością i

³¹ Interesującą analizę stosunku Sebald do widm przeszłości przedstawia Lisa Diedrich, pisząc wprost, że Sebald jako „dziecko destrukcji” naznaczony jest „transgeneracyjną traumą” wyrażającą się w jego utworach: „Nie oznacza to jednak prywatyzacji nawiedzenia, lecz raczej świadomość własnej pozycji nie tylko w stosunku do swojej przeszłości, lecz także do przeszłości niezliczonych, bezimiennych innych, którzy już nie żyją i są pogrzebani przez historię i w niej samej”, w: *Gathering Evidence of Ghosts: W.G. Sebald's Practices of Witnessing*, w: *Searching for Sebald: Photography after W.G. Sebald*, red. L. Patt, Los Angeles 2007, s. 274.

³² Z. Bauman, *Świat nawiedzony*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czaplński, E. Domańska, Poznań 2009, s. 15.

³³ *Ibidem*, s. 25.

³⁴ O krytyce racjonalności w twórczości Sebald, zob. R.T. Gray, *From Grids to Vanishing Points. W.G. Sebald's Critique of Visual-Representational Order in »Die Ringe des Saturn«*, „German Studies Review” 2009, nr 32, s. 495-526.

³⁵ J. Derrida, *Widmo Marksa*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016. W mojej interpretacji pomijam polityczną, i swego czasu bardzo kontrowersyjną, wymowę dzieła Derridy – daleko wykraczającą poza ramy tej pracy – skupiając się na wątkach poświęconych naturze widma.

nieobecnością, prowokując atmosferę niesamowitości i ewokując pytania o możliwość przyjęcia Innego.

Rozważania filozofa skłaniają do wniosku, że widma stanowią warunek *sine qua non* naszego istnienia. „Nie istnieje *Dasein* widma, ale też nie istnieje żadne *Dasein* bez niesamowitości, bez dziwnej swojskości (*Unheimlichkeit*) jakiegoś widma”³⁶, pisze Derrida, dając do zrozumienia, że istnienie w świecie oznacza bycie z duchami, bycie nawiedzone. Zamiast Heideggerowskiego „mieszkam w świecie” filozof proponowałby zatem „jestem nawiedzony w świecie”, zamiast Kartezjańskiego „myślę, więc jestem” – „jestem nawiedzany, więc jestem”. Już we wstępie filozof zaznacza, że nauczenie się (współ)życia z widmami jest przedsięwzięciem inkluzywnym, wcale nieczyniącym nas lepszymi, ale na pewno sprawiedliwszymi – nie tylko wobec nieobecnych, ale tych wszystkich, którzy w wyniku przemocy zostali wykluczeni ze wspólnoty:

Chodzi o odpowiedzialność przed widmami tych, którzy się jeszcze nie narodzili albo już umarli, niezależnie od tego, czy padli ofiarą wojen, przemocy politycznej lub innej, nacjonalistycznych, rasistowskich, kolonialnych, seksistowskich i innych praktyk eksterminacyjnych, stali się ofiarami opresji kapitalistycznego imperializmu lub wszelkich form totalitaryzmu, czy też zmarli z innych przyczyn³⁷.

Centralne pojęcia w dziele Derridy korespondują z tymi, które odgrywają istotną rolę w twórczości Sebaldy – oprócz poczucia odpowiedzialności i sprawiedliwości wobec widm, należą do nich: fenomen powtórzenia, kategoria spadku i dziedziczenia po zmarłych, wywichnięcie chronologii i konwencjonalnej czasowości, dyskurs o końcu i krańcowości, a także figury (nie)realności, (nie)obecności i (nie)widzialności. Derrida pyta: „Czym jest widmo? Czym jest rzeczywistość lub obecność zjawy, to znaczy tego, co wydaje się pozostawać tak nierzeczywiste, wirtualne, niesubstancjalne, jak symulakrum?”³⁸ Zamiast jednoznacznej odpowiedzi, filozof krąży myślami wokół tajemniczości i mglistości fenomenu widma, wdzierającego się do ludzkiej rzeczywistości z tym większą sprawczością, im bardziej „epoka jest w stanie kryzysu”³⁹ oraz im mocniej – używając za Derridą formuły Szekspira, do której jeszcze później powrócę – wydaje się „wywichnięta z ram” (*out of joint*).

Dla zrozumienia natury widma kluczowa jest kategoria powrotu, bowiem nie mając początku ani końca oraz wymykając się konwencjonalnej czasowości, widmo wiecznie powraca. Derrida pokazuje przy tym dekonstrukcyjny charakter widm, które –

³⁶ Ibidem, s. 168.

³⁷ Ibidem, s. 13-14.

³⁸ Ibidem, s. 30.

³⁹ Ibidem, s. 182.

dzięki swojej niedookreślonej i dryfującej między przeciwieństwami strukturze – irytują konwencjonalne granice, a przede wszystkim osłabiają kategorię istnienia i mocnej ontologii, tego wszystkiego, co filozof nazywa „uspokajającym porządkiem obecności”. Dekonstrukcja dokonująca się za pomocą widm oznacza otwarcie się na pluralizm (podmiotów, pamięci, czasu) oraz zakwestionowanie dotychczasowych pewników. Widmowość, jak pisze Andrzej Marzec, jest oznaką tego, że „teraźniejszość nie jest tak solidnym, spójnym i zwartym tworem [...]. Widma rozwarstwiają i podmywiają stabilność »teraz«, ujawniając anachroniczność rzeczywistości i heterogeniczność czasu: przeszłość wcale nie chce odejść, a przyszłość – nadejść”⁴⁰. W następnych rozdziałach analizuję ową rozszczelnioną rzeczywistość w literackim świecie Sebalda, analizując kolejno widmowe przestrzenie, zaburzoną czasowość oraz nawiedzonych i nawiedzających protagonistów w prozie Sebalda, nieustannie powracając do tych, jedynie szkicowo tutaj zarysowanych, wątków z rozważań francuskiego filozofa.

2.2. WIDMOTOPIE

„Powracające zjawy z definicji przechodzą przez ściany, dzień i noc, oszukują świadomość i przeskakują granice pokoleń”⁴¹, pisze Derrida, podkreślając nieograniczone możliwości widm oraz ich wywrotową zdolność do burzenia zastanych układów – tak przestrzennych, jak czasowych i kauzalnych. Studia poświęcone związkom między spektralnością a przestrzenią⁴² pokazują, że powracające duchy w znacznym stopniu wpływają na kształt i percepcję przestrzeni, zmuszając do ponownego przemyślenia kategorii miejsca i konwencjonalnie przypisanych mu atrybutów: stabilności oraz widzialności. Miejsce nawiedzone lub zamieszkiwane przez duchy przestaje być „normalnym” miejscem z linearnie przepływającym strumieniem czasu, z przejrzystą topografią i jasno określonymi konturami bądź granicami. W odniesieniu do przestrzeni, pisze Bianca del Villano, widma funkcjonują podobnie jak „mosty łączące miejsca i czasowości, które są znacznie od siebie oddalone, inspirując przez to nowe konfiguracje struktur w kulturze i społeczeństwie”⁴³.

Podobnie dzieje się w prozie Sebalda, gdzie miejsce zazwyczaj nie jest traktowane wyłącznie w kategoriach topograficznych, lecz staje się przede wszystkim

⁴⁰ A. Marzec, *Widmontologia...*, op. cit., s. 193.

⁴¹ J. Derrida, *Widma Marksa...*, op. cit., s. 61.

⁴² Zob. J. Wolfreys, *Writing London. Volume 2: Materiality, Memory, Spectrality*, New York 2004; S. Pile, *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*, London 2005; K. Till, *The New Berlin: Memory, Politics, Place*, Minneapolis 2005.

⁴³ B. del Villano, *Ghostly Alterities...*, op. cit., s. 160.

fenomenem czasoprzestrzennym, w którym oba substraty – czas i przestrzeń – wydają się zawieszane lub wyrwane z pierwotnych kontekstów. Często dzieje się tak właśnie za sprawą widm, mieszających ze sobą różne czasowości i łączących to, co pozornie do siebie nieprzystające. W tym skalającym geście można upatrywać sedna strategii pisarskiej Sebalda, którą dobrze oddają – wynotowane przez niego samego – słowa Italo Calvino o tym, że w pracy literackiej należy poruszać się po tych kręgach myślowych, w których łączą się ze sobą czasowo i topograficznie znacznie odległe od siebie punkty⁴⁴. To, co najważniejsze w twórczości Sebalda rozgrywa się właśnie na zbiegu tych punktów, w przestrzeniach przynależnych widmom, gdzie nie sposób jednoznacznie oddzielić świata żywych od umarłych oraz przeszłości od teraźniejszości – dlatego narratorzy jego powieści tak często tracą orientację, doznają zawrotów głowy, halucynują i muszą nieustannie upewniać się o realności miejsc, w których właśnie się znajdują, a także o swojej własnej substancjalności i integralności.

Zasadna wydaje się więc wątpliwość, czy kiedy mowa o zwidmowaconych przestrzeniach w prozie Sebalda, klasycznie rozumiana kategoria miejsca ma jeszcze w ogóle rację bytu. Odwołując się do rozważań Derridy o nawiedzonym czasie, koncepcji heterotopii Michela Foucaulta, a także analizy „spektralnych geografii” Johna Wylie’go, częściej będę posługiwać się jednak stworzonym na potrzeby tej pracy pojęciem „widmotopii”. W odróżnieniu od statycznej figury miejsca, pozwala ono lepiej wyeksponować najbardziej interesujące mnie kategorie: widmowości, temporalności i przestrzenności, sugerując jednocześnie ich interakcyjne oddziaływanie. Zależy mi ponadto na podkreśleniu wewnętrznej dynamiki charakteryzującej przestrzeń w utworach Sebalda, która pozornie tylko jest przysłonięta zewnętrznymi oznakami zniszczenia, pustki i entropii. Skłaniam się w tym względzie do tezy Wylie’go mówiącej, że opisywane przez Sebalda miejsca przypominają nieustanny przepływ, w którym rodzą się czasowo-przestrzenne konstelacje. W obrębie spektralnych przestrzeni tej prozy, stwierdza dalej badacz, miejsca są niezwykle pojemne, upodabniając się do „wydarzeń” (*event of place*), gdzie niczym w *punctum* przenikają się elementy przeszłości i teraźniejszości, dlatego „narrator nie podróżuje »z miejsca na miejsce«; faktycznie nie istnieje w niej coś takiego jak siatka albo mozaika, które dałoby się przemierzać”⁴⁵. Wylie zauważa, że to właśnie widma i wytwarzana przez nie aura niesamowitości (*uncanny*) przyczyniają się do ciągłych „przemieszczeń”, „przesiedleń”

⁴⁴ Sammlung: Poetologische Zitate und Notizen, HS.2004.0001.00044, © DLA.

⁴⁵ J. Wylie, *The Spectral Geographies of W.G. Sebald*, „Cultural Geographies” 2007, nr 14, s. 181-182.

i „dyslokacji” w utworach Sebald – nie tylko w sensie przestrzennym, ale też poznawczym jako przesiedlenia znaczeń i sensów⁴⁶.

Widmotopie są w moim rozumieniu takimi właśnie „rozkołysanymi”, a więc pozbawionymi zakorzenienia i ugruntowania przestrzeniami, gdzie – poprzez intensywną obecność duchów zmarłych – przeszłość wbija się ostrym klinem w terażniejszość, prowokując odwrócenie konwencjonalnych porządków czasoprzestrzennych. W podobny sposób Foucault definiuje heterotopie, nazywając je innymi przestrzeniami, takimi które „zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ relacji [...]”⁴⁷. W przeciwieństwie do utopii (miejsc nierealnych), stwarzają one utopię realnie-konkretną. Innymi słowy, są realnie istniejącymi „przeciw-miejscami”, w których codzienne funkcje ludzkiej przestrzeni są zarówno reprezentowane, jak i odwracane bądź poddawane w wątpliwość. Do heterotopii należą między innymi szpitale psychiatryczne, internaty, zakłady karne (jako przykłady heterotopii dewiacyjnej), cmentarze (jako heterotopie podlegające historycznym mutacjom), teatr i kino (jako heterotopie mieszczące w sobie przestrzenie niekompatybilne) czy ogród i zoo (jako przykład heterotopii uniwersalizujących). Analizując ich społeczne funkcjonowanie, Foucault pokazuje, że heterotopie są „przestrzeniami pomiędzy” zawierającymi w sobie dialektyczny ruch: gromadzi się w nich i wklucza wszystko to, co zostało wcześniej ze społeczeństwa wykluczone. Oprócz wewnętrznej dynamiki heterotopii, ich zasadniczą cechą jest głęboki związek z warstwami czasu. Jak pisze francuski filozof, „heterotopia zaczyna funkcjonować w pełni wtedy, gdy ludzie znajdują się w sytuacji absolutnego zerwania ze swoim tradycyjnym czasem”⁴⁸. Czasowe złamanie czy pęknięcie wytwarzane przez heterotopie Foucault nazywa *heterochroniami*, uznając za najlepszy ich przykład muzea i biblioteki, które z założenia zajmują się akumulacją czasu w danej przestrzeni, same znajdując się niejako poza czasem.

Rozważania Foucaulta same w sobie są niejednoznaczne i ambiwalentne, co sprawia że nie można ich nazwać mianem spójnej teorii czy też koncepcji – są raczej

⁴⁶ Znaczenie kategorii przemieszczenia w prozie Sebald – w jej fizykalnym, politycznym, psychoanalitycznym i dekonstrukcyjnym wymiarze – podkreśla też Gray Kochhar-Lindgren, stwierdzając że „dokonuje się w niej przemieszczanie jednej materii po drugiej: przemieszczone osoby wygnane ze swoich domów; przemieszczony gdzieindziej afekt, ukryty w zamazanym tekście nieświadomości daleko poza swoim źródłem; a także sposoby, w których sam język przemieszcza znaczenie, intencjonalność i terażniejszość [...]”, w: G. Kochhar-Lindgren, *Charcoal: The Phantom Traces of W.G. Sebald's Novel-Memoirs*, „Monatshefte” 2002, t. 94, nr 3, s. 368.

⁴⁷ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 123.

meandryczną refleksją na temat heterogeniczności i kompleksowości nowoczesnej przestrzeni. „Znajdujemy się w czasach symultaniczności, w epoce zestawiania, w epoce rzeczy bliskich i dalekich, jednego obok drugiego, rozproszonego”, pisze we wstępie filozof, „znajdujemy się w momencie, kiedy (...) świat wydaje się nie tylko długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi”⁴⁹. Heterotopie zdają się równie poplątanymi przestrzeniami, które wymykają się wartościującej ocenie i łatwej definicji. Ujęcie Foucaulta, przy całej świadomości wpisanych w nie sprzeczności, pomaga lepiej zrozumieć paradoksalną konstrukcję przestrzeni w twórczości Sebald, w której – cytując tytuł jednego z opracowań – „fantastyka miesza się z pedanterią”⁵⁰. Z jednej strony wydają się one na wskroś nierealne, przynależące do innego wymiaru czasoprzestrzennego, a nawet eksterytorialne⁵¹, z drugiej zaś silnie wiążą się z historycznym kontekstem i przeszłością, ciągle w nich żywymi i obecnymi. To one właśnie sprawiają, że jego proza ma „precyzyjny, kartograficzny charakter. Żywi się szczegółem, topograficznym detalem [...]”⁵². Przyprawiające o zawrót głowy lawirowanie między tym, co widmowe a tym, co na wskroś realne jest podstawową cechą charakteryzującą przestrzeń w utworach Sebald, którego Eric L. Santner nie bez powodu nazywa „prawdziwym mistrzem »spektralnego materializmu«”⁵³.

Dookreślenie terminu widmotopii wyłoni się w toku dalszej analizy, w której badam wybrane przestrzenie w prozie Sebald charakteryzujące się największym stopniem zwidmowacenia oraz zaburzenia zarówno realności, jak i linearnej czasowości. Zdecydowanie najbardziej „widmotopowym” utworem Sebald jest *Austerlitz*, dlatego umieszczam tę powieść w samym centrum analizy, choć kontekstowo włączam także pozostałe utwory. W pierwszej kolejności interesują mnie widmotopie urbanistyczne: na przykładzie Londynu i Paryża (przede wszystkim obecnych w nich widmotopii dworców kolejowych), pokazuję, w jaki sposób łączą się w prozie Sebald widma pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz jak przestrzenna spektralność wpływa na rozumienie czasowości. Następnie przyglądam się architekturze „epoki kapitalistycznej” (na przykładzie Pałacu Sprawiedliwości w

⁴⁹ Ibidem, s. 117.

⁵⁰ M.R. Weber, *Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken*, „Text+Kritik” 2003, nr 158, s. 63-74.

⁵¹ O eksterytorialności w prozie Sebald mającej odbicie także w poetyce, zob. M. Hart, T. Lown-Hecht, *The Extraterritorial Poetics of W.G. Sebald*, „Modern Fiction Studies” 2012, nr 58, s. 214-238.

⁵² T. Szeszeń, *(Gare) Austerlitz*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 196.

⁵³ E. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Sebald, Benjamin*, Chicago London 2006, s. 52.

Brukseli oraz nowego gmachu Biblioteki Narodowej w Paryżu), analizując zawikłane mechanizmy powrotu upiorów kapitalizmu i racjonalizmu, które manifestują się w monstrialności architektury. Ostatnią część poświęcam przestrzeniom Zagłady: zestawiając ze sobą widmotypy dwóch fortyfikacji – antwerpskiej twierdzy Breendonk i czeskiego Terezína – próbuję dociec, na czym polega „widmowe podbudzenie” wynikające z konfrontacji z przestrzenią terroru. Wspólnym – choć jak pokażę, niejedynym – mianownikiem wszystkich tych przestrzeni jest intensywna akumulacja śladów cierpienia (*Schmerzenspuren*), odkrywanych przez bohaterów i narratorów prozy Sebaldy w postaci mniej lub bardziej realnych resztek, na których przez lata zbierał się kurz i odkładały warstwy minionego czasu naznaczonego przemocą.

2.2.1. SPEKTRALNE MASZYNY

Większość tekstów prozaicznych Sebaldy opiera się na podobnym schemacie kompozycyjnym, a mianowicie na planie podróży (najczęściej pociągiem lub piechotą), w którą udaje się narrator, odwiedzając po drodze zarówno metropolie, jak i prowincjonalne miejscowości. Podróże te rozgrywają się zarazem na dwóch planach – tym realnym z ziemską topografią oraz wyobrażonym, w którym poszczególne przestrzenie i napotkane w nich osoby wywołują w opowiadającym skojarzenia, mgliste obrazy z przeszłości, niekonwencjonalne historie, refleksje. Przedstawiona i wyobrażniowa rzeczywistość wciąż nakładają się na siebie, a ich elementy wirują, co sprawia że odwiedzane przez narratorkę przestrzenie nie przypominają statycznych miejsc, lecz raczej „spektralne maszyny” generujące widma przeszłości.

Tego wywiedzionego z pism Derridy określenia używa Julian Wolfreys w obszernym studium poświęconym reprezentacjom Londynu w literaturze angielskiej na przestrzeni wieków⁵⁴. Po pierwsze, Wolfreys dystansuje się od ujmowania Londynu w jednoznacznie topograficznych kategoriach miejsca lub czegoś, co może być „umiejscowione” (*be placed*), pisząc że „to płynne miasto, miasto pojedynczych nieskończonych przepływów (tak przestrzennych, jak czasowych)”, miasto będące zawsze w ruchu i w procesie stawania się, które można ujrzyć tylko wtedy, kiedy patrzy się pośrednio, niemalże kątem oka⁵⁵. Po drugie, rzeczą niemożliwością wydaje się stworzenie jednoznacznej definicji dla tej przestrzeni czy nadanie jej określonej

⁵⁴ J. Wolfreys, *Writing London...*, op. cit. (Derrida używa tego określenia w tekście poświęconym Paulowi de Manowi, zob. *Typewriter Ribbon: Limited Ink (2)* („within such limits”), tłum. P. Kamuf, w: *Without Alibi*, red. P. Kamuf, s. 71-160).

⁵⁵ J. Wolfreys, *Writing London...*, op. cit., s. 4.

tożsamości, gdyż wymyka się próbom generalizacji i identyfikacji – „nie można zgłębić Londynu, ponieważ to miasto nie ma ani początku, ani końca”⁵⁶, pisze Wolfreys. Nie ma ono konturów ani mocnej ontologii, żywiąc się doświadczeniem dezintegracji – wciąż dokonuje się w nim pojedynki rozmaitych tożsamości, historii i przeszłości, a ich wynik nigdy nie jest rozstrzygalny. Po trzecie wreszcie, badacz wprost nazywa London „miastem duchów” (*ghost town*), w którego wnętrzu mieści się więcej niż zbiór materialnych obiektów. Londyn stanowi raczej „performatywny trop”, a więc przestrzeń chwilowego spotkania i splot spektralnych efektów. Nie tyle tworzą one obraz miasta, co cały system sygnatur, za pomocą których można opisać miasto – jego znaczenie wyłania się poprzez tropienie nawracających śladów (*revenant traces*), strzępów pamięci nienależących do jednej tylko osoby. „To, co nazywamy »przeszłością«, jest raczej fantazmatyczną siecią wciąż teraźniejszych śladów”⁵⁷, stwierdza badacz. Oznacza to, że bez otwarcia się na spotkanie z duchami przeszłości i bez tropienia jej widmowych śladów, nie można w pełni doświadczyć miasta – szczególnie tak kompleksowego i palimpsestowego, jakim jest London.

Założenia Wolfreys’a dobrze korespondują ze sposobem przedstawienia Londynu w utworach Sebald, który od samego początku nadaje mu spektralny, a nawet upiorny charakter. W archiwalnych zbiorach pisarza znajduje się dotychczas niepublikowane i bardzo wczesne, najprawdopodobniej pochodzące z lat sześćdziesiątych, opowiadanie zatytułowane *Wartend* („Czekając”). Akcja tej krótkiej historii rozgrywa się w północnej dzielnicy Londynu Hampstead, dokąd główny bohater przywozi swoją towarzyszkę do szpitala i podczas czekania na wyniki badań zapoznaje się z miejscową okolicą, aby zabić osobliwie wolno upływający czas. W planie fabularnym, niczym w *Czekając na Godota* Simona Becketta, nie wydarza się nazbyt wiele⁵⁸ – bohater konfrontuje się natomiast z tajemniczo niesamowitą (*unheimlich*) atmosferą przestrzeni, w której nieoczekiwanie się znalazł. Freudowska kategoria nie pojawia się tutaj przypadkowo, ponieważ podczas spaceru po mieście bohater nagle trafia na cmentarz, gdzie rzeczywiście skremowano ciało Freuda, mieszkającego w Hampstead. Atmosfera *Unheimlichkeit* przenika każdy element tej części miasta –

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, s.10.

⁵⁸ Figurę czekania i wyczekiwania można potraktować jako lejtymotywy całej twórczości Sebald – bohaterowie jego prozy często przesiadują w dworcowych poczekalniach (jak w *Austerlitzu*) lub po prostu całe ich życie staje się aktem bezradnego czekania, jak w przypadku większości protagonistów opowiadań z tomu *Wyjechali*. Czekanie nie ma w tym przypadku dopełnienia (czekanie na coś lub kogoś), lecz podobnie jak u Becketta staje się formą egzystencji.

martwota panoramy oraz nieustanne wrażenie przedwcześnie zapadającego mroku z bladym siarkowym światłem wzmagają w bohaterze klaustrofobiczny lęk przed otoczeniem. Wyobraża on sobie nawet, że słyszy niewidoczne ponad chmurami samoloty spuszczone na ziemię bomby. „W tak wielkim mieście”, mówi w wygłosie opowiadania, „w naturalny sposób przychodzi człowiekowi myśl, że panuje wojna. Szyby pokryły się nalotem. Nikt nie będzie w stanie tutaj do mnie zajrzeć”⁵⁹. Upiorność przestrzeni, w której znalazł się bohater powoduje, że w jego wyobraźni mieszają się ze sobą sceny z różnych czasów – obrazy bombardowania nakładają się na ponurą rzeczywistość Hampstead, przemieniając ją w scenę wojennej zawieruchy.

W pierwszej kolejności jednak Londyn jawi się w *Wartend* jako świat zgoła groteskowy, a jego mieszkańcy tworzą galerię kuriozalnych postaci, przesadzonych i odrealnionych, jakby pochodzili z innego świata. Są oni do tego stopnia udziwnieni, że przestają przypominać ludzi – bohater nazywa ich raczej „figurami”, „imitacją imitacji”, jak gdyby byli atrapami. Z niepokojem odkrywa, że osobliwe społeczeństwo, do którego trafił, znajduje się w fazie mutacji: „pierwotna biologiczna natura niektórych z tych zakatarzonych twarzy ujawnia się wyłącznie w zniekształcony sposób, jak poplamiony błąd kontrpunkt do status quo” (War, 3). Mieszkańcy Londynu odznaczają się hermafrodyczą fizjonomią, uosabiając nieszczęśliwe istoty, które raczej wegetują niż wiodą świadome, aktywne życie:

Mieszkańcy powracają do domów wieczorami, jedzą z puszek, słuchają zapowiedzi w programie, ani słowem nie reagują na skierowane do nich rozpaczliwe dowcipy bądź na konferansjerów i w końcu wślizgują się między wilgotne poszewki, gdzie muszą spać, sami albo w dwójkę, w każdym razie nieszczęśliwi, ponieważ na nic innego nie pozwala im to pustkowie. Chciałoby się sprawdzić, czy przynajmniej miewają złe sny, chciałoby się ich uratować. Jednak w jaki sposób te małe ryby miałyby się uratować, jeśli nawet lewiatan dał się złapać na wędkę. (War, 2)

Ze wszystkich utworów Sebald to właśnie w tym krótkim opowiadaniu najsilniej dochodzi do głosu elementarna krytyka wobec współczesnej kondycji człowieka, a nawet swego rodzaju obrzydzenie gatunkiem ludzkim, o którym pisałam we wstępie do pracy. W kontekście tezy o nie-antropocentrycznym wymiarze twórczości Sebald interesujące jest to, że spektralna upiorność londyńskiej przestrzeni ewokuje niemalże posthumanistyczną wizję świata, w którym ludzie przypominają zmutowane kreatury zagrożone nadciągającą zagładą.

⁵⁹ W.G. Sebald, *Wartend*, w: Sammlung: Prosa 1968, HS.2004.0001.00025, © DLA [tłum. własne].

Ta widmowa sceneria Londynu w *Wartend* zdaje się prototypem późniejszych opisów miast w prozie Sebald, między innymi Jeruzalem i Wertach w *Wyjechali*, a przede wszystkim koresponduje ze sposobem przedstawienia brytyjskiej stolicy w *Austerlitzu*. Intertekstualna bliskość obu tekstów szczególnie ujawnia się we fragmencie powieści, w którym główny bohater krytycznie wypowiada się o londyńczykach, że

bez względu na wiek, widocznie na mocy dawno zawartej umowy, spoczywają w łóżkach, przykryci i, jak zapewne sędzę, bezpieczni pod osłoną dachu, podczas gdy naprawdę leżą powaleni, z twarzą w przerażeniu zwróconą ku ziemi, jak kiedyś na postojach w drodze przez pustynię. (A, 157)

Austerlitz, z zawodu historyk architektury, spogląda na miejski krajobraz wyostrzonym wzrokiem: Londyn fascynuje go i przeraża równocześnie. W istocie łączą go bardzo intymne relacje z miastem, wynikające z jego pieszych nocnych wędrówek, podczas których idzie przed siebie bez jasno określonego celu, docierając do najskrajniejszych dzielnic, na przedpola metropolii. W drodze powrotnej spotyka tylko „pojedyncze nocne widma” (A, 157) i doświadcza ciągłych halucynacji – ludzie siedzący w porannych pociągach wydają mu się dziwnie znajomi, jednak mają zamazane twarze, które niepokoją go i prześladują przez resztę dnia; widuje poza tym eskadry żaglowców, historyczne postaci z początku wieku, a za plecami słyszy cudzoziemskie języki. Londyn staje się dla bohatera – używając określenia Wolfreysa – przestrzenią performatywną, otwierającą przed nim, podobnie jak w przypadku bohatera *Wartend*, światy paralelne, do tego stopnia, że nie potrafi rozróżnić między realnością a wdzierającymi się do niej widmowymi przewidzeniami.

Dworce kolejowe od zawsze były obiektem fascynacji Austerlitz, która stopniowo przerodziła się w prawdziwą obsesję – przesiaduje na nich całymi dniami, obfotografowuje i z chirurgiczną precyzją bada każdy ich element. Stanowią one ponadto węzłowe punkty fabularne w powieści oraz najbardziej nawiedzone przestrzenie całej twórczości Sebald. Londyńska Liverpool Street Station jest według Austerlitz jednym z „najbardziej ponurych i niesamowitych londyńskich miejsc” (A, 159)⁶⁰, stanowiąc niejako wejście do podziemnego świata, zatopione w wiecznym mroku i pokryte czarnym lepkiem osadem. Spektralność tej przestrzeni zostaje wzmocniona przez to, co niewidoczne, a jednak silnie odczuwalne – poprzez „ssącą siłę

⁶⁰ Nie jest to jedynie wytwór literackiej fikcji, ponieważ stacja Liverpool Street – podobnie zresztą jak cała sieć londyńskiego metra otwartego w 1863 roku – rzeczywiście uchodzi za jedno z bardziej „nawiedzonych” miejsc Londynu, krążą wokół niego legendy i opowieści o wciąż pojawiających się duchach. Zob. m.in. <http://www.mysteriousbritain.co.uk/england/greater-london/hauntings/liverpool-street-underground-railway-station.html> (dostęp: 21.07.2016).

minionego czasu” (A, 160). Wynika ona z historycznego faktu, iż miejscu, gdzie wybudowano stację, znajdował się niegdyś klasztor, do którego przynależał Bethlem Royal Hospital (Bedlam), najstarszy w Europie szpital dla osób umysłowo chorych, w XVII i XVIII wieku znany z okrutnych i niehumanitarnych praktyk paraleczniczych⁶¹. Dlatego za każdym razem, kiedy Austerlitz przebywa na stacji, czuje nagły ucisk w sercu i zastanawia się, „czy nagromadzone tam przez stulecia cierpienie i ból naprawdę przeminęły, czy nie napotykamy się na nie jeszcze dziś, krążąc po korytarzach i schodach” (A, 161). Widma przeszłości w postaci fantomowego bólu należącego do chorych psychicznie pacjentów byłego ośrodka nękają Austerlitz i przyprawiają o zawrót głowy. Podobnie jak świadomość, że leżąca opodal stacja Broadstreet została dosłownie zbudowana na ludzkich szczątkach – najpierw w epoce industrializacji „na podłożu ziemi wymieszanej z prochami i kośćmi pogrzebanych tu ciał” wyrosła slumsowa dzielnica Londynu, którą następnie w celu budowy trakcji kolejowej „gwałtem zburzono, zryto i poruszono z miejsca kolosalne masy ziemi wraz z tymi, którzy byli w niej pochowani” (A, 163).

Przenosząc się na rodzimy grunt, historia ta po części przypominająca dzieje warszawskiego Muranowa, gdzie w czasie wojny stworzono getto, a po wojnie na hałdach jego gruzów, kilkanaście metrów nad regularnym poziomem miasta, zbudowano blokowisko. Podobnie jak stacja przy Liverpool Street, muranowska przestrzeń zawiera w sobie mroczną pamięć o katastrofie, zbrodni i niezawinionym cierpieniu, a przede wszystkim doświadczenie utraty i nieobecności. O tym wszystkim pisze Beata Chomątowska w *Stacji Muranów* – z tą różnicą, że tytułowa stacja metra, choć planowana, nigdy w rzeczywistości nie powstała, pozostając stacją-widmem, bytem fantomowym⁶². Jednak jak zaznacza autorka, „chodząc muranowskimi ulicami, wciąż natrafia się na warstwy poprzedniego życia, skorupy, okruchy, kawałki cegieł. [...] Gruzy czasem dają o sobie znać, wychodzą spod trawy, ukazują się pod zapadającymi chodnikami”⁶³. Widmowość warszawskiej dzielnicy wyraża najnowsza literatura przedstawiająca Muranów jako przestrzeń nawiedzaną przez duchy zmarłych,

⁶¹ Niesławna przeszłość tego miejsca stała się inspiracją dla wielu artystów i pisarzy, którzy przedstawiali jego upiorny charakter – najbardziej znany jest utrzymany w konwencji horroru film Borisa Karloff’a i Ann Lee *Bedlam* z 1946 roku.

⁶² Zob. B. Chomątowska, *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012.

⁶³ *Muranów. Życie na wielkim grobowcu*, <http://www.polskieradio.pl/8/1415/Artykul/722653,Muranow-zycie-na-wielkim-grobowcu> (dostęp: 22.07.2016).

wychodzące po latach na powierzchnię⁶⁴. Podobnie patrzy na londyńską stację kolejową Austerlitz, któremu wydaje się, „jak gdyby zmarli powracali z niebytu i wypełniali otaczający mnie półmrok swoją dziwnie powolną, niestrudzoną krzątaniną” (A, 164).

Takie samo wrażenie bohater odnosi na paryskim dworcu-imienniku Gare d’Austerlitz, „najbardziej zagadkowym ze wszystkich dworców” (A, 352), z zawilą architekturą wyrażającą się w labiryncie podziemnych korytarzy, kładek dla pieszych, tajemnych przejść. Pociągi wjeżdżające do tego dworca zdają się nagle znikać pod główną fasadą, jakby pochłaniał je mrok. Przeraza Austerlitz zatopiona w ciemnościach i doszczętnie pusta hala, która poprzez sterzące metalowe haki wyzwalała w nim obraz szubienicy. Bohater na każdym kroku odnosi wrażenie, że znajduje się „na miejscu nieodpokutowanej zbrodni” (A, 353), co znów wynika z realnej topograficznej konstelacji. Gare d’Austerlitz leży w bliskim sąsiedztwie szpitala Salpêtrière, ponad trzydziestohektarowego kompleksu szpitalnego, gdzie niegdyś znajdowało się więzienie dla osób wykluczonych ze społeczeństwa: prostytutek, przestępców, epileptyków i osób chorych psychicznie. Ten przypominający twierdzę moloch „w każdej chwili reprezentuje rejestr możliwych cierpień ludzkości” (A, 329), przyznaje Austerlitz. Po drugiej stronie natomiast rozpościera się – opisywany w poprzednim rozdziale – Jardin des Plantes, królewski ogród zoologiczny z Muzeum Historii Naturalnej wypełniony po brzegi preparatami zwierząt zatopionych w formalinie. Po wizycie w tym przeraźliwym miejscu Austerlitz w stanie półprzytomności trafia do szpitala Salpêtrière z rozlewającym się w jego wnętrzu „fantomowym bólem” (A, 326), tracąc zdolność pamięci i racjonalnego rozumowania. Podczas halucynacji i majaków nawiedzają go – podobnie jak bohatera *Wartend* – wojenne obrazy, przedstawiające zarówno poległych na polach walki potępieńców „z zastygłym, zimnym i zagasłym wzrokiem” schodzących do katakumb i tunelów, jak i siebie samego na ulicach Paryża w 1943 roku. Austerlitz odchodzi od zmysłów, traci władzę rozumowania, płaczą mu się języki – jak gdyby sam znajdował się na skraju świata realnego i widmowego, „wypełniony bolesnym poczuciem, że coś [...] chce się wydostać z zapomnienia” (A, 327).

Dworcowe widmotopie londyńskiej Liverpool Street Station i Gare d’Austerlitz są przestrzeniami, w których Austerlitz odkrywa gnieźdzące się tam od wieków duchy przeszłości, ujawniające fantomowe „ślady cierpienia”. Równocześnie krzyżują się w

⁶⁴ Analizę najnowszej polskiej literatury pod kątem widmowej przestrzeni Warszawy przedstawia Marta Siwicka w pracy doktorskiej pt. *Widmowe miasto. Warszawa w polskiej literaturze najnowszej* (2017).

nich widma pamięci indywidualnej i zbiorowej. Te należące do najstarszych i najważniejszych węzłów komunikacyjnych w Europie dworce stanowią bowiem również węzłowe punkty w biografii samego bohatera, będąc „miejszem szczęścia i nieszczęścia równocześnie” (A, 43). Adam Lipszyc w eseju poświęconym widmowym przestrzeniom, pisze że najczęściej są one wypełnione „zawężeniem” lub „zagęszczeniem afektów” – afekty osobiste i grupowe, widma swoje i nieswoje łączą się w nich wzajemnie⁶⁵.

Takie właśnie afektywne zespolenie, o którym pisze Lipszyc, dokonuje się w prozie Sebald’a na każdym kroku, sugerując że katastrofy dziejowe wraz z wpisanym w nie cierpieniem są tożsame z najbardziej osobistymi tragediami. Na stacji Liverpool Street Austerlitz podąża za powracającymi widmami zmarłych, które zaprowadzają go do poczekalni Ladies Waiting Room, mającej za chwilę zniknąć w toku przebudowy. Przebywanie w tym – istniejącym jeszcze tylko przez chwilę – budynku uruchamia w bohaterze lawinę pamięci związanej z zakopanym pod gruzami czasu dzieciństwem. To właśnie na ten dworzec Austerlitz przyjechał jako kilkuletnie dziecko wraz z transportem dziecięcym, ratując się w ten sposób przez Zagładę, tutaj zaczął się jego nowy los, otrzymał nową rodzinę i nową (fałszywą) tożsamość, stając się Davidem Elliasem. Prawdziwe nazwisko bohatera w zagadkowy sposób wpisuje się w nazwę francuskiego dworca, Gare d’Austerlitz, który jednocześnie oznacza historyczną bitwę z czasów napoleońskich. Tomasz Szerszeń pisze, że „tajemnica dworca, podobnie jak tajemnica Austerlitz’a jest więc, w jakimś stopniu, tajemnicą niejasnej – bagnistej, ruchomej, widmowej – tożsamości tego miejsca”⁶⁶. Badacz wskazuje tym samym na jeden z najbardziej charakterystycznych aspektów prozy Sebald’a – swoiste uprzestrzennienie pamięci, wyrażające się w tym, że tajemnicza i ambiwalentna struktura przestrzeni reflektuje jednocześnie stan psychiki bohaterów. Dlatego właśnie poczekalnia na Liverpool Street Station jawi się Austerlitzowi jako więzienie, ciemny loch, fałszywe uniwersum oraz „zwielokrotniający się w nieskończoność labirynt sklepień” (A, 169). Nie potrafi on z całą pewnością rozpoznać, czy znajduje się wewnątrz ruiny czy w dopiero powstającej budowli. Im bardziej rozchwiana i nieokreślona jest wewnętrzna struktura Sebaldiańskich postaci (można też powiedzieć:

⁶⁵ A. Lipszyc, *Na placu. Widma przestrzeni*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 81 i nast.

⁶⁶ T. Szerszeń, *(Gare) Austerlitz...*, op. cit., s. 201.

im bardziej widmowa), tym silniej wpływa ona na psychogeograficzne odbieranie przestrzeni, która staje się reflektującym własne wnętrze lustrem⁶⁷.

Podobnie jak wspomnienia również czas w prozie Sebald'a ulega uprzestrzennieniu⁶⁸. Widmowość wpisana w odwiedzane przez Austerlitz'a dworce – będące miejscami tranzytu i przepływu, a także skrywające w sobie nagromadzone w minionych wiekach „ślady bólu” – uświadamiają mu, że czas wcale nie płynie według linearnego porządku, lecz jego odcinki nawarstwiają się lub występują obok siebie, jakby stanowiły elementy przestrzeni. W kontekście powieściowej sceny na londyńskiej stacji Liverpool Street Station, Anja Johannsen pisze, że dokonuje się w niej deformacja konwencjonalnego układu czasoprzestrzennego – przeszłość staje się „przestrzenią, po której można chodzić”⁶⁹. Dlatego patrząc wstecz na swoje doświadczenie w dworcowej poczekalni, Austerlitz sam dostrzega, że nie jest ona obiektywnie istniejącym miejscem, lecz zalewają ją fale wspomnień i przeszłego czasu, ściśle związane z jego najbardziej intymnym losem: mieści ona w sobie „wszystkie godziny mojej przeszłości, wszystkie moje zawsze tłumione, wygaszane lęki i pragnienia, jak gdyby czarno-białe kwadraty podłogi u moich stóp były polem gry końcowej mego życia, jak gdyby rozciągały się na całą płaszczyznę czasu” (A, 169).

W prozie Sebald'a płaszczyzny czasu nakładają się na siebie, na wzór labiryntowego sklepienia londyńskiej poczekalni zwielokrotniają się, pozwalając na symultaniczne istnienie obok siebie różnych jego wymiarów. Za tą zgoła mityczną koncepcją, przypominającą Schulzowskie „odnogi czasu”⁷⁰, kryje się jednak solidna krytyka nowoczesności. W *Austerlitzu* Sebald przypomina, że zunifikowany czas jest

⁶⁷ Bardzo często wykorzystywany przez Sebald'a zabieg łączenia przestrzeni z psychiką bohaterów przypomina prace brytyjskiego kulturoznawcy i badacza Londynu Iaina Sinclaira w całości opierające się na koncepcji „psychogeografii”. Sinclair przedstawia ją m.in. w pracach *London orbital* czy *Lights out for the territory* (2003), nazywając brytyjską stolicę „miastem nieobecności” (*city of disappearance*) i silnie podkreślając widmowy charakter jej przestrzeni. W swojej twórczości Sinclair zresztą wielokrotnie odnosi się do pisarstwa Sebald'a – zob. zwłaszcza: *Austerlitz & After: Tracking Sebald*, London 2013.

⁶⁸ W poetologicznych notatkach Sebald'a znajduje się wiele wypisów o znaczeniu czasu w tekście literackim – głównie rozważania Umberta Eco, z których Sebald wynotowuje przykładowo, że „czas fikcyjnej opowieści konstytuujący powieść wcale nie musi być linearny i to co, w realnym świecie przyjmuje kolejność ABC, w świecie opowieści staje się BAC”, w: *Sammlung: Poetologische Zitate und Notizen*, HS.2004.0001.00044, © DLA.

⁶⁹ A.K. Johannsen, *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld 2008, s. 29.

⁷⁰ Zofia Zaleska zwraca uwagę, że rozumienie czasu u Sebald'a przypomina koncepcję czasu Brunona Schulza, gdzie równolegle istnieją różne i osobne światy (zob. Z. Zaleska, *Rozpraszenie mroku*, „Zeszyty Literackie” 2008, nr 101, s. 125). To trop o tyle zasadny, że Sebald faktycznie znał twórczość Schulza: jak pokazują zbiory prywatnej biblioteki pisarza, czytał on teksty krytyczne pisarza oraz przetłumaczone na język niemiecki opowiadania Schulza z tomu *Republika marzeń*. Również jeden z niepublikowanych wierszy Sebald'a (*L'instruction du roy*) zawiera nawet tytułową Schulzowską frazę.

stosunkowo młodym wynalazkiem, a jego wprowadzenie zostało podyktowane przede wszystkim rozwojem przemysłu i handlu – to czas wprzęgnięty w tryby racjonalności, nieustanego rozwoju i wzbogacania się. Nieprzypadkowo narrator powieści tak szczegółowo opisuje powstałą w 1905 roku antwerpską stację kolejową⁷¹ – centralny dworzec flamandzkiej metropolii i spadek po belgijskim kolonializmie, sprawiający wrażenie „katedry pod wezwaniem światowego handlu i komunikacji” (A, 14), którego najważniejszym symbolem jest właśnie czas ucieleśniony przez ogromny wiszący w samym środku hali dworcowej zegar. Narrator określa go jako nowego „pana świata” górującego nawet nad królewskimi insygniami władzy oraz uosobienie przemocy – dlatego każde przesunięcie wskazówki na monstrualnym cyferblacie wyzwala w jego wyobraźni obraz śmierci zadawanej katowskim mieczem.

Podczas wizyty w Królewskim Obserwatorium w Greenwich Austerlitz również dostrzega relatywność mechanicznego pomiaru czasu i utwierdza się w przekonaniu, że jest on najbardziej sztucznym i arbitralnym ze wszystkich wynalazków ludzkości, która umacnia dogmatyczną wiarę w linearny przepływ czasu. Sceptyczny wobec osiągnięć nowoczesności Austerlitz kwestionuje te pewniki i zastanawia się, „[...] gdzie w takim razie jest źródło czasu i do jakiego morza w końcu czas uchodzi? Każdy strumień, jak wiemy, siłą rzeczy jest ograniczony. Gdzie w takim razie byłyby brzegi czasu?” (A, 125). Seria tych retorycznych pytań sugeruje, że progresywny czas zachodniej nowoczesności jest iluzją, za którą w istocie kryją się przekonanie o możliwości zapanowania nad naturą oraz dążenie do optymalizacji i kontroli życia. John Grumley zauważa, że w Seboldiańskiej krytyce nowoczesnej rachuby czasu wyraża się jeden z podstawowych tematów całej jego twórczości: poczucie straty związane z radykalnym odejściem człowieka od natury, skutkującym zawieszeniem między środowiskiem naturalnym a światem sterowanym przez racjonalizm⁷². Dlatego właśnie fizyczny czas wydaje się Austerlitzowi abstrakcyjny i pusty, a przede wszystkim oddalony od tego, co wcześniej determinowało doświadczanie świata, głęboko osadzone w naturze.

⁷¹ Inspirując się tym fragmentem *Austerlitz* Peter Krüger wyreżyserował film *Antwerp Central* (2011), akcentując zagadkowość i tajemniczość tej przestrzeni, którą dodatkowo wzmacnia muzyka Waltera Husa. W autokomentarzu reżyser podkreśla magiczność i widmowość tego miejsca: „Odbieram tę stację jako magiczno-realistyczne miejsce, gdzie mieszą się i spotykają ze sobą przeciwstawne elementy, jako świat, w którym pojawiają się duchy z przeszłości, gdzie zwierzęta z zoo włączają się nocą po ulicach i gdzie wizualna oraz dźwiękowa obserwacja teraźniejszości tworzy historyczną, humorystyczną i poetycką kontemplację, kinematograficzny obraz doświadczenia czasu i transformacji przestrzeni”, cyt. za: <http://www.antwerpcentral.be/> (dostęp: 11.11.2016).

⁷² J. Grumley, *Dialogue with the Dead: Sebald, Creatureliness, and the Philosophy of Mere Life*, „The European Legacy: Toward New Paradigms” 2011, t. 16, nr 4, s. 508.

O konsekwencjach wprowadzenia nowoczesnego „reżimu czasu”, a także o jego genezie, rozwoju i kryzysach, pisze Aleida Assmann w jednej z ostatnich książek, zatytułowanej *Ist die Zeit aus den Fugen?* („Czy czas wypadł z ram?”)⁷³. Niemiecka kulturoznawczyni wychodzi od diagnozy mówiącej, że zaufanie do przyszłości w ostatnich dekadach (szczególnie od lat 80. ubiegłego wieku) wyraźnie osłabło, na co w dużej mierze wpłynęła historia przemocy, która rozegrała się w XX-wiecznej Europie. Na skutek tych wydarzeń zatarły się klarowne podziały między przeszłością i przyszłością, a przede wszystkim, pisze Assmann, dokonana się zmiana orientacji temporalnej – zamiast jak niegdyś patrzeć w stronę zbawiennej przyszłości, ludzie zaczęli „uwspółcześniać przeszłość” (o czym najlepiej zaświadcza globalne zainteresowanie fenomenem pamięci i upamiętniania). Takie podejście zdecydowanie różni się od doświadczenia czasu wraz z nadejściem nowoczesności, nazywanego przez Assmann za francuskim historykiem *François* Hartogiem „reżimem czasu”. Wiązał się on zarówno z historyzacją, jak i kulturyzacją czasu – postulowano wówczas odgródzenie się od przeszłości (deprecjonując tradycję jako zbędny ciężar) i pozostawienie jej historykom, co w konsekwencji rodziło klarowne linie podziału między podstawowymi wymiarami czasu: przeszłością, terażniejszością i przyszłością. W tej ostatniej upatrywano natomiast nadzieję i szansę na spełnienie. U podstaw nowoczesnego reżimu czasu leżała przede wszystkim wiara w nadejście „godziny zero”, a więc nowego lepszego początku, a także kreatywne burzenie dotychczasowych struktur czasowych w imię przyśpieszenia, pogoni za nowością i zmianą. Niemal równoczesne wynalezienie kolei parowej, a wraz z nią wprowadzenie rozkładów jazdy pociągów (co w kontekście prozy Sebalda jest nie bez znaczenia), jeszcze skuteczniej związało człowieka z czasem i dalej odsunęło przeszłość z pola widzenia.

Po dwóch stuleciach, pisze Assmann, nastąpiła „zmiana temporalnej ontologii” oznaczająca radykalne przewartościowanie postrzegania czasu, które wielu naukowców rozpatruje w kategoriach kryzysu⁷⁴. Do opisu nowego chronotopu Hans Ulrich Gumbrecht stworzył przykładowo pojęcie „szerokiej terażniejszości” (*breite Gegenwart*), sugerując, że przyszłość nie stanowi już horyzontu możliwości, lecz o wiele bardziej zagrożenie; przeszłość natomiast nie jest już czymś, co można „zostawić

⁷³ A. Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.

⁷⁴ Badaczka poddaje analizie teksty francuskiego etnologa i historyka *François* Hartoga, niemieckiego literaturoznawcy Hansa Ulricha Gumbrechta, i amerykańskiego politologa Johna Torpey’a – wszyscy autorzy badają zmiany w odbiorze czasu i związane z tym kryzys.

za sobą”. Z tego powodu terażniejszość coraz bardziej rozrasta się, przypominając poczekalnię załadowaną przeszłościami, które zalewają ją swoją permanentną obecnością – niemałą rolę odgrywają w tym procesie według Gumbrechta nowe media i rozwój techniki⁷⁵. Ta czasowa reorientacja wyraża się przede wszystkim w powrocie niepewności w stosunku do przepływu czasu oraz zatarciu się tak jasno określonych u progu nowoczesności granic między przeszłością a terażniejszością. Nie bez powodu Assmann w tytule swojej książki odwołuje się do frazy zaczerpniętej z *Hamleta*: „the time is out of joint” („czas wypadł z ram”, w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka), sugerującej wywichnięcie, załamanie się czasu. Postawiony przez badaczkę znak zapytania jest jednak znamieny – inaczej niż większość przywoływanych przez nią badaczy, Assmann nie traktuje nowego podejścia do czasu jako kryzysu, ale raczej szansę na samokrytyczną odnowę. Wywichniętego czasu nie da się co prawda niczym nadwyreżonego barku z powrotem nastawić – tym bardziej, że widma zmarłych nawiedzają współczesność ze wzmożoną intensywnością – lecz można spróbować wymyślić nowe definicje przeszłości, terażniejszości i przyszłości⁷⁶. Nowoczesność, jak pisze Assmann, nie jest ani epoką, ani raz na zawsze skończonym projektem, lecz wciąż powracającą energią (o czym świadczy niegasnąca aktualność „reżimu czasu” w zakresie gospodarki, techniki i nauk ścisłych). Powołując się w tym względzie na studium Bruno Latoura *Nigdy nie byliśmy nowoczesni* badaczka stwierdza, że naszym zadaniem jest na nowo wymyślić sobie nowoczesność – taką jednak, która po fazie dominacji, arogancji i dążącej do imperializmu władzy, ustanowi odpowiedzialność jako swoją naczelną zasadę.

Na tle powyższych rozważań prozę Sebald'a odczytuję jako próbę literackiej refleksji nad nowoczesnym „reżimem czasu”. Można z niej bowiem wyczytać zarówno źródła i konteksty powstania tego temporalnego dyktatu, którego ślady do dzisiaj zachowały się między innymi w architekturze (o czym będę pisać w następnej części tego rozdziału), a także symptomy jego kryzysu, objawiającego się w pomieszaniu i zatarciu wyraźnych struktur czasowych, w dominacji przeszłości oraz w niepewności związanej z upływem czasu. Dzieła Sebald'a – szczególnie ich spektralny wymiar –

⁷⁵ Zob. H.U. Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2010. Przywołuję pojęcie „szerokiej terażniejszości” Gumbrechta z całą świadomością jego wykładni nakierowanej na zmieniające się technologie medialne i rozwój cyfryzacji. Aspekt ten nie stanowi co prawda bezpośredniego tematu mojej interpretacji, choć wspominam o nim w wygłosie pracy. Więcej na ten temat w kontekście prozy Sebald'a, zob. S. Arnold-de Simine, *Mediennostalgie als Medienkritik in W.G. Sebalds »Austerlitz«*, w: *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, red. A. Böhn, K. Möser, Karlsruhe 2010, s. 167-180.

⁷⁶ A. Assmann, *Ist die Zeit...*, op. cit., s. 197.

traktuję jako manifesty temporalnej reorientacji, która w ostatnich dekadach dokonuje się z coraz większą intensywnością. Nie bez powodu „teraźniejszość” w jego prozie jest niezwykle pojemna, o czym pisze Andrzej Marzec w interpretacji *Pierścieni Saturna*, zauważając, że fabularne „teraz” jest w tym utworze utkane z nawarstwiających się wątków, przestrzeni i czasów, a jednocześnie okazuje się jedynie fantazją. Dzień teraźniejszy jest „zbyt przytłoczony własnym wczoraj, aby móc uobecnić jakąkolwiek nowość, jest zadłużony w przeszłości, od której nie potrafi się uwolnić, a która pozostawia na nim swoje wciąż jeszcze niezatarte piętno”⁷⁷. Marzec wskazuje na „chronologiczną dezorientację” i „zapętlenie czasowe” w prozie Sebald, podkreślając jej anachroniczność wyrażającą się w nieustannym procesie unicestwiania „teraz”, któremu ani bohaterowie, ani narrator nie są w stanie przeciwdziałać. Odnosząc się do rozważań o „reżimie czasu”, zdaje się, że owa teraźniejszość niekoniecznie jest unicestwiana, lecz po prostu coraz bardziej rozpychana przez wkraczające do niej widma przeszłości i heterogeniczne światy paralelne.

W literackim świecie Sebald wytworzony przez człowieka zmechanizowany czas przestaje odgrywać jakąkolwiek rolę. Austerlitzowi w pewnym momencie wydaje się nawet, że czas w ogóle nie istnieje:

są tylko różne, zazębiające się ze sobą wedle wyższych zasad stereometrii przestrzenie, pomiędzy którymi żywi i umarli mogą się przemieszczać, jeśli chcą, i im dłużej się nad tym zastanawiam, tym bardziej mi się wydaje, że my, jeszcze żywi, w oczach umarłych jesteśmy nierealnymi istotami, widzialnymi tylko czasem, w określonych warunkach świetlnych i atmosferycznych. (A, 228)

Teraźniejszość staje się tutaj przestrzenią zagarniętą przez duchy przeszłości, w której – jak pisze Jakub Momro – dokonuje się mordercza gra między formami obecności i nieobecności⁷⁸. Tym samym Sebald stwarza w swoich powieściach czas alternatywny, podporządkowany aczasowości widma, co sprawia, że kreowana przez niego rzeczywistość nieustannie wymyka się „reżimowi czasu”. Wykolejony z linearności czas widm oddala się od horyzontalności i otwiera przestrzeń wertykalną – sięgającą w głąb, do podziemi, do których tak często schodzą narratorzy Sebaldowej „nekroprozy”⁷⁹. Te eksterytorialne eskapady pokazują, że nawiedzony czas najwyraźniej daje

⁷⁷ A. Marzec, *Widmontologie...*, op. cit., s. 194-195.

⁷⁸ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności...*, op. cit., s. 435.

⁷⁹ Pojęcie to zapożyczam od Vereny Olejniczak Lobsien, która określa tym mianem twórczość Sebald, udowadniając, że bardzo często pojawia się w niej model antycznej Nekyii – podróży do podziemnego świata pozwalającej zainscenizować spotkanie ze zmarłymi – zob. *Nekroprosa. Fragen nach den letzten Dingen in Später und Früher Neuzeit: W.G. Sebald und Sir Thomas Browne*, w: *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*, red. A. Kosenina, S. Martus,

się odczuć w zaniedbanych, opuszczonych i zapomnianych miejscach, w „cichych podwórkach”, gdzie strumień czasu wykoślawia swój bieg (A, 313). Jedną z takich przestrzeni jest w *Austerlitzu* posiadłość Iver Grove, którą bohater wraz z narratorem odwiedzają bezpośrednio po wizycie w obserwatorium Greenwich. Wydaje się ona nienaruszona przez czas ani zewnętrzne katastrofy, a powracający po latach nieobecności właściciel Ashman odnosi wrażenie, że otwiera się przed nim „otchłań czasu” – „było tak, jak gdyby czas, który przecież nieodwołalnie upływa, tu się zatrzymał, jak gdyby lata, które mieliśmy za sobą, miały dopiero nadejść” (A, 134).

Jacques Derrida w *Widmach Marksa* wiele uwagi poświęca temporalności widm, analizując, czym są jego czas i historia, czy ma ono swoją terażniejszość i na jakich zasadach powraca. Wychodząc – podobnie zresztą jak później Assmann – od Szekspirowskiej formuły wywichniętego czasu i powołując się na różnorodne tłumaczenia tej frazy na język francuski, pisze on że czas widma jest „pozbawiony spojeń, zwichnięty, zerwany, [...] jest rozstrojony, jednocześnie rozregulowany i oszalały. Czas wypadł z ram, zboczył z kursu, biegnie poza samym sobą, niedopasowany do samego siebie”⁸⁰. Ten semantyczny zbiór wskazuje na to, że widma irytują fundamenty linearnego czasu, rozbijają jego synchronię i odsłaniają przy tym iluzoryczność konwencjonalnych modalności:

Skoro istnieje coś takiego jak widmowość, to istnieją też powody, by wątpić w ten upewniający i uspokajający porządek terażniejszości, a nade wszystko w istnienie granicy pomiędzy terażniejszością, aktualną lub obecną realnością tego, co terażniejsze, a tym wszystkim, co można jej przeciwstawić: absencją, nieobecnością, nierzeczywistością, nieaktualnością, wirtualnością, a nawet symulakrum w ogóle itd. Chodzi o to, by poddać w wątpliwość współczesność tego, co terażniejsze z samym sobą⁸¹.

Widmo dewaluuje znaczenie granic oraz ścisłych podziałów, umożliwia namysł nad symultanicznością i pluralizmem czasów, a także wrywa nas z uspokajającego porządku terażniejszości, sugerując, że czas nigdy nie jest równomierny ze samym sobą. Widma nie niwelują jednak zupełnie czasu, lecz dokonują jego rozwarstwienia i poruszają się w równoległych i nakładających się na siebie czasowościach. Derrida pokazuje, że czas widma mierzony jest rytmem jego powrotu i „uobecnia się nie inaczej niż jako to, co mogłoby nadejść (venir) lub powrócić (re-venir)”⁸².

Bern 2011, s. 169-186. W 2017 r. ukaże się też poświęcona temu zagadnieniu książka Alana Itkina *Underworlds of Memory. W.G. Sebald's Epic Journeys through the Past*.

⁸⁰ J. Derrida, *Widma Marksa...*, op. cit., s. 42.

⁸¹ Ibidem, s. 74.

⁸² Ibidem.

Kategoria powrotu jest jednym z podstawowych aspektów prozy Sebalda, w której nieustannie powracają wspomnienia, przeszłe wydarzenia, ślady bólu, resztki pozornie minione, a przede wszystkim duchy zmarłych. To powroty właśnie organizują widmowy (nie)porządek temporalności w utworach pisarza, a jej alternatywność względem zmechanizowanego czasu nowoczesności polega na tym, że silnie – podobnie zresztą jak u Derridy – łączy się ona z cierpieniem i traumą⁸³. Ta ostatnia natomiast nigdy nie przebiega linearnie, lecz zatacza niekończące się koła powrotów⁸⁴. Dlatego właśnie czas w powieściach Sebalda przypomina „ruch wirowy, z zahamowaniami i nagłymi przelomami, [...], powraca w stale zmiennej formie i rozwija się nie wiadomo w jakim kierunku” (A, 126). Austerlitz zauważa, że nie tylko umierający i obłożenie chorzy znajdują się niejako poza czasem, również ludzie pogrążeni w nieszczęściu mają przed sobą „beznadziejną perspektywę wciąż trwającej niedoli i nigdy niekończącej się udręki” (A, 127), doświadczając symultaniczności czasu oraz ciągłego wydarzania się na nowo.

2.2.2. PRZESTRZENIE UPIORNYCH POWROTÓW

Proza Sebalda pokazuje, że istnieją przestrzenie, w których powroty przeszłości są odczuwalne silniej niż gdziekolwiek indziej. Bez wątpienia należy do nich tak zwana „architektura epoki kapitalistycznej”, fascynująca Austerlitz nie mniej niż dworce kolejowe, a w szczególności przejawiający się w niej rygor porządku i skłonność do monumentalizmu: „sądy i więzienia karne, dworce, budynki giełdy, gmachy oper, zakłady dla umysłowo chorych i prostokątny układ osiedli robotniczych” (A, 42). Wszystkim tym budowlom Austerlitz planował poświęcić studium naukowe oparte na koncepcji rodzinnego podobieństwa Wittgensteina, zauważając, że są one do siebie bliźniaczo podobne, a ich funkcje w zadziwiający sposób łączą się ze sobą i krzyżują. Przykładowo Państwowe Archiwum w Pradze, gdzie bohater szuka informacji o swoim pochodzeniu, przypomina nie tylko więzienną architekturę epoki mieszczańskiej, ale też „klasztór, ujeżdżalnię, operę i dom wariatów” w jednym (A, 180).

W *Innych przestrzeniach* Foucault wszystkie te przestrzenie zalicza do typowych przykładów heterotopii, pisząc że zazwyczaj wytwarza się między nimi sieć zawiłych relacji oraz mogą „zestawiać w jednym realnym miejscu (*lieu*) liczne przestrzenie,

⁸³ Rozważania Derridy o traumie, zob. Ibidem, s. 163 i nast.

⁸⁴ Zob. na ten temat m.in. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.

liczne miejsca (*emplacement*), które są ze sobą niekompatybilne”⁸⁵. Społeczeństwa sprawiają, pisze francuski filozof, że dane przestrzenie w trakcie historii zaczynają funkcjonować w zupełnie inny sposób – mimo niezmienionego zewnętrznego wyglądu, zmienia się ich wewnętrzny charakter. W prozie Sebald stają się one dodatkowo przestrzeniami silnie nawiedzonymi przez duchy imperializmu, kapitalizmu i kartezjańskiego rozumu. Pisarz pokazuje, że istnieje szereg architektonicznych projektów, szczególnie tych powstałych w dobie industrializacji, które wypierają zapisaną w danym miejscu przeszłość, wytwarzając upiory. Historyczność tych miejsc zanika pod szklanymi fasadami i tylko z pozoru funkcjonalnymi rozwiązaniami. Austerlitz spogląda na te budowle wzrokiem charakterystycznym dla melancholika – precyzyjnie skanuje i prześwietla każdy ich element, wychwytyjąc fałsz ubrany w szaty nowoczesności i rozwoju. To wnikliwie spojrzenie odsłania „archeologię bólu”⁸⁶, to znaczy głęboko wpisane w strukturę tych miejsc zarówno indywidualne, jak i zbiorowe cierpienie.

Najbardziej reprezentacyjnym przykładem „architektury kapitalistycznej” w *Austerlitzu* jest przypominający istne kuriozum Pałac Sprawiedliwości w Brukseli, który w XIX wieku uchodził za największy budynek Europy⁸⁷. Austerlitz nazywa go wprost „monstrum architektonicznym”, „kamiennym masywem” z lasem kolumn, najpotężniejszym skupiskiem bloków kamiennych na całym kontynencie. Fascynuje i przeraża go równocześnie stopień zawłości tej architektonicznej poczwary oraz tajemniczy charakter budynku – znajdują się w nim mroczne ślepe korytarze i schody prowadzące donikąd, wśród setek pomieszczeń istnieją sale bez drzwi i okien, w żaden sposób niedostępne dla ludzi. To tutaj w rzeczywistości istnieje tzw. sala zaginionych kroków – *salle des pas perdus*, jednak Sebald „przenosi” ją w swojej powieści do antwerpskiej stacji kolejowej, wskazując tym samym na podobieństwa obu budowli.

⁸⁵ M. Foucault, *Inne przestrzenie...*, op. cit., s. 121.

⁸⁶ Pojęcie to zapożyczam z analizy Anne Fuchs badającej archeologiczny wymiar prozy Sebald, zob. A. Fuchs, »*Die Schmerzensspuren der Geschichte*«. *Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln 2004.

⁸⁷ Jak pokazują materiały archiwalne, informacje o brukselskim Pałacu Sprawiedliwości Sebald czerpał z artykułu Benoît Peetersa *Der Justizpalast von Brüssel – ein heraldischer Unfall* (zamieszczonego w piśmie „Daidalos” 1996, nr 59, s. 70-79), a niektóre wyrażenia czy nawet całe frazy są z niego bezpośrednio przejęte. Peeters jest francuskim autorem komiksów i wraz z rysownikiem François Schuitenem uczynili brukselski Pałac Sprawiedliwości tematem komiksowego przewodnika przez „mroczne miasta” (*les cités obscures*). Pałac zostaje tu potraktowany jako miejsce możliwego przejścia pomiędzy ziemią i fikcyjnymi mrocznymi miastami. W swojej serii autorzy często poruszają temat wybujałej biurokracji i hierarchii, które w Kafkowski sposób zdają się zarządzać życiem ludzi, podobnie jak czyni to architektura – zob. B. Peeters, F. Schuiten, *Les cités obscures*, Paris 1987.

Opis brukselskiego pałacu wyraźnie nawiązuje do Kafkowskiego *Procesu*, którego bohater błądzi po niekończącym się labiryncie korytarzy w zastraszającym i zagadkowym przybytku „sprawiedliwości”, tracąc orientację i poczucie sensu⁸⁸. Austerlitz wspomina, że sam – nigdy nie będąc pytany o cel wizyty – wielokrotnie gubił się w tym kamiennym masywie, patrzył z okien na dziedzińce, do których nigdy nie zaglądało światło, „trafiał w ślepe zakamarki, zastawione zamykanymi na żaluzje szafami, spiętrzonymi pulpitemi, biurkami, [...] jak gdyby ktoś zabarykadował się w ten sposób na czas oblężenia” (A, 38-39). Umieszczona w tekście fotografia wykonana jest z perspektywy lotu ptaka (fot. 2), ukazując bezmiar pałacu, górującego niczym gliniany kolos nad resztą miasta zatopionego we mgle. Podobna perspektywa rozpościera się przed Austerlitzem, który spogląda „przez głęboko osadzone w murze okna na spiętrzone jak kra lodowa ołowiane dachy pałacu albo w głąb studziennych podwórek i dziedzińców wewnętrznych” (A, 38). Tak często skierowany w opisach architektury i przestrzeni w prozie Sebald’a ruch „w głąb” podkreśla to, co ukryte pod powierzchnią widzialności. Zaznajomiony z historią tego miejsca Austerlitz zdaje sobie sprawę, że za grubymi murami pałacu skrywa się „najgłębiej skrywany sekret wszelkiej usankcjonowanej przemocy” (A, 38). Miejsce, na którym wybudowano pałac, było bowiem niegdyś wzgórzem szubienicznym, następnie – aby budowa w ogóle doszła do skutku – siłą wyrzucono stamtąd mieszkańców dzielnicy Bovendael. Z ducha Kafkowską ironią losu okazuje się to, że fundamentem największego w Europie pałacu „sprawiedliwości” jest akt społecznej krzywdy i wywłaszczenia.

Wybudowany z wielkim rozmachem, niczym twierdza w samym środku miasta, pałac zatarł wszelkie ślady historii, która rozegrała się w tej przestrzeni. Poprzez monstrualność i labiryntowość architektury stał się wylęgarnią upiorności ewokującej brzydotę i uczucie nieludzkiej grozy. Historia tego miejsca nasuwa skojarzenia z przestrzenią placu Grzybowskiego w Warszawie i ich współczesnych transformacji, o których Adam Lipszyc w kontekście widmowości pisze, że tylko ludzie potrafią stworzyć tak niebywale nieludzkie przestrzenie w miejscu skrywającym w sobie szczególną pamięć – „przestrzeń abstrakcyjną i jednorodną, pozbawioną wymiaru zamieszkiwania, a zatem i wymiaru widmowego, przestrzeń wolną zarówno od wszelkiej *Heimlichkeit*, jak i *Unheimlichkeit*, która jest tylko rewersem czy innym

⁸⁸ Pałac Sprawiedliwości miał faktycznie stać się miejscem ekranizacji *Procesu* Kafki w reżyserii Orsona Wellesa, lecz władze brukselskie ostatecznie nie wydały na to zgody.

imieniem tej pierwszej”⁸⁹. Lipszyc konkluduje, że zgodnie ze swoją naturą widma tego miejsca nie dają się jednak tak łatwo pochować i wciąż na nowo powracają, wypełzając ze szczelin i zakamarków. Podobnie przedstawia się w *Austerlitzu* brukselski Pałac Sprawiedliwości – poprzez swój warowny i „niehumaniczny” charakter nie ma w nim miejsca dla widm „odpominających” przeszłość, dzięki którym może ona swobodnie powrócić i nawiedzać teraźniejszość. W zamian za to pojawiają się niosące postrach upiory. Mimo wszystko jednak Austerlitz, patrząc równocześnie z ukosa i w głąb przestrzeni pałacu, potrafi dostrzec niewidzialne już gołym okiem fantomowe ślady przeszłości, wydobywając ją na powierzchnię.

Lektura *Austerlitzu* pokazuje, że współczesność w nie mniejszym stopniu niż XIX wiek produkuje architektoniczne monstra wypierające przeszłość zapisaną w przestrzeni. Najlepszy tego przykład stanowi nowy gmach paryskiej Biblioteki Narodowej zbudowanej w 1996 z inicjatywy ówczesnego prezydenta Mitteranda. Budynek poraża monsturalnymi rozmiarami, do tego stopnia, że przypomina bohaterowi „transoceaniczny kolos”, który przy odrobinie wyobraźni daje poczucie, że panorama Paryża podnosi się i opada, „w rytmie prującego fale parowca” (A, 336)⁹⁰. Podobnie jak w Pałacu Sprawiedliwości Austerlitz dostrzega warowny charakter biblioteki – cztery szklane wieże na rogach budynku tworzą bastiony twierdzy, a jej obronny charakter wzmacniają nadzwyczajne środki kontroli, zatracający o absurd regulamin z rewizją osobistą na czele i „zawadzające, szarpiące nerwy urzędzenia” (A, 340). Budynek bardziej odpycha niż zaprasza do swego wnętrza, czyniąc z czytelnika intruza, a nawet wroga. Najwyraźniejszym przejawem sztuczności tego miejsca okazuje się projekt, którego pierwotnym zamiarem paradoksalnie było stworzenie efektu naturalnej harmonii między betonem i szkłem a naturą. Polegał on na tym, że ogromną przestrzeń pomiędzy narożnymi bastionami biblioteki wypełniono opuszczonym o trzy kondygnacje piniowym gajem. W rzeczywistości jednak okazuje się on śmiertelną pułapką dla zwabionych ptaków, które wpadały między drzewa, aby chwilę później

⁸⁹ A. Lipszyc, *Na placu...*, op. cit., s. 85.

⁹⁰ To porównanie może nasuwać skojarzenia z wygłosem tekstu Foucaulta, w którym statek zostaje uznany za paradygmat heterotopii. W przeciwieństwie jednak do tekstu Sebaldy (mówiącego co prawda o wyobraźni, ale w negatywnym sensie), uosabia on dla filozofa pozytywny wymiar heterotopii związany z nieskrępowaną przygodą i wolnością: „[...] jeśli pomyślimy, że statek to płynący fragment przestrzeni, miejsce bez miejsca, które istnieje samo, zamknięte w sobie, a jednocześnie nie wydane nieskończoności morza, stanie się zrozumiałe, dlaczego statek był dla naszej cywilizacji, od XVI wieku po dzisiejsze czasy, nie tylko wielkim narzędziem rozwoju ekonomicznego [...], ale jednocześnie największym rezerwuarem wyobraźni. Okręt to heterotopia *par excellence*. W cywilizacji bez statków marzenia wysychają, szpiegowanie zajmuje miejsce przygody, a policja przychodzi na miejsce piratów”, zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie...*, op. cit., s. 125.

zginąć, głucho uderzając o szkło. Ten z założenia wysoce funkcjonalny gmach biblioteki okazuje się więc przestrzenią wykluczenia – nie tylko wrogą względem czytelników, ale też zabójczą wobec bezbronnych zwierząt. Nie po raz pierwszy Sebald krytykuje z ducha kartezjańskie działania, dostrzegając, że „wszechogarniająca, absolutna perfekcja zamysłu w praktyce może, ostatecznie zaś nawet musi pociągać za sobą chroniczny dysfunkcjonalizm i konstytucyjną chwiejność” (A, 340).

Na płaszczyźnie wizualnej Sebald również w tym przypadku wybiera odgórną, przyprawiającą o zawrót głowy perspektywę kadrowania, którą dobrze oddaje zamieszczona w tekście fotografia wykonana z jednego z narożnych bastionów biblioteki (fot. 3). Mając na uwadze tragiczny los ptaków uwięzionych w bibliotecznym „rezerwacie przyrody”, można ją odczytywać jako perspektywę ofiary, którą bezwolnie przybiera Austerlitz, obserwując z góry rude plamy wierzchołków drzew. Bohater, wraz ze starszym pracownikiem biblioteki, Henrim Lemoine, wchodzi jeszcze wyżej, na sam szczyt wieży, gdzie z belwederu osiemnastego piętra rozpościera się panorama Paryża wraz z pętlami arterii komunikacyjnych rozchodzących się we wszystkich kierunkach. Na tej straszliwej wysokości Lemoine na własnym ciele czuje przepływający strumień czasu, muskający jego skronie i czoło, ziemia wydaje mu się nadzwyczaj martwą płaszczyzną, gdzie powoli i bezdźwięcznie dogasa życie: „ciało miasta dotknięte zostało jakąś ponurą, pleniącą się podziemnie chorobą” (A, 347)⁹¹.

Bardzo podobny opis, podkreślający przepastną perspektywę, pojawia się jeszcze raz na samym końcu powieści, kiedy narrator sięga po książkę podarowaną mu przez Austerlitz przy ich pierwszym spotkaniu. Zawiera ona wspomnienia Dana Jacobsona poszukującego śladów swojej żydowsko-litewskiej rodziny zamordowanej podczas wojny. Jej autor większą część dzieciństwa spędził w mieście położonym obok wielkich kopalni, a uczucie towarzyszące mu przy spoglądaniu w ziejące grozą kraterzy nigdy go nie opuściło. Jak sobie przypomina: „rzeczą prawdziwie przerażającą [...] było stać na pewnym gruncie i widzieć ledwie o krok przed sobą ziejącą próżnię, zobaczyć, że nie ma żadnego przejścia, tylko ten skraj, po jednej stronie oczywiste życie, po drugiej stronie jego niewyobrażalne przeciwieństwo” (A, 359). Upiorna otchłań, gdzie nie dociera dzieńne światło, stanowi dla Jacobsona prywatną reprezentację Zagłady,

⁹¹ Wizja obserwowanych z lotu ptaka miast, przypominających „choroby skórne” i wykwyty na powierzchni ziemi, Sebald przedstawia w epilogu dołączonym do scenariusza o Kancie, o którym piszę w trzeciej części pracy.

przedstawiając „minioną prehistorię jego rodziny i jego narodu, prehistorię, której nie da się już wydobyć z głębin” (A, 359).

Przestrzeń, na której wybudowano nowy gmach francuskiej Biblioteki Narodowej, ściśle wiąże się ze wspomnianą przez Jakobsona (pre)historią. Austerlitz dowiaduje się, że do końca wojny mieściły się tam wielkie magazyny – od pobliskiego dworca nazwane *les galeries d'Austerlitz* – w których Niemcy składowali łupy przywłaszczone z mieszkań paryskich Żydów, a później pociągami transportowali je do rozlicznych miast Rzeszy. Ta historia, jak mówi Lemoine, została w dosłowny sposób pogrzebana pod fundamentami Wielkiej Biblioteki i przykryta tonami betonu, metalu i szkła. Nowy gmach jawi się w jego oczach jako próba „skończenia ze wszystkim, co z przeszłości pozostało jeszcze żywe” (A, 346) i zamiast przypominać o historii tego miejsca, wymazuje ją, stając się manifestacją nowej władzy. Podobnie jak Pałac Sprawiedliwości w Brukseli, solidne mury biblioteki nie pozwalają widmom przeszłości łatwo wydostać się na powierzchnię. Dopiero wejście na sam szczyt i spojrzenie „w głąb” wyzwala poczucie zawrotu głowy, który w istocie wiąże się nie tylko z wysokością, lecz także z upiornością tego miejsca, skrywającą ciężar nagromadzonej tam przez wieki niesprawiedliwości.

Nieprzypadkowo ten ultranowoczesny projekt architektoniczny zostaje w *Austerlitzu* skontrastowany ze starą historyczną siedzibą Bibliotheque Nationale, mieszczącą się przy rue Richelieu, w której główny bohater spędzał w przeszłości długie godziny, wertując rękopisy i dokumenty. Jej przytulne wnętrza zdecydowanie różni się od nowego gmachu – staromodne lampy z zielonymi kloszami dają „dobre, kojące światło” (A, 333), sprzyjające zatopieniu się w lekturze. Wspominając te wizyty Austerlitz przypomina sobie przedstawiający wnętrza paryskiej biblioteki film Alaina Resnais'ego *Toute la mémoire du monde* (Cała pamięć świata), w którym czytelnicy zdają się zrosnąć z bibliotecznymi aparatami, tworząc „wysocę złożony, stale rozwijający się organizm, który karmi się miriadami słów, aby produkować kolejne miriady słów” (A, 317).

Nawiązanie to należy jednak traktować ostrożnie, ponieważ wbrew pozorom sugeruje ono, że biblioteka wcale nie jest tak idyllicznym i niewinnym miejscem, jak mogłoby się wydawać. Krótkometrażowy esej filmowy Resnais'ego z 1956 roku ściśle wiąże się z jego najbardziej znanym dziełem *Noc i mgła* (1955-56), poświęconym nazistowskim obozom koncentracyjnym. Reżyser kontrastuje w nim pozorny spokój opuszczonej architektury byłego obozu w Auschwitz z autentycznym obrazami z

czasów wojny, sugerując że Zagłada może w każdej chwili się powtórzyć. Paryska biblioteka w *Toute la mémoire du monde*, mówiąc za Wolfgangiem Jacobsenem, „także jawi się jako wielki obóz koncentracyjny książek, w którym każda pojedyncza książka zostaje zarejestrowana, oznaczona, zakwestorowana, po to, żeby już nigdy nie opuściła tych ścian”⁹². W typowy dla siebie sposób Sebald nie nawiązuje wprost do tej analogii, jednak delikatnie ją zaznacza, pisząc, że Austerlitz, przesiadując w bibliotece, sam nie wiedział, czy znajduje się na Wyspach Szczęśliwych czy „w kolonii karnej”, czyniąc tym samym aluzję do znanego tekstu Kafki o takim samym tytule, często odczytywanego właśnie w kontekście narodowego socjalizmu w Niemczech.

Biblioteka z jednej strony daje więc Austerlitzowi poczucie bezpieczeństwa i szczęśliwości, będąc miejscem-kryptą, które skrywa – jak w tytule filmu Resnais’ego – sekrety zbiorowej ludzkiej pamięci, z drugiej zaś wywołuje w nim uczucie zniewolenia. Ta wyrazista, choć dla samego bohatera zupełnie jeszcze niejasna, ambiwalencja wynika z aporetycznej natury samego archiwum, o którym Momro w kontekście rozważań Derridy pisze, że ścierają się w nim sprzeczne tendencje: z jednej strony pragnienie akumulacji całej wiedzy⁹³ i „zatrzymania każdego fragmentu w pamięciowej skrypcie”, z drugiej zaś oddzielenie podmiotu od własnych przeżyć i doświadczeń, wymazanie subiektywności i indywidualności⁹⁴. Nieprzewidywany paradoks archiwum polega więc na ścieraniu się ze sobą myślenia totalnego, opresyjnego i kontrolującego (archiwum jako instytucja władzy) oraz dążenia jednostki do odkrycia indywidualnej historii i pamięci. Te same sprzeczne pragnienia determinują życie Austerlitz’a – jego kompulsywna mania gromadzenia zarówno wiedzy, jak i fotografii (a więc logika skończoności i faktyczności) miesza się z dążeniem do wymazania swojej indywidualnej historii, wyparcia przeszłości (logika samounicestwienia). Pewnie dlatego, kiedy Austerlitz wygląda z pierwszego piętra biblioteki rozpościera się przed nim skierowany w głąb obraz, bardzo podobny do tego, który Jacobsen zapamiętał z dzieciństwa:

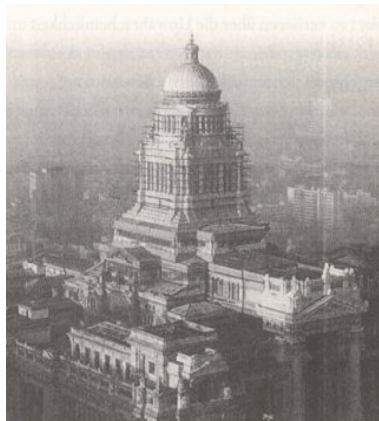
⁹² Cyt. za: M. Frey, *Teoretyzowanie kina u Sebald’a i Sebald’a przez kino*, tłum. M. Gliński, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 136.

⁹³ Również Foucault w swoich rozważaniach o „innych przestrzeniach” traktuje bibliotekę jako heterotopię i paradygmatyczny produkt nowoczesności, zob. „[...] idea akumulowania wszystkiego, ustanawiania rodzaju powszechnego archiwum, wola zamknięcia w jednym miejscu wszystkich czasów, wszystkich epok, wszystkich form, wszystkich odmian smaku, idea ustanowienia miejsca, zawierającego wszystkie czasy, które samo byłoby poza czasem, niedostępne dla jego niszczących wpływów, projekt zorganizowania w ten sposób rodzaju nieustającej i nieskończonej akumulacji czasu w nieruchomym miejscu, cała ta idea należy do naszej nowoczesności”, w: M. Foucault, *Inne przestrzenie...*, op. cit., s. 123.

⁹⁴ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności...*, op. cit., s. 457 i nast.

Przez jakąś godzinę może patrzyłem w dół na szeregi wysokich okien przeciwległego skrzydła, w których odbijały się ciemne łupkowe dachówki, strzeliste ceglane kominy, promienne, lodowato błękitne niebo i biała blaszana chorągiewka wiatrakowskazu z wyciętą, błękitną jak samo niebo, jaskółką w locie (A, 317).

Ten widok wyzwala w Austerlitzu „dziwny przyływ smutku”, a z jego oczu bezwolnie płyną łzy, podobnie jak na dworcach, gdzie nagle nawiedzają go niezrozumiałe dla niego samego uczucia. Przepastna perspektywa pozwala bohaterowi jeszcze silniej odczuć siłę grawitacji, przypominając mu o lękach i tęsknotach wiążących się z przepaściami własnej przeszłości. Aporetyczna struktura biblioteki jeszcze silniej potęguje w nim uczucie bezsilności i przygnębienia. Poszerzając pole analogii między doświadczeniem Austerlitzu a filmem Resnais’ego warto zauważyć, że ten ostatni również bardzo często wykorzystuje perspektywę z lotu ptaka (fot. 4 i 5), a w komentarzu biblioteka zostaje porównana do twierdzy, którą ludzie zbudowali po to, aby chronić swojej wolności. W całej sprzeczności kryjącej się w figurze twierdzy wyraża się równie paradoksalny charakter samej instytucji biblioteki, która stwarza jedynie iluzję wolności, będąc – podobnie jak większość prezentowanych przez Sebald heterotopii – przestrzenią kontroli i zniewolenia.



Fot. 2. Pałac Sprawiedliwości



Fot. 3. Biblioteka Narodowa



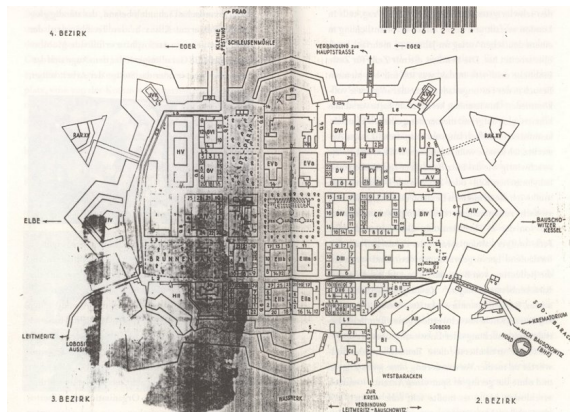
Fot. 4. i 5. Kadry z filmu *Toute la mémoire du monde* Alaina Resnais’ego (1956)

2.2.3. PEJZAŻE METROPOLII ŚMIERCI⁹⁵

Szczególne miejsce wśród Sebaldiańskich widmotopii zajmują historyczne przestrzenie związane z Zagładą, niewątpliwie najintensywniej nawiedzane przez widma⁹⁶. Niniejszy rozdział poświęcony jest widmowości architektury Zagłady wciąż przechowującej w sobie ślady skumulowanego cierpienia, przejawiające się przede wszystkim we wszechobecnej pustce, martwocie i rozkładzie, a także w postaci opuszczonych przedmiotów i rzeczy, które przeżyły swoich właścicieli, wiodąc widmowy żywot na skraju czasu. Analizie poddaję dwa kompleksy przestrzenne, które zostają przedstawione w *Austerlitzu* na zasadzie analogii – belgijską fortyfikację Breendonk oraz teren byłego getta i obozu koncentracyjnego Theresienstadt niedaleko czeskiej Pragi. Wspólną cechą tych miejsc – jak pokazują umieszczone w tekście plany przestrzenne – jest ich fortyfikacyjny charakter (fot. 6 i 7).



Fot. 6. Twierdza Breendonk



Fot. 7. Twierdza Theresienstadt

Z założenia oba miejsca miały ponadto ucieleśniać „wzór idealny” (A, 20) – zarówno pod względem architektonicznym (dzięki zabudowie na planie równoramiennych gwiazd), jak i konceptualnym (w przypadku Theresienstadt naziści podtrzymywali iluzję wysoko rozwiniętego „życia kulturalnego” i perfekcyjnego obrazu getta, chcąc zafałszować niehumanitarne warunki życia oraz istnienie pieców krematoryjnych).

⁹⁵ Taki tytuł nosi książka Otto Dova Kulki, w której opisuje swoje dzieciństwo spędzone w getcie Theresienstadt oraz obozie koncentracyjnym w Auschwitz. Znajduje się w niej również fotografia pochodząca z *Austerlitzu*, przedstawiająca opustoszałą londyńską stację kolejową Liverpool Street Station – zob. O.D. Kulka, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, tłum. M. Szczubińska, Wołowiec 2014, s. 56.

⁹⁶ Szerzej o widmach Zagłady w perspektywie rozważań Derridy pisze Aleksandra Ubertowska – w szeregu egzemplarycznych dzieł opisujących spektralne scenerie związane z Zagładą autorka wymienia także opowiadania z tomu *Wyjechali*, stwierdzając: „Wszystkie te utwory potwierdzają słuszność sądu, wyrażonego przez Colina Davisa, który stwierdził, że »historia Europy może być postrzegana jako nieudana próba pozbycia się swoich własnych duchów. [Jednak – przyp. A.U.] [...] nie jesteśmy jeszcze gotowi, aby ostatecznie rozstać się z naszymi umarłymik”, w: A. Ubertowska, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 103.

Już na poziomie językowym w słowie „twierdza” (podobnie jak we włoskim *fortezza* czy niemieckim *Festung*) pobrzmiewa przyświecający temu rodzajowi architektury nadrzędny cel: „utwardzanie”, wzmacnianie (*forte*), tworzenie solidnych (*fest*) struktur. Innymi słowy, twierdza stanowić ma przestrzeń doskonale zamkniętą i doskonale symetryczną, która nie pozwala na przenikanie do jej wnętrza jakichkolwiek niepożądanych elementów. W utworze Sebald’a zarówno przestrzeń twierdzy Breendonk, jak i Theresienstadt ulegają „rozszczelnieniu” – zostają przedstawione jako miejsca nierealne, a nawet eksterytorialne, dając do zrozumienia, że im więcej śladów opresji zapisanych jest w architekturze danej przestrzeni i paradoksalnie im trwalsze wydają się bariery ochronne, tym silniej nawiedzają ją duchy. Architektura twierdzy, mówi Austerlitz, jasno dowodzi, że „chcąc zapobiec wtargnięciu wrogich mocy, zmuszeni jesteśmy sukcesywnie otaczać się coraz to nowymi zaporami ochronnymi, póki idea rozchodzących się na zewnątrz koncentrycznych pierścieni nie napotka naturalnych granic” (A, 19). Paranoidalne dopracowywanie szczegółów nierzadko powoduje, że w chwili wykańczania danej twierdzy jest ona daleko w tyle za osiągniętym w tym czasie poziomem techniki i artylerii i daje tym samym „nieskrępowany przystęp” nacierającym siłom (A, 21).

Wizyta narratora w twierdzy Breendonk jednocześnie otwiera i zamyka ostatnią powieść Sebald’a, tworząc czytelną ramę kompozycyjną – swoistą twierdzę, w której mieszczą się opowiedziane przez Austerlitz’a opowieści, a także historia jego własnego życia⁹⁷. Na terenie olbrzymiej, niemal dziesięciohektarowej fortyfikacji naziści utworzyli w czasie wojny obóz przejściowy i karny, który od 1947 roku stał się miejscem pamięci. Na początku wojny do fortu trafiali kryminaliści i dewianci, z czasem przybywało więźniów politycznych, nielegalnych uciekinierów i Żydów, deportowanych następnie do Auschwitz. Miejsce obrosło złą sławą głównie za sprawą brutalnych tortur, którym poddawano więźniów, o czym pisze zarówno Jean Améry

⁹⁷ System twierdzy i oblężeń – obok architektury dworcowej i wybujałych budynków ery kapitalistycznej, o których była mowa wcześniej – to kolejna poznawcza mania Austerlitz’a, który pochłania bezmiar literatury na temat rozwoju budownictwa warownego, zgłębiając tajniki jego wewnętrznych mechanizmów. Figura twierdzy jest kluczowa dla odczytania figury głównego bohatera, który nie tylko projektuje jej kompozycyjny schemat na otaczające go przestrzenie („dziwnie rozedrgane i widmowe” osiedla na belgijskim wybrzeżu przedstawione jako „twierdze mieszkalne”, paryska Biblioteka Narodowa niczym warowna budowla, secesyjny dworzec Wilsona w Pradze przypominający twierdze z bastionami, etc.), ale także staje się ona alegorycznym obrazem jego własnego życia – zamkniętego w twierdzy niepamięci, wyparcia, traumy. Podejmując ten wątek w swojej interpretacji, Lipszyc pisze: „Z głową zapchaną obrazami budowli całego świata, przyparty do muru przez nieobecną pamięć, Austerlitz tkwi teraz w samym środku gwiaździstej twierdzy swojej fałszywej podmiotowości”, w: A. Lipszyc, *W.G. Sebald: W noktoramie niepamięci*, w: *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 158 (podkr. autora).

(*Poza winą i karą*), jak i Claude Simone (*Jardin des Plantes*). Sebald przywołuje w *Austerlitzu* oba te świadectwa, zwracając uwagę na spustoszenia, jakie pozostawiają w człowieku tortury, jednak przede wszystkim odkrywa analogie między dokonanymi w tych przestrzeniach aktami przemocy a ich architekturą. Narrator podkreśla przykładowo nadnaturalną brzydotę twierdzy i z uwagi na liczne zagłębienia i wybrzuszenia porównuje ją do skorupiakowatego stwora, wylaniającego się na powierzchnię flandryjskiej gleby. Fort jawi się w jego oczach jako przestrzeń-rana, pokryta „otwartymi wrzodami”, z której wylewają się „zakrzepłymi wysiękami” organiczne substancje podobne do ptasich odchodów (A, 27). Jednocześnie skrywa ona w sobie zranienia niewidzialne gołym okiem, jednak silnie odczuwalne, ponieważ jest naznaczona śladami trwającej tam latami męki torturowanych więźniów, a ostatecznie ich niezawinionej śmierci – na polu straceń, na terenie niewolniczych robót, w zatechłych celach tortur.

Narrator nie ukrywa, że jest oszołomiony pierwszym spotkaniem z tą przestrzenią i wielokrotnie podkreśla niemożliwość zrozumienia tego, co wydarzyło się w murach fortyfikacji, nie mogąc powiązać tych wydarzeń „z żadną znaną sobie formą ludzkiej cywilizacji, nawet z niemymi relikami naszej prehistorii” (A, 26). Fort wydaje mu się przestrzenią tyleż nierealną, co eksterytorialną – wejście przez poczerniałą bramę jest dla niego równoznaczne z przekroczeniem bram piekielnych, co wzmacnia sztuczne światło, stanowiące przegrodę od naturalnego świata, generowane przez nieliczne lampy z bladym blaskiem, w którym „kontury rzeczy zdawały się zacierać” (A, 30). Szczególnie silnie zapada w pamięci narradora wizyta w jednej z kazamat, która bardziej niż więzienną celę przypomina zapadającą się w ziemię „komorę grobową” – tam właśnie najwyraźniej uświadamia sobie widmową obecność przeszłości zamkniętej w opuszczonych przedmiotach. One „same nie mają władzy pamięci, nie zostaną przez nikogo wysłuchane, zanotowane ani przekazane” (A, 31), stwierdza narrator, przypatrując się wystającemu ze ściany hakowi skrywającemu historię męczeństwa czy sienniki, „które niczym cienie leżały na piętowych pryczach” (A, 31) i poprzez kruszenie słomy kurczyły się niczym ludzkie szczątki. Narrator czuje bijącą z tych przedmiotów siłę, a także czające się niebezpieczeństwo, że zapisana w nich historia nigdy nie opuści murów twierdzy i nie ujrzy światła dziennego. Coraz trudniej jest mu poruszać się i oddychać w labiryncie podziemnych korytarzy, dusi się natrętną obecnością przeszłości i towarzyszącą jej grozą.

Podobne odczucia towarzyszą Austerlitzowi podczas wizyty w byłym getcie i obozie koncentracyjnym Theresienstadt, dokąd wybiera się w poszukiwaniu śladów matki. To jedna z najbardziej znaczących widmotopii w biografii głównego bohatera⁹⁸, który zbliża się do tej przestrzeni parokrotnie – oprócz tego, że odwiedza Terezín osobiście, dokładnie studiuje również fundamentalne źródło wiedzy o historii i codzienności Theresienstadt autorstwa H.G. Adlera⁹⁹ oraz ogląda fragmenty filmu nakręconego w getcie przez nazistów w 1945 prezentującego rzekomo „idealny świat” stworzony dla Żydów (stąd tytuł: „Wódz daje Żydom miasto w prezencie”). Ten filmowy wątek ukazuje upiorną widmowość, z jaką trzeba się zmierzyć, próbując zrozumieć nazistowski projekt getta.

Austerlitz zamawia archiwalną kopię filmu z naiwną nadzieją, że pozwoli mu on przenieść się do tamtejszej rzeczywistości oraz że odnajdzie w nim „żywy” obraz matki. Kiedy jednak okazuje się, że film składa się jedynie z trwających kilkanaście minut fragmentów, a w natłoku szybko przesuwających się obrazów Austerlitz nie jest w stanie wejrzeć w żaden z nich wystarczająco dokładnie, zamawia kopię w zwolnionym tempie. Powoduje ona czterokrotne wydłużenie czasu trwania filmu, uwydatniając to, co w oryginalnej wersji nie było widoczne. Rysy i mechaniczne uszkodzenia, dotąd niezauważalne, rozlewają się na taśmie, zamazując i częściowo gasząc właściwy obraz. „Najbardziej niesamowita”, jak przyznaje Austerlitz (w oryginale: *die unheimlichste*), staje się natomiast muzyka, a właściwie „metamorfoza dźwięków” przybierających nieziemskie tony i rozbrzmiewających w „w podziemnym świecie, na straszliwej głębokości” (A, 301), dokąd nie zapuszcza się żaden człowiek¹⁰⁰.

⁹⁸ O znaczeniu Theresienstadt w *Austerlitzu*, zob. M. Modlinger, »Mein wahrer Arbeitsplatz«: *The Role of Theresienstadt in W.G. Sebald's »Austerlitz«*, „German Life and Letters” 2012, t. 65, nr 3, s. 344-362.

⁹⁹ H.G. Adler był więźniem obozu koncentracyjnego w Auschwitz i getta w Theresienstadt. Jego dzieło *Theresienstadt 1941-1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie* (1955) stało się kanonicznym opracowaniem poświęconym nazistowskim obozom koncentracyjnym. Jego późniejsze dzieła fikcyjne przeszły jednak bez echa i na długie lata popadły w zapomnienie. W ostatnich latach twórczość Adlera wraca do łask, w dużej mierze za sprawą twórczości Sebald. Niedawno ukazała się obszerna antologia poświęcona związkowi między twórczością H.G. Adlera i W.G. Sebald. Redaktorki tomu piszą, że dzieła obu autorów – złączone podobną poetyką pamięci i rozumieniem historiografii – prezentują nowe drogi rekonceptualizacji reprezentacji Zagłady i możliwości świadectwa, zob. H. Finch, L.L. Wolff, red., *Witnessing, Memory, Poetics: H.G. Adler and W.G. Sebald*, Rochester 2014. Na uwagę zasługuje także analiza Julii Menzel, która analizuje widmowy sposób pisania historii Zagłady w dziełach Adlera, zob. J. Menzel, *Gespenster, Masken und »spukhafte Wirbel« in H.G. Adlers Studie Theresienstadt 1941-1945 und dem Roman »Eine Reise«*, w: *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*, red. F. Lehmann, Würzburg 2016, s. 183-200.

¹⁰⁰ Sebald nawiązuje do autentycznej historii muzyki w Theresienstadt, gdzie mimo straszliwych warunków życiowych, stanowiła ważny element codziennego życia (zob. J. Karas, *Music in Terezin 1941-1945*, New York 1985). Naziści szybko dostrzegli jej propagandową wartość i zachęcali mieszkańców do muzykowania i komponowania, jednak większość z nich zginęła w Auschwitz, a wraz z

Odczłowieczenie jest pojęciem, które dobrze oddaje ukazujący się Austerlitzowi obraz, a on sam jest zaskoczony, tym co widzi:

Wygląda na to, jakby kobiety i mężczyźni pracowali we śnie, tyle czasu trzeba było, by przy szyciu wyciągnąć igłę z nitką, tak ciężko opadały im powieki, tak wolno poruszały się ich wargi, a oczy zwracały się w stronę kamery. Chodzili jakby unosili się w powietrzu, jakby ich stopy nie dotykały wcale ziemi. Kształty stały się nieostre, i zwłaszcza w scenach kręconych w jasnym świetle na dworze, rozplywały się brzegiem, podobnie jak zarysy ludzkiej ręki na robionych przez Louisa Dargeta w Paryżu na przełomie wieków zdjęciach fluidalnych i elektrografiach. (A, 300-301)

Wspomnienie postaci XIX-wiecznego francuskiego fotografa Dargeta – przedstawiciela fotografii spirytystycznej, który jako jeden z pierwszych udowadniał istnienie zjawisk paranaturalnych i możliwość uchwycenia niewidzialnych promieni mentalnych za pomocą fotografii – jeszcze bardziej podkreśla widmowy charakter protagonistów filmu. Przypominają oni somnabulików, a przez zwolnione ruchy nabierają upiornego charakteru – wydają się odczłowieczeni, jakby stracili na substancjalności i materialności, a ich ludzka ontologia zupełnie się rozmyła. Rozciągnięcie czasu odrealnia mieszkańców getta i tym samym pozwala zajrzeć pod powierzchnię nazistowskiego przedsięwzięcia, opartego na zakłamywaniu rzeczywistości.

Z jednej strony zwolnienie tempa faktycznie rozcieńcza substancjalność postaci, rozmywa ich kontury i ludzki charakter, czyniąc je upiornie widmowymi, z drugiej strony podkreśla bezwzględność przepływającego czasu, o czym świadczą cyfry w górnym roku ekranu, częściowo zasłaniające twarze bohaterów – „minuty i sekundy, od 10:53 do 10:57, i setne sekundy, które przelatują tak szybko, że nie można ich odczytać i zapamiętać” (A, 306). Dzięki zabiegowi rozciągnięcia czasu jeszcze silniej manifestuje się perwersyjność nazistowskiego „dokumentu” filmowego – zrealizowanego w ostatnim roku wojny, kiedy informacje o zbrodniach popełnianych na Żydach i warunkach życia w getcie nie stanowiły już tajemnicy. „Przelatujący” czas w istocie odmierza ostatnie godziny życia protagonistów filmu, którzy niedługo po nakręceniu tych scen, zostali wysłani do obozu koncentracyjnego w Auschwitz¹⁰¹.

nimi tworzona przez nich muzyka. Przetrawiały z niej jedynie fragmenty, w których wciąż żyją „duchy Terezina” – zob. D. Herman, *Ghosts of Terezin*, „The Guardian” z 6.9.2003 r., <https://www.theguardian.com/music/2003/sep/06/classicalmusicandopera> (dostęp: 10.7.2016).

¹⁰¹ Film przywołany przez Sebalda nasuwa skojarzenia z filmowym esejem Yaela Hersonskiego *A Film Unfinished* (2010), obrazującym proces tworzenia, nigdy wprowadzonym do realizacji, filmu nazistowskiej propagandy *Das Ghetto*, nakręconego na dwa miesiące przed eksterminacją ludności getta warszawskiego. Krytycy określali go jako „nawiedzony historyczny dokument” (*haunting historical document*), w którym Hersonski wskrzesza duchy żydowskich mieszkańców getta.

Austerlitz doświadcza widmowości Theresienstadt na własnej skórze, dwukrotnie wybierając się do czeskiego Terezína, gdzie po wojnie znów zamieszkali ludzie i stworzono tam Muzeum Getta oraz miejsce pamięci Památník Terezín. Sama droga do tego miejsca przypomina podróż w zaświaty – bohater wyrusza z „ponurego dworca” w czeskich Holeszowicach, którego tory gubią się w nieskończoności, a wszystko wokół traci na ostrości i zamazuje się. Austerlitz ma wrażenie, że trwająca niespełna godzinę jazda rozciąga się na tygodnie i wiedzie „coraz dalej w głąb czasu” (A, 229). Kiedy dojeżdża na miejsce okazuje się, że z założenia garnizonowe miasto – zbudowane w XVIII wieku na idealnym planie gwiazdzistej twierdzy – wcale nie jest miastem warownym, lecz raczej miejscem „zamaskowanym, w znacznej części zapadłym już w grząski grunt obszaru zalewowego” (A, 231), jakby za chwilę miało przestać istnieć.

Podobnie do antwerpskiego Breendonk twierdza stanowi szarą, odrażającą przestrzeń, pochłanianą przez błotniste podłoże, przypominając surrealne stworzenie. Nierealność tej przestrzeni wzmocniają solidne mury odgradzające ją od reszty otoczenia oraz wszechogarniająca cisza i pustka. Mimo, że miasto po wojnie ponownie zostało zamieszkane, wydaje się martwe – oprócz miejscowego wariata bełkoczącego coś po niemiecku i przygarbionego starca, który po chwili jakby rozplywa się w powietrzu, Austerlitz nie spotyka żadnej „żywej duszy”. Martwość tego miejsca uosabiają przede wszystkim „odpychające, nieme fasady budynków” (A, 234), z czego najbardziej niesamowite (Sebald w oryginale ponownie używa słowa *unheimlich*) wydają się Austerlitzowi drzwi i bramy – „wszystkie bez wyjątku zdawały się zagradać dostęp do jakiejś nigdy dotąd niespenetrowanej ciemności, gdzie [...] panuje kompletny bezruch” (A, 234). Ich nieme fotografie zamieszczone w tekście w całości zapełniają kolejne strony powieści, zatrzymując na chwilę przepływ narracji i wprowadzając do tekstu ciszę podszytą milczącą grozą¹⁰².

Miasto-twierdza stało się miastem-widmem, w którym linearny czas zatrzymał się w 1945 roku wraz z ostatnią deportacją i zdaje się, że od tego czasu nic się nie zmieniło, a życie zastygło. Sebald pokazuje jednak, że zastygło jedynie na powierzchni, a zagłębując głębiej, pod podszewką tej zamrożonej rzeczywistości okazuje się, że tli się tam widmowe życie. Po raz pierwszy objawia się ono Austerlitzowi w miejscowym sklepie ze starociami na centralnym placu Terezína. Z wystawionych za szybą czterech

¹⁰² Interesującą analizę zamieszczonej w *Austerlitzu* sekwencji fotografii z Theresienstadt przedstawia Mattias Frey, interpretując ją w perspektywie teorii montażu i dowodząc, że Sebald cytuje w tym miejscu montażową technikę Resnais’ego z filmu *Noc i mgła*, zob. M. Frey, *Teoretyzowanie kina...*, op. cit., s. 135-144.

„martwych natur”, składających się z porcelanowych figurek, sprzętów, drobnych przedmiotów codziennego użytku, emanuje olbrzymia siła przyciągania, jakby skrywały niezbadaną tajemnicę. Zafascynowany Austerlitz długo wpatruje się w wystawione za szybą przedmioty, choć po chwili odnosi osobliwe wrażenie, że to one raczej patrzą na niego – tak jak wypchana, nadgryziona przez mole wiewiórka ze „szklanym guzikowym okiem” (A, 241). Bohater zastanawia się, „co znaczy ten strumień, który znikąd nie wypływa, donikąd nie uchodzi, stale nawraca do siebie, co takiego ma w sobie zastygła w niezmiennej pozie wiewiórka albo porcelanowa grupa barwy kości słoniowej [...]?” (A, 241).

Przedmioty zdają się zastępować ludzi w Terezynie, to one „w skutek niezbadanych okoliczności” przeżyły swoich właścicieli i są jedynym pozostawionym po nich śladem, stanowiąc inwentarz ostatecznie pogrzebanego świata¹⁰³. Podkreśla to także towarzysząca tekstowi fotografia, na której przedmioty w szybie wystawowej zlewają się z zewnętrzną przestrzenią, zdają się „wrośnięte w odbijające się w szybach czarne korony lip” (A, 239), którymi obsadzono centralny plac w Terezynie. Przedmioty w prozie Sebalda, jak zauważa Momro, przypominają istnienie fantomowe, ponieważ mając „niestałą ontologię” nie wpisują się całkowicie w żaden zastany porządek i wytwarzają wokół siebie własne pole poznawcze, do którego człowiekowi trudno dotrzeć¹⁰⁴. Dlatego Austerlitz ze zdumieniem wpatruje się w witrynę antykwariatu, nie do końca pojmuje znaczenie tych przedmiotów, jednak podświadomie czuje skrywającą się w nich obecność duchów przeszłości.

Podobne uczucie towarzyszy mu podczas wizyty w miejscowym muzeum, gdzie długo przygląda się nazistowskim dokumentom, które sprawiają, że system getta w „model zaprojektowany przez rozum, w każdym szczególe uporządkowany świat” (A, 244), wydaje mu się istnym szaleństwem, a nawet „futurystyczną deformacją życia społecznego” (A, 288). Im więcej obrazów śmierci i cierpienia ogląda na wystawie, tym bardziej czuje, że rozpada się system obronny, który przez całe życie – na podobieństwo twierdzy – budował w sobie samym, aby ochronić się przed nawrotem przeszłości. W Terezynie powraca ona jednak z taką intensywnością, że samozachowawcze i immunologiczne hamulce Austerlitz pękają pod jej naporem. W rezultacie, po wyjściu

¹⁰³ Narracja Sebalda przypomina studium Bożeny Shallcross – ujmuje ona Zagładę przede wszystkim jako wydarzenie materialne, w którym rzeczy (nawet te najbardziej błahe, jak sprzęty kuchenne, walizki, ubrania etc.) odgrywają niebywałą rolę, zaświadczać o tożsamości ofiar, zob. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2012.

¹⁰⁴ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności...*, op. cit., s. 428.

z muzeum stają mu przed oczami widma wypełniające każdy, najmniejszy nawet element przestrzeni byłego getta:

Widziałem to bardzo wyraźnie, że oni nadal tu są, nadal żyją, stłoczeni w domach, w suterenach i na poddaszach, że nieustannie wchodzą i schodzą po schodach, wyglądają z okien, poruszają się w wielkiej masie ulicami i nawet wypełniają niemym tłumem cały, pocętkowany szarą mżawką przestwór powietrza. (A, 245)

Zacytowany fragment jest czytelnym nawiązaniem do śmierci mieszkańców getta w pobliskim krematorium zbudowanym w 1942 roku. Obraz „niemego tłumy” wypełniającego przestwór powietrza w Terezynie przywołuje na myśl projekt Elżbiety Janickiej, która podjęła próbę sfotografowania powietrza w sześciu nazistowskich obozach koncentracyjnych. „W powietrzu krążą popioły. My tym powietrzem oddychamy. A wiatr, chmury, deszcz? Popioły są w ziemi, rzekach, na łąkach i w lasach – poddawane nieprzerwanemu recyklingowi”¹⁰⁵, mówi Janicka o swoim cyklu *Miejsce nieparzyste*. Nie bez znaczenia jest fakt, że zdjęcia zostały wykonane metodą analogową, na kliszach firmy Agfa zajmującej się w czasie wojny produkcją cyklonu B – obok nazw obozów autorka umieściła liczby zamordowanych w nich więźniów.

Za pomocą wielkoformatowych, totalnie prześwietlonych (i pozornie pustych) obrazów oraz nagrań dźwiękowych praca Janickiej zwraca uwagę na pozagładową „obecność nieobecnego”. Autorka sugeruje, że mimo prób wyparcia katastrofy, ona wciąż powraca, tkwiąc w tym, co najbardziej oczywiste i organiczne – jak powietrze, którym oddychamy na co dzień. „Jesteśmy skonfrontowani z problemem niepochowania i niemożności wyprawienia pochówku. Problem ten ma wymiar zarówno symboliczny, jak fizyczny – by nie rzec: fizjologiczny [...]. Tu sarkofag nie wchodzi w rachubę, chyba że to my jesteśmy sarkofagami – absorbującymi te szczątki zewsząd i na różne sposoby”¹⁰⁶, mówi artystka. Dlatego tytułowe „miejsce nieparzyste” (nazwa odnosi się do *numerus clausus* stosowanego wobec Żydów) nie jest wcale puste, jak na pierwszy rzut oka sugerują fotografie – wypełnia je cisza i powietrze, w których można odczuć widmową obecność nigdy niepochowanych zmarłych.

Choć Janicka posługuje się innym medium, jej pracę można uznać za komplementarną do narracji Sebald. Po pierwsze oboje zwracają oni uwagę na problemy niewypowiedzialności i niewyraźności Zagłady, po drugie zaś przesuwają a nawet zacierają granice między tym, co obecne/nieobecne oraz widzialne /niewidzialne,

¹⁰⁵ Projekt „Miejsce nieparzyste” Elżbiety Janickiej: <http://www.sztetl.org.pl/pl/cms/kultura/1532,niebo-nad-treblinka-miejsce-nieparzyste-elzbiety-janickiej/> (dostęp: 11.07.2016).

¹⁰⁶ Ibidem.

wprowadzając widza w poznawczy dysonans. Dzieła ich obojga udowadniają, że miejsca Zagłady, znacznie silniej niż jakiegokolwiek inne, zamieszkują „nieme tłumy” zmarłych, które wypełniają każdy centymetr ich przestrzeni. Kryją się one zarówno w szczelinach porowatego ciała twierdzy Breendonk, w zabarykadowanych głuchych bramach Terezína, jak i w opuszczonych przedmiotach miejscowego bazaru oraz w przestworze unoszącego się nad nimi powietrza.

Powróćmy do *Austerlitz*: przeświadczenie o współobecności widm długo nie opuszcza bohatera, przekształcając się w stan, który można nazwać długotrwałym „widmowym pobudzeniem”. Wyraża się ono w tym, że na długo po opuszczeniu Terezína jak kadry filmu przetaczają się w głowie Austerlitz widmowe obrazy nie dające się w żaden sposób zatrzymać. W drodze powrotnej do Pragi stan ten osiąga apogeum: pasażerowie miejscowego autobusu, pogrążeni w głębokim śnie, „w dziwnie skręconych pozach zalegli i zwisali na siedzeniach” (A, 246), sprawiając wrażenie nadzwyczaj odrealnionych i jak gdyby pozbawionych życia lub też znajdujących się na jego skraju. Ostatecznie Austerlitzowi wydaje się, że znalazł się w transporcie wiodącym do obozu, a autobus stacza się w jego wyobraźni „po rampie” i zmierza do „miejsca przeładunku ludzkich mas” (A, 246). Andrzej Kopacki krytycznie stwierdza, że w scenie tej narracja Sebald „przekracza, najdelikatniej mówiąc, granicę dobrego smaku, ponieważ »poetyzując« w ten sposób i w takim kontekście Zagładę, czyni z niej niedobry estetyczny użytek na rzecz swego projektu historiozoficznego”¹⁰⁷. Trudno jednak zgodzić się z tak jednostronną interpretacją. Na tle zawartych w tym rozdziale rozważań stawiających w centrum figurę widma i widmowości samej przestrzeni Terezína wydaje się oczywistym, że odrealniona scena w autobusie nie jest próbą „poetyzowania” i estetyzacji Zagłady, lecz ukazaniem mechanizmów afektywnego i „widmowego pobudzenia”, które wynika z pobytu w miejscu nawiedzonym, gdzie zacierają się wszelkie granice – szczególnie te dzielące realne od wyobrazonego oraz przeszłość od teraźniejszości.

W wygłosie rozważań warto raz jeszcze zapytać o funkcje, jakie widmowe przestrzenie pełnią w utworach Sebald. Jak pisałam we wstępie, widmotopie postrzegam jako przestrzenie specyficznego „rozchwiania”, które ze względu na nawiedzające je widma stają się wielopoziomowymi płaszczyznami dynamicznego wydarzania się i nieustannych widmowych powrotów, łączących w sobie

¹⁰⁷ A. Kopacki, *Warownie i cud anamnezy*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 9/10, s. 308.

heterogeniczne czasy, wspomnienia i historie. W dużej mierze historie te osadzone są w przeszłości związanej z architekturą „epoki industrialnej” (przestrzenie dworcowe), „ery kapitalistycznej” (monumentalizm architektoniczny) oraz „epoki pieców” (fortyfikacje, getta i obozy koncentracyjne), tworząc pod wieloma względami wyraziste linie kontynuacji. Podkreślenie widmowego charakteru przestrzeni sugeruje, po pierwsze, że widma kapitalizmu, kolonializmu czy totalitaryzmu wciąż są żywo obecne w architekturze, stając się niejako świadkami zapisanej w tych miejscach przemocy¹⁰⁸; po drugie zaś pokazuje, że rzeczywistość jest bardziej przepuszczalna niż mogłoby się to wydawać i dzięki spojrzeniu pod jej powierzchnię – do fundamentów, w szczeliny, do niemalże zatartych już śladów – odsłania się jej splątany, wyjęty z linearnego czasu i upiorny charakter.

Spojrzenie w głąb – manifestujące się między innymi w odgórnym kadrowaniu fotografii – pozwala w pewnym sensie wywołać duchy i doświadczyć ich irytującej obecności, nie rzadko powodującej „zawroty głowy”. Uczucie to wynika z działania samych heterotopii, które – raz jeszcze powracając do rozważań Foucaulta – służą podwójnemu celowi względem otoczenia. Po pierwsze, wytwarzają przestrzeń iluzji sprawiającą, że rzeczywistość staje się jeszcze bardziej iluzoryczna, złudna i wirtualna; po drugie zaś pełnią funkcję kompensacyjną – poprzez swój specyficzny (uk)ład, rodzaj naddanego uporządkowania, pokazują, jak bardzo zagmatwane, chaotyczne i pomieszane jest to, co znajduje się dokoła¹⁰⁹. Taką właśnie iluzoryczno-kompensacyjną funkcję spełniają nawiedzone przestrzenie w prozie Sebalda, co nie tylko pozwalałoby lepiej zrozumieć „odrealniony” charakter sceny w autobusie zaraz po opuszczeniu Terezína, ale także wewnętrzne mechanizmy funkcjonowania biblioteki (wytwarzającej iluzję totalnego poznania za cenę zniewolenia) czy uporządkowanej struktury twierdzy, która w gruncie rzeczy przesłania tylko dokonujące się w jej wnętrzu okrucieństwo.

Heterotopie w prozie Sebalda – zdecydowanie silniej niż w rozważaniach Foucaulta – demonstrują zapisane w przestrzeniach układy władzy. Dzięki ich silnemu zwidmowaceni, swego rodzaju „zabrudzeniu” ich widmową (nie)obecnością, pisarz przenicowuje pewniki, na których ukonstytuowała się nowoczesność – z jednej strony te wiążące się z omawianym wcześniej „reżimem czasu”, z drugiej zaś te związane z przemysłowo-kapitalistycznymi systemami opresji i zniewolenia. Podważając

¹⁰⁸ Obecność duchów w prozie Sebalda z praktyką świadczenia i zaświadczenia interesująco łączy ze sobą Lisa Diedrich w swojej analizie – zob. L. Diedrich, *Gathering Evidence...*, op. cit., s. 257 i nast.

¹⁰⁹ M. Foucault, *Inne przestrzenie...*, op. cit., s. 124.

prawomocność i pokazując chwiejność obu z nich, udaje się Sebaldowi – niejako w geście sprzeciwu – wykreować w swoich powieściowych fabułach alternatywny model temporalności, w którym czas nie jest mierzony wskazówkami podporządkowanego racjonalności zegara, lecz wiąże się z nieoczekiwanym powrotem widma, przybierając charakter nieliniowy, spazmatyczny i wciąż na nowo-się-wydarzający. Dzięki kreacji widmotopii Sebald tworzy jednocześnie alternatywny porządek ontologiczny, w którym zamiast logiki historii pojawia się czasoprzestrzeń wiecznych powrotów, a miejsce ludzi zastępują widma.

2.3. ZWIDMOWACENI

Zmarli w utworach Sebald powracają nieustannie, „przychodzą o zmierzchu i wypatrują życia”, jak głosi motto poprzedzające ostatni tekst w zbiorze *Wyjechali* poświęcony Maxowi Ferberowi. Pierwsze opowiadanie w tym tomie kończy się natomiast opartą na autentycznych wydarzeniach wzmianką o bliskim przyjacielu głównego bohatera, którego zwłoki odnaleziono po kilkudziesięciu latach od tragicznej śmierci, a właściwie same niespodziewanie wynurzyły się na powierzchnię: „Tak więc zmarli powracają. Czasem po dobrych siedemdziesięciu latach wychodzą z lodu i leżą na skraju moreny, kupka wypolerowanych kości i para podkutych butów” (W, 34). Te słowa zostają oddzielone od głównego tekstu, co sprawia że można je odczytywać zarówno jako puentę do historii o zaginionym Johannesie Naegelim, jak i odrębną całość. Wraz ze wspomnianym mottem tworzy ona kompozycyjną klamrę, która jeszcze silniej podkreśla przekonanie dominujące w całej prozie Sebald, mianowicie, że śmierć nie jest ostatecznym końcem, a zmarli w istocie nigdy nie umarli.

W *Campo Santo* pisarz przyznaje, że czasami zdarza mu się samemu spotkać „jedną z tych niewyraźnych i dziwacznych istot” (CS, 39), a w swoich utworach często opisuje ich chybotliwą aparycję. Parokrotnie przywoływany w korsykańskim eseju Jean Cesari sądzi, że przypominają one „pokrzywionych cudzoziemców” i mimo iż na pierwszy rzut oka wyglądają jak normalni ludzie, po bliższym przyjrzeniu się „ich twarze zacierają się i są rozedrgane na obrzeżach niczym twarze aktorów w starych filmach. Czasem nawet wyraźnie rysuje się tylko górna część ich ciała, a reszta rozwiewa się na podobieństwo dymu” (CS, 39). Nie dziwi więc, że to Cesari właśnie stał się protoplastą tajemniczej postaci miejscowego szewca Evana w *Austerlitzu*, któremu tytułowy bohater towarzyszył w dzieciństwie. Mówiło się o nim, że widuje duchy, a on sam nieustannie opowiadał o wdzieraniu się zmarłych do świata żywych:

Przeważnie są o piędź niżsi, niż byli za życia, bo doświadczenie śmierci, twierdził Evan, skraca nas, tak jak sztuka płótna zbiega się przy pierwszym praniu. Zmarli na ogół chodzą sami, ale czasem też w gromadkach; widywano ich już na wzgórzach ponad wsią, jak maszerują w barwnych kurtkach mundurowych albo w szarych pelerynach, między polnymi murkami, za ledwie ponad nie wystając, przy cichym dźwięku bębna. (A, 68)

Przywoływane dalej przez Evana szwadrony i pochody zmarłych¹¹⁰ mogłyby sugerować militarną moc, jaką posiadają widma, jednak ich substancjalne rozedrganie powoduje, że cała scena ma raczej znamiona groteski. Widma nie tworzą tu bojowego oddziału, lecz przypominają raczej szwadron karłów o piskliwych głosach, wciąż przygarbionych i uginających się pod niewidocznym z zewnątrz ciężarem. Groteskowość bardzo często towarzyszy opisywanym przez Sebald widmom, jak gdyby pisarz świadomie chciał oddać ich z natury nieoczywisty, osobliwy i peryferyjny charakter, łączący w sobie skrajne przeciwności: tragizm i komizm, piękno i brzydotę, fantastykę i realizm.

Szewc Evan nie tylko widzi duchy, ale – przyglądając się tej postaci z perspektywy intertekstualnej – sam jest bytem zgoła widmowym, nosząc w sobie ślady i głosy bohaterów z innych utworów Sebald. Oprócz tego, że przemawia przez niego głos Cesariego, można dopatrzeć się w nim także śladów postaci dziadka Alphonso z Andromeda Lodge, który zamiast szkielec w okularach „wprawione miał kawałki szarej jedwabnej materii” (A, 111)¹¹¹. W ten właśnie sposób Sebald najczęściej konstruuje swoje literackie postaci, rozbijając ontologiczną jedność i spójność oraz pozwalając im przemawiać cudzymi głosami. Jan Ceuppens, analizując tom *Wyjechali*, pisze że konstrukcja bohaterów jest w tych opowiadaniach na wskroś „widmowa”, a sam autor uprawia szczególny rodzaj „spektrologii”¹¹². Technikę pisarza porównuje do tworzenia postaci w malarstwie Ferbera, a więc takich, które składają się z „długiego szeregu protoplastów, szarych spopieliałych twarzy, nadal krążących jak widma po

¹¹⁰ W *Widmach Marksa* Derrida podkreśla paradoksalną „liczność” widma: „mnoży się a priori, dając miejsce, a jednocześnie odbierając, całemu tłumowi widm, którym nie można już nawet przypisać punktu widzenia: wypełniają one całą przestrzeń. Albowiem liczne jest widmo”, w: J. Derrida, *Widma Marksa...*, op. cit., s. 218.

¹¹¹ Szewc wspomina, że w warsztacie dziadka zawsze wisiał na haku czarny kir zerwany przez niego z katafalku niesionego przez pochód „zakapturzonych postaci”. Jest on dla Evana materialnym dowodem na to, że „inny świat jest bardzo blisko, dzieli nas od niego nie więcej niż taka jedwabna chustka” (A, 69). Ten zwiewny kawałek jedwabnego płótna (*Seidentuch*), który można interpretować jako symbol delikatnych i ulotnych granic między światem żywych i umarłych, szczególnie fascynował Sebald. Nie bez powodu motyw jedwabiu, zaczerpnięty najprawdopodobniej z opowiadania Franza Kafki o myśliwym Grakchusie, powraca jak mantra w całej twórczości pisarza, w najróżniejszych konstelacjach, niosąc ze sobą złożony ładunek symboliczny. Motywowi jedwabiu nie poświęcam zbyt wiele miejsca w mojej interpretacji, ponieważ został już doskonale opisany przez innych badaczy, zob. m.in. A. Lipszyc, *W.G. Sebald. W noktoramie niepamięci...*, op. cit., s. 138 i nast.

¹¹² J. Ceuppens, *Im zerschundenen Papier herumgeisternde Gesichter. Fragen der Repräsentation in W.G. Sebalds »Die Ausgewanderten«*, „Germanistische Mitteilungen” 2002, t. 55, s. 89.

zmalretowanym papierze” (W, 207). Inne przykłady można by długo wyliczać: w życiorysie Paula Bereytera odnajdziemy elementy biografii Wittgensteina i Amèry’ego, protoplastą Ferbera jest autentyczna postać artysty Franka Auerbacha, natomiast na figurę Austerlitzu składa się nawet kilka autentycznych i literackich życiorysów. Ponadto w obrębie samych powieści ścieżki bohaterów krzyżują się ze sobą w wyniku nieprawdopodobnych przypadków i zbiegów okoliczności, przypominając gęste, niewidoczne na pierwszy rzut oka, sieci powiązań.

Oprócz „nakładalności”, implikującej wielowarstwowość i symultaniczność, drugą istotną cechą Sebaldiańskich bohaterów jest ich wyraźnie osłabiona substancjalność – często sprawiają oni wrażenie przezroczystych, ulotnych, nierealnych. Analizując kreacje wybranych postaci zamierzam pokazać, że osłabianie ludzkiej substancjalności i rozmywanie jej konturów służy pisarzowi do zakwestionowania paradygmatu mocnej ontologii, zachwianej w wyniku traumatycznych doświadczeń minionego wieku. Kwestionując silny ludzki podmiot, Sebald podważa jednocześnie te obszary życia społecznego, które opierają się na wierze w normatywizm, racjonalizm i sprawczość człowieka. Bohaterów zestawiam w dwie pary: najpierw przyglądam się sylwetkom Austerlitzu i Ferbera, odczytując je jako postaci skazane na widma Zagłady; następnie porównuję bohatera tomu *Wyjechali* Ambrosa Adelwartha z występującym w *Czuję. Zawrót głowy* Franzem Kafką, przedstawiając ich obu jako postaci nękanie widmem społecznego odrzucenia; natomiast w ostatniej części staram się wyjaśnić złożoność postaci Myśliwego w prozie Sebald, traktując ją jako upostaciowienie widm upiornie-nostalgicznych. Ten trójpodział nie ma jednak jasno ustalonych konturów, cechy poszczególnych postaci tajemniczo łączą się ze sobą, tak jakby Sebald wciąż opisywał jedną i tę samą postać. Ponadto wszystkich analizowanych przeze mnie bohaterów łączy jedna wspólna cecha: im intensywniej nawiedzają ich duchy przeszłości, tym bardziej oni sami upodabniają się do widm.

2.3.1. SKAZANI NA WIDMA¹¹³

Austerlitzu poznajemy na antwerpskim dworcu kolejowym – trzyma aparat fotograficzny w ręku i ze „spłoszonym spojrzeniem” mustruje przestrzeń. Fabuła ostatniej powieści Sebaldy składa się z oddalonych od siebie o długie lata i rzekomo

¹¹³ Tę frazę zapożyczam od Zofii Zaleskiej, piszącej iż „pamięć przerażających wydarzeń, często wyparta i głęboko ukryta, odsuwa ich od świata i skazuje na widmową egzystencję. Postaci Sebaldy są niczym duchy dające świadectwo ponurej historii Europy”, w: Z. Zaleska, *Rozpraszanie mroku...*, op. cit., s. 123.

przypadkowych spotkań bohatera z narratorem na europejskich dworcach, podczas których stopniowo odsłaniają się szczegóły jego życia, a właściwie tożsamościowych re-wizji. Austerlitz, niegdyś uniwersytecki wykładowca, wiezie samotnicze życie outsidera podporządkowane różnorodnym obsesjom, szczególnie manii obfotografowania rzeczywistości. Z biegiem lektury okazuje się, że fotografie nie stanowią jedynie materiału do planowanej rozprawy naukowej o architekturze epoki kapitalistycznej, lecz raczej próbę zapelnienia pustki po wydrążonej pamięci bohatera. Najpierw stają się substytutem lub mówiąc za Lipszycem, szczególnego rodzaju „protezą” pamięci¹¹⁴, później wiążą się z nadzieją, że ich studiowanie odblokuje gnieźdzące się głęboko wspomnienia z dzieciństwa.

Bohater przynależy do tak zwanej „generacji półtora” (*1,5-generation*), a więc uratowanych z Zagłady dzieci zbyt młodych, aby świadomie odbierać, co się wydarzyło, jednak wystarczająco dojrzałych, aby przeżyć¹¹⁵. Rodzice Austerlitz – czescy Żydzi mieszkający w Pradze, gdzie on sam spędził pierwsze cztery lata życia – w porę wysyłają go wraz z transportem dziecięcym do Wielkiej Brytanii. Tam zostaje zaadoptowany przez rodzinę kalwińskiego pastora z Walii, gdzie przez długie lata żyje w niewiedzy o swoim prawdziwym pochodzeniu i nazwisku. Mimo że widmo straconego dzieciństwa i rozłąki z rodzicami co jakiś czas daje o sobie znać, jest zbyt ciche i stłumione ciężarem niewyrażonej traumy, aby Austerlitz (wówczas wciąż jeszcze David Ellias) mógł je w pełni usłyszeć. Stopniowo zaczynają jednak docierać do niego zewnętrzne sygnały, że większość życia spędził z fałszywą tożsamością. Najpierw dzięki nauczycielowi historii poznaje swoje prawdziwe nazwisko; później w jednym z antykwariatów przypadkowo zostaje skonfrontowany z audycją o dzieciach ocalałych z Zagłady i nagle wszystkie nazwy wydają mu się dziwnie znajome, jakby sam był uczestnikiem tych wydarzeń; w końcu przesiadując na londyńskiej stacji kolejowej niespodziewanie przeżywa „cud anamnezy”¹¹⁶.

Nagle pojawiają się w jego głowie obrazy z przeszłości, widzi siebie samego, kiedy krótko przed wojną przyjechał na ten sam dworzec wraz z transportem innych żydowskich dzieci: „Siedział z boku, sam jeden, na ławce. Nogami w białych podkolanówkach nie dosięgał jeszcze podłogi, i gdyby nie mały plecaczek, który

¹¹⁴ A. Lipszyc, *W.G. Sebald. W noktoramie niepamięci...*, op. cit., s. 166.

¹¹⁵ Autorem tego pojęcia jest Susan Rubin Suleiman, która stwierdza, że jeśli wspólnym doświadczeniem przedstawicieli „drugiej generacji” jest silnie odczuwane spóźnienie, to tym, co łączy „generację półtora” jest doświadczenie przedwczesnej dezorientacji i beznadziei, zob. S.R. Suleiman, *The 1.5 Generation. Thinking about Child Survivors and the Holocaust*, „American Imago” 2002, t. 59, nr 3, s. 277–295.

¹¹⁶ A. Kopacki, *Warownie...*, op. cit., s. 304.

trzymał na podółku – mówił Austerlitz – chyba bym go nie rozpoznał” (A, 170). Gwałtowne pojawienie się widmowych obrazów przeszłości, dzięki którym następuje odpomnienie tak odległych w czasie wydarzeń, wywołuje w bohaterze afektywną furję – czuje dreszcze, ogarnia go wstyd, smutek, na końcu traci zdolność mowy i orientacji. Przede wszystkim jednak uświadamia sobie, jakich spustoszeń dokonały w nim samotnicze lata i ostatecznie stwierdza: „nigdy tak naprawdę nie żyłem albo że teraz dopiero się urodziłem, poniekąd w przeddzień śmierci” (A, 170). Od tamtej chwili Austerlitz wszczyna dochodzenie wobec własnej przeszłości, udając się w podróż wiodącą między innymi przez Pragę, Marienbad i Paryż, aby odszukać zatarte ślady rodziców i jednocześnie poznać prawdę o sobie samym. Widmo działa w tym przypadku tak, jak pisał o nim Derrida – „w trwającej wciąż pracy żałoby, w owym nieskończonym zadaniu, widmo pozostaje tym, co najbardziej daje do myślenia – i zmusza do działania. [...] a także powoduje, że coś się zdarza i pozwala, by się zdarzyło” (WM, 165).

Dzieciństwo spędzone w mrokach domu kalwińskiego pastora, przypominającego raczej duszną niewolę, w którym zazwyczaj panowały milczenie i chłód – tak klimatyczny, jak emocjonalny – wygasily w Austerlitzu, jak sam przyznaje, wszelkie poczucie tożsamości (A, 57). Podobnie jak okno w jego pokoju zostało zamurowane od środka, choć na zewnątrz wszystko pozostawało bez zmian, tak też w nim samym istniała przestrzeń, do której nie miał dostępu. Z narastającym poczuciem pustki bohater zaczyna przybierać cudze „tożsamości”, które tak samo jak fotografie funkcjonują jedynie jako protezy. Na długie lata kształtuje go przykładowo historia o zagładzie rodzinnej miejscowości przybranego ojca, która została zatopiona w katastrofalnej powodzi, a jej mieszkańcy rzekomo wciąż wiodą podwodną widmową egzystencję. Austerlitz do tego stopnia identyfikuje się z ich losem, że sam czuje się częścią zgłodzonego świata, będąc jednocześnie ocalonym i pogrzebanym w katastrofie. Zatopieni mieszkańcy, jak sam o nich mówi: „nieszczęsne widma z Vyrny” (A, 67), których portrety obsesyjnie ogląda później w starym albumie z fotografiami, stają się dla Austerlitz tak bliscy, że wyobraża sobie ich przechodzących się ulicami i polami, „zwłaszcza w upalne letnie dni w porze popołudnia, kiedy poza tym wokół nie było widać żywego ducha” (A, 68). Bohater od samego początku przedstawiany jest jako ten, który widzi więcej niż pozostali – w dzieciństwie wydaje mu się, że kroczy za nim „niewidzialny brat bliźniak, jakby przeciwieństwo cienia” (A, 69), że coś unosi się w powietrzu i nieustannie mu towarzyszy. Jak pisze o nim Pietro Citati: „Odnosi

wrażenie, że mieszka w życiu, które nie jest jego, jak gdyby miał obok siebie nieznamy cień”¹¹⁷. Z biegiem czasu to przeświadczenie nasila się, a duchy przeszłości nawiedzają go jeszcze intensywniej, stopniowo przenikając solidny pancerz zbudowany z „systemu kwarantann i barier immunologicznych” (A, 173). Wdzierają się one do prywatnej fortyfikacji, w której bohater na długie lata zabarykadował się, nie dopuszczając do siebie ani własnej przeszłości, ani innych ludzi.

Kiedy Austerlitz ostatecznie wybiera się do Pragi i odnajduje byłą opiekunkę Verę, ta przekazuje mu jedyne jego zdjęcie z dzieciństwa wykonane w 1939 roku, na krótko przed wyjazdem do Londynu. Fotografia przedstawia chłopca w białym, nieco ekstrawaganckim kostiumie pazia królowej, jednak Austerlitz z trudem rozpoznaje na niej siebie samego: „Owszem, rozpoznawałem charakterystyczną ukośną linię nasady włosów, ale wszystko inne gasło pod przemożnym poczuciem przeszłości” (A, 226). Mimo że zdjęcie – podobnie jak zasłyszana przypadkowo audycja radiowa o dziecięcym transporcie – wywołuje w bohaterze burzę ambiwalentnych uczuć (panikę, oniemiaenie, stupor, niezdolność do formułowania ocen i wyrażania myśli), nie oferuje dostępu do siebie samego sprzed lat, nie przyczynia się do odpomnienia i nie odsłania przed laty „zamurowanego okna”. Z lupą w ręku studiując fotografie, Austerlitz czuje ponadto coraz większą presję wydobywającą się z tajemniczego wizerunku. Przenika go „badawcze spojrzenia pazia, który przyszedł upomnieć się o swoje” (A, 227), oczekując, że Austerlitz „podejmie wyzwanie” i uwolni go nieszczęścia, które nad nim zawisło.

Choć nieszczęście pazia można rozumieć wielorako, to przede wszystkim wiąże się ono z Zagładą, a jego kuriozalna postać symbolizuje los kilkuletniego Austerlitz, któremu co prawda udało się uniknąć śmierci, jednak został skazany na życie w ciągłym poczuciu nieprzynależności. Figurę pazia można również interpretować jako owego nieustannie towarzyszącego Austerlitzowi brata-bliźniaka, sobowtóra znajdującego się na przecięciu świata żywych i umarłych. Nieprzypadkowo chłopiec nosi kostium motyla, który symbolizuje ambiwalentne przejście od śmierci do życia i odwrotnie, a Agata odnajduje tę fotografię pośród stron zakurzonego dzieła Balzaca *Pułkownik Chabert*, poświęconego nie tylko społecznej niesprawiedliwości, ale też w pewnym sensie życiu po pozornej śmierci (pułkownik zostaje podczas bitwy napoleońskiej wrzucony do rowu z trupami i uznany za zmarłego; po przypadkowym odratowaniu

¹¹⁷ P. Citati, *Arcydzieło Sebalda*, tłum. J. Ugniewska, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 117.

postanawia odzyskać swoje przeszłe życie i prawdziwą tożsamość, co jednak kończy się porażką). W wizerunku pазia zastanawiają Austerlitz elementy widmowe, jak „upiórne jasne na obrzeżach kędziory chłopca”, tajemnicze puste pole budzące skojarzenia z krainą umarłych, a przede wszystkim „ciemno rozmazana smuga na horyzoncie” (A, 227), skrywająca w sobie tajemnicę i grozę. Ta widmowa aura sprawia, że paż staje się nawiedzającym Austerlitz widmem przeszłości, które nie przynosi ukojenia, lecz uosabia przybywającą z mroków dawnego życia upiorność.

Interpretując postać Austerlitz, Lipszyc stawia hipotezę, że tytułowy bohater nie tylko widzi duchy, ale sam posiada status zjawy i tak naprawdę może wcale nie istnieć: „To człowiek, którego nie było, zlepek historii, galeria fotografii, zestaw protez – czasem nieodróżnialnych od tego, co miały zastępować”¹¹⁸. W kontekście wcześniejszych rozważań oznaczałoby to, że im bardziej Austerlitz jest nawiedzany przez duchy przeszłości, które stopniowo przejmują nad nim władzę, tym bardziej sam staje się postacią widmową. Założenie to potwierdzałby sposób, w jaki bohater „zjawia się” w powieści – przykładowo między pierwszym i drugim spotkaniem narratora z Austerlitzem mija dwadzieścia lat, a w wyglądzie i postawie bohatera nic się zmienia. Wydaje się on nawet młodszy niż poprzednio, czas w każdym razie nie odgrywa dla niego roli i nie pozostawia widocznych śladów, jak gdyby bohater był wyłączony spod jego władzy. Sam Austerlitz przyznaje, że zmaga się niekiedy z „przytłaczającymi [...] wątpliwościami co do własnej osoby” (A, 94) wyrażającymi się w poczuciu utraty egzystencjalnej orientacji: „Od czasów dzieciństwa i młodości nie wiedziałem, kim naprawdę jestem” (A, 56).

Czerpiąc z pojęć wypracowanych na polu biologii, można go nazwać bohaterem „heterotroficznym”, a więc żywiącym się cudzym pokarmem – wchłoniętą wiedzą, obcymi słowami, bezpańskimi fotografiami, a więc strzępami, z których trudno złożyć jakąkolwiek spójną narrację. Mimo usilnych starań Austerlitz związanych z porządkowaniem i systematyzowaniem otaczającej go rzeczywistości, jego życie nie ma znamion ciągłości, lecz rządzi nim kompulsywnie nawracające obrazy i sceny, a jego życie zdominowane jest przez liczne obsesje. Ostatecznie, ciągle nawiedzanie przez duchy przeszłości czyni go nie tylko bohaterem heterotroficznym, lecz także „heterotelicznym”, a więc innocelowym – takim, który przez swoje wyobcowanie nie przynależy do świata ludzkiego, ale równocześnie nie przynależy do żadnego innego

¹¹⁸ A. Lipszyc, *W.G. Sebald. W noktoramie niepamięci...*, op. cit., s. 173.

miejsca. W pewnym stopniu pozwalałoby to odczytywać obsesję dworcową Austerlitz jako podświadome upodobanie do przestrzeni tranzytu, paradygmatycznych nie-miejsc (Marc Augé) będących dla niego ersatzem utraconego i wypartego domu.

Lustrzanym odbiciem Austerlitz jest postać malarza żydowsko-niemieckiego pochodzenia ze zbioru *Wyjechali*. Narrator również odwiedza Ferbera w nieregularnych odstępach czasu i podczas tych spotkań odsłaniają się elementy jego biograficznej mozaiki, naznaczonej przez traumę Zagłady. On także jako kilkunastoletni chłopiec przybywa do Anglii na początku wojny, a jego rodzice, zwlekający z opuszczeniem Niemiec, zostają wywiezieni w jednym z pierwszych transportów do Rygi i tam zamordowani. Sam Ferber przyznaje później, że całe jego życie „określiła nie tylko deportacja rodziców, ale i opóźnienie oraz zwłoka, z jaką dotarła do mnie i odsłoniła mi się w całym swoim niepojętym znaczeniu zrazu niewiarygodna wiadomość o ich śmierci” (W, 244). Po przybyciu do Anglii Ferber szybko zaczyna wytwarzać rozmaite sposoby „immunizacji na cierpienie” – postanawia świadomie odciąć się od swojego pochodzenia, nie chcąc aby cokolwiek przypominało mu o przeszłości. Po pewnym czasie traci nawet umiejętność mówienia w ojczystym języku, wypiera wczesnodziecięce wspomnienia, a Niemcy zdają mu się „urojeniem, zrodzonym we [...] własnej głowie” (W, 232). Ferber ostatecznie przenosi się do Manchesteru, mając nadzieję na nowy początek i nieobwarowane ciężarem przeszłości spokojne życie w cieniu postindustrialnego miasta, gdzie wynajmuje atelier i oddaje się pracy twórczej. Szybko okazuje się jednak, że to właśnie Manchester¹¹⁹ – typowe „miasto imigrantów”, szczególnie niemieckiego i żydowskiego pochodzenia – jak żadne inne miejsce rozbudza w nim głęboko tkwiące demony przeszłości.

Życie w Manchesterze Ferber traktuje w kategoriach przeznaczenia: „Manchester zawładnął mną bez reszty. Nie mogę, nie chcę i nie wolno mi się stąd ruszyć” (W 216). Przekreśla on tym samym wszelkie modalności wyboru, w pewnym stopniu sam skazuje się na samotnicze życie w więzieniu swojego atelier, niemal go nie opuszczając i kompulsywnie – od rana do wieczora przez siedem w dni tygodniu – oddając się tworzeniu zadziwiających portretów. Proces twórczy Ferbera przypomina agresywną walkę, a jego efekt to (kraj)obraz po wojnie: papier jest „złamtretowany”, tło „nadwyręzione”, twarz modelu poddawana na płótnie nieustannym „kasacjom”. Sztuka jako pole tworzenia staje się tutaj performatywną przestrzenią nieustannie odgrywanej

¹¹⁹ Szczegółową analizę Manchesteru przedstawiam w trzeciej części pracy (Ruiny industrialne).

egzekucji, tak że nie do końca wiadomo, czy Ferber wykonywane przez siebie portrety kreuje czy też unicestwia:

pod koniec dnia z nielicznych ocalałych z zagłady linii i cieni Ferber uzyskiwał portret o wielkiej sile wyrazu, a [...] następnego ranka, [...] ponownie zamazywał portret, aby z tła, mocno nadwyróżzonego przez ustawiczne kasacje wydobywać [...] rysy twarzy i oczy modela. [...] Widz odnosił wrażenie, że portret wyłania się jak gdyby z długiego szeregu protoplastów, szarych, spopielałych twarzy, nadal krążących jak widma po zmaltretowanym papierze. (W, 207)

W pierwszym wydaniu opowiadań Sebald zamieścił portret autorstwa Franka Auerbacha (fot. 8) – brytyjskiego malarza o niemieckim pochodzeniu, który jest czytelnym pierwowzorem postaci Ferbera¹²⁰. Zarówno ten, jak i pozostałe portrety malarza (fot. 9) charakteryzują się silną ekspresją manifestującą się w mocnej kresce, a jednocześnie cechuje je chwiejność i rozmycie, przez co sprawiają wrażenie postaci widmowych. Poprzez specjalną technikę malarską, polegającą na bardzo grubym wielowarstwowym nakładaniu farby, przedstawiane twarze podlegają multiplikacji. Zamiast wyrazistych konturów często pojawiają się w tych portretach niekształtne plamy, pozbawione oczu, ust, mimiki. Zamiast całości, jest tylko głowa, zamiast konkretności i wypełnienia – ciemne bezkształtne wylewające się poza kontury obrazu. Po dłuższej obserwacji jednak zaczynają się z tych nieokreślonych kształtów wyłaniać kolejne twarze – na początku mało czytelne i zamazane, choć po pewnym czasie wpatrujące się w oglądającego złowrogim spojrzeniem, niczym paź królowej żądający od Austerlitzu uwolnienia go z nieszczęścia.



Fot. 8. Portret autorstwa Franka Auerbacha zamieszczony przez Sebald z niemieckim wydaniu powieści *Wyjechali*

¹²⁰ W pierwszym niemieckojęzycznym wydaniu książki bohater nazywa się jeszcze Max Aurach, lecz w angielskiej (a także polskiej) wersji jego nazwisko zostało z powodów prawnych zmienione, podobnie jak usunięto oryginalne portrety Auerbacha, który nie zgodził się na ich publikację i wykorzystanie swojej biografii przez Sebald.



Fot. 9. Pozostałe portrety Franka Auerbacha

Sztuka jest dla Ferbera, w takim samym stopniu jak fotografia dla Austerlitz, substytutem pamięci. Z jednej strony można ją odczytywać jako próbę zapelnienia pustki po utraconym lub zagubionym języku ojczystym, a wraz z nim całej historii własnego pochodzenia, z drugiej strony przez swój agresywny i maniackalny charakter wyraża ona meandry pamięci malarza. On sam przyznaje, że nawiedzające go „ułamki wspomnień mają charakter kompulsywnych wyobrażeń” (W, 231), wskazując tym samym na fragmentaryczny, spazmatyczny i na poły sfingowany charakter własnej pamięci, ostatecznie nie pozwalający mu odróżnić prawdy od konfabulacji wytworzonej przez zraniony umysł. Ferber po latach wyparcia i zwłoki jest coraz bardziej świadomy skazy, jaką w sobie nosi, określając ją „nieszczęściem młodości” tkwiącym w nim tak głęboko, że „mogło potem wykiełkować, wypuścić złe kwiaty i roztoczyć nade mną koronę jadowitych liści, która rzuciła tak głęboki cień i mrok na moje ostatnie lata” (W, 245). Wraz z postępującym wiekiem malarz sam upodabnia się do tworzonych przez siebie widmowych postaci – ewidentnie traci na substancjalności, jakby już za życia stopniowo dokonywało się jego (samo)unicestwienie. Kiedy narrator spotyka się z wówczas już siedemdziesięcioletnim Ferberem po raz drugi, ledwo dostrzega go w mroku atelier; kiedy natomiast odwiedza go w szpitalu pod koniec opowieści, ten zamiast mówić – bełkocze, a jego głos przypomina rozpadający się i pusty „szelest suchych liści na wietrze” (W, 296).

Domeną (sztuki) Ferbera nieprzypadkowo staje się kurz – zarówno ten materialnie gromadzący się w jego atelier po zeskrobywaniu warstw grubo nakładanej farby, przypominających zastygłą wulkaniczną lawę, jak i ten, który metaforycznie zalega od dziesięcioleci w zakamarkach jego psychiki. Malarz czuje się bezpieczniej, kiedy kurz spowija jego życiową przestrzeń, „tam, gdzie rzeczy mogą spokojnie i w ciszy spoczywać pod aksamitnoszarym osadem, powstającym, gdy materia powolutku rozpada się w nicłość” (W, 216). Kurz, będąc bytem/niebytem o chwiejnej materialności

oraz lokując się w sferze pomiędzy widzialnością a znikaniem¹²¹, w pewnym stopniu przypomina modus istnienia samego Ferbera. Momro pisze o kurzu, że to obiekt szczególnie widmowy – jest „figurą materialności, ale również znakiem bez desygnatu. Materia symuluje obecność rzeczy, których podstawową cechą jest rozpad”¹²². W tej przedziwnej materialności kreowanej przez Sebald, pisze dalej Momro, może się zaczepić „resztkowa podmiotowość” bohatera, zawieszony między „tożsamością a rozproszeniem”, który zbliża się tym samym do obiektu widmowego. Podobnie jak inni bohaterowie tych czterech opowiadań (o których szerzej piszę w części pracy poświęconej ruinom), Ferber oscyluje w szarej strefie między życiem a śmiercią, na przecięciu obecności i znikania. Ten dziwny stan zawieszenia pozwala lepiej zrozumieć stosunek bohatera do temporalności oraz to, że linearny czas zupełnie dla niego nie istnieje. Sam przyznaje, że czas „to nierzetelna miara, czas to na dobrą sprawę tylko kotłowanie się duszy. Ani przeszłość, ani przyszłość nie istnieją. W każdym razie nie dla mnie” (W, 231). Światem Ferbera rządzi czas traumy, a więc cyklicznie powracające kompulsywne obrazy i spazmy cierpienia. Najlepiej obrazują to wykrzywione w bólu i nawarstwiający się twarze przedstawione w jego pracach, a także sam proces twórczy, w którym granice między tworzeniem a destrukcją są nadzwyczaj płynne.

Austerlitz i Ferber są w rzeczywistości upostaciowieniem tej samej figury nawiedzanej przez widma własnej przeszłości. Sebald pokazuje, że im bardziej bohaterowie bronią się przed ich nadejściem, tym skuteczniej przenikają one wykształcone przez nich systemy immunologiczne i kwarantanny. Co więcej, z czasem oni sami stają się postaciami odrealnionymi, zawieszonymi między życiem a śmiercią oraz materialnością i rozpadem. Ponieważ kategoria całości, jak również mocnej ontologii straciły po Zagładzie niekwestionowaną oczywistość, bohaterowie Sebald utrzymują już tylko – mówiąc za Momro – „fantomową relację ze światem”¹²³, żywiąc się przy tym pozostałościami po rozpadzie. Ferber w pewnym momencie wspomina

¹²¹ Zob. wypowiedź samego Sebald o kurzu: „I’m very taken with the whole business of ashes and dust. [...] It’s the most humble substance there is! The very last product of combustion, which no resistance in it. [...] The borderline between being and nothingness. Ash is a redeemed substance, like dust”, w: S. Kafatou, *An Interview with W.G. Sebald*, „Harvard Review” 1998, nr 15, s. 32. Zob. także uwagi Tomasza Szerszenia, który pisze o naturze kurzu jako „cz[ymś] między materialnością i jej brakiem, między wszechobecnością i nieuchwytnością, wreszcie między tym, co ludzkie (gdyż „udomowione”) a tym, co nieludzkie, radykalnie obce i niepokojące”, w: T. Szerszeń, *Kurz. Historie*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2016, nr 10, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/291/578> (dostęp 10.11.2016).

¹²² J. Momro, *Widmontologie nowoczesności...*, op. cit., s. 450.

¹²³ Ibidem, s. 445.

moment, w którym doświadczył wypadnięcia dysku: „Schyliłem się całkowicie zwyczajnie, [...], a kiedy się wyprostowałem, więzadło puściło i *nucleus pulposus* wbił się w nerwy. W chwili gdy to się stało, wiedziałem tylko, że [...] moje życie jest zredukowane do tego jednego, pozbawionego rozciągłości punktu skrajnego bólu i że już przy zaczerpnięciu tchu robi się czarno przed oczami” (W, 218). Używając tego obrazu, można powiedzieć, że życie w cieniu Zagłady i ciągła walka z jej widmami – odraczanie, wypieranie, świadome odgradzanie się od rzeczywistości – powoduje, że w życiu Austerlitz i Ferbera prędzej czy później puszczają więzadła gwarantujące spójność, mocną podmiotowość i rezystencję na cierpienie. Innymi słowy: zostają skazani na widmowe trwanie wśród zastępników, „w „okropny[m] stan[ie] całkowitego sparaliżowania bólem” (W, 219).

2.3.2. WYGNANI Z SAMYCH SIEBIE

Sebaldiańskie opowieści to często historie tych, którzy są „oderwani” od realnego świata – w znaczeniu niedopasowania do konwencjonalnych struktur, jak gdyby nie byli skrojeni na miarę społecznej rzeczywistości, a ich egzystencja nie wpisywała się w jej ramy. Najczęściej są to outsiderzy, wiodący życie na uboczu społeczeństwa, którzy przez większość – a w pewnym sensie także przez samych siebie – uznawani są za odmieńców. Chciałabym zatem zbadać mechanizmy „odmienności” protagonistów w prozie Sebald, przyglądając się dwojgu z nich – Adelwarthowi (z tomu opowiadań *Wyjechali*) oraz Kafce (występującemu przede wszystkim w *Czuję. Zawrót głowy*, a także w krytyczno-literackich esejach pisarza). Zestawiam te postaci dlatego, że ich egzystencję cechuje nie tylko niezwykle widmowy charakter, lecz także – ściśle związana z nim – społeczna anormatywność. Oboje zostają przedstawieni jako postaci o niejednoznacznej orientacji seksualnej, którą ukrywają przed społeczeństwem, co sprawia, że stają się jeszcze bardziej „niewidzialni”. Lisa Diedrich określa Adelwartha wprost mianem „queerowego widma” (*queer ghost*) – człowieka, którego pragnienia są ignorowane oraz konsekwentnie tabuizowane przez konserwatywne mieszczańskie społeczeństwo¹²⁴.

Widma wykluczonych ze względu na przypisaną im anormatywność wiążą się w prozie Sebald z etycznym postulatem Derridy, piszącego w *Widmach Marksa* o konieczności oddania sprawiedliwości widmom tych, którzy stali się ofiarami

¹²⁴ L. Diedrich, *Gathering Evidence...*, op. cit., s. 264.

rasistowskich, seksistowskich i innych wykluczeń¹²⁵. Dlatego też Diedrich określa niemieckiego pisarza mianem *ghostwritera*, a więc autora piszącego w imieniu duchów nie tylko w historycznym, ale także społecznym kontekście. Pisarz pokazuje tym samym, że nie można opowiadać o historii i społeczeństwie bez przyglądania się pojedynczym przypadkom wykluczenia. Badaczka powołuje się w tym kontekście na pracę *Ghostly Matters* Avery F. Gordon, która pojmuję figurę nawiedzenia jako konstytutywny element życia społecznego i uznaje, że dopiero analiza jego widmowych aspektów (a więc tych wszystkich problemów i wątków, które wydają się niewidoczne lub ukryte pod powierzchnią) pozwala na jego pełne zrozumienie, ponieważ fundamentalnie zmienia stan wiedzy i sposób jej wytwarzania¹²⁶. Sebald, kreując postaci podobne do Adelwartha – zauważa Diedrich – mierzy się z pomijanymi aspektami życia społecznego, odsłaniając heterogeniczny obraz rzeczywistości oraz udowadniając, że ma ona charakter bardziej widmowy, niżby się nam wydawało¹²⁷. Eksponując ponadto niejednoznaczne pragnienia seksualne swoich bohaterów i łącząc je z aspektem widmowości pisarz pokazuje, że „to, co widmowe jest w istocie queerowe, a to, co queerowe, jest widmowe”¹²⁸.

Aspekt płci i seksualności, zwłaszcza homoseksualności, był długo niezauważanym aspektem twórczości Sebalda – oprócz przywoływanego tekstu Diedrich i kilku rozproszonych głosów¹²⁹, temat ten na szerszą skalę podjęła dopiero Helen Finch w studium *Sebald's Bachelors: Queer Resistance and the Unconforming Life* (2013). Autorka analizuje kreacje homoseksualnych bohaterów i „radikalnie queerową tekstualność”¹³⁰ w prozie Sebalda, pytając, dlaczego nieustannie nawiedzają ją „queerowi samotnicy” oraz homoseksualne pragnienia. W swojej wnikliwej analizie Finch dochodzi do wniosku, że queerowa poetyka utworów pisarza jest w pierwszej kolejności wyrazem sprzeciwu wobec „tyranii znaczenia” oraz stanowi „linię ucieczki” od patriarchalnego i represyjnego porządku – przede wszystkim niemieckiego – społeczeństwa, który w dłuższej perspektywie, co pisarz wielokrotnie podkreśla między innymi w esejach krytycznoliterackich, prowadzi do myślenia totalitarnego¹³¹.

¹²⁵ J. Derrida, *Widma Marksa...*, op. cit., s. 13.

¹²⁶ Zob. A.F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis 2008.

¹²⁷ L. Diedrich, *Ghostly Evidence...*, op. cit., s. 257 i nast.

¹²⁸ N. Royle, *The Uncanny*, Manchester 2003, s. 43.

¹²⁹ Zob. także J. Zilcosky, *Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost*, w: *W.G. Sebald – A Critical Companion...*, op. cit., s. 102-120; E. Santner, *On Creaturely Life...*, op. cit., s. 167-184.

¹³⁰ H. Finch, *Sebald's Bachelors: Queer Resistance and the Unconforming Life*, Leeds 2013.

¹³¹ *Ibidem*, s. 14.

Diedrich i Finch, wprowadzając do interpretowania twórczości Sebalda kategorię queerowości połączoną z widmowym charakterem jego utworów¹³², otwierają zupełnie nową i interesującą perspektywę badawczą. Zarówno kategoria queer, jak i widma – w najogólniejszym znaczeniu – opierają się na mechanizmach kwestionowania normy, zakłócania ról społecznych oraz odsłaniania konwencjonalności binarnych podziałów, opartych na strukturach dominacji. Badania queerowe zdają się przy tym odwracać dotychczasowe kierunki podważania normy – nie przeciwstawiają jej suwerennego względem niej obszaru ani też nie atakują arbitralności podziału na normę i odstępstwo, lecz prowadzą raczej kulturowe badania na temat pragnienia jako energii organizującej każdą tożsamość. Zamiast podkreślać różnice między homoseksualizmem a heteroseksualizmem, chodzi raczej o dostrzeżenie, że granice istnieją jako system pozbawiony zakotwiczenia i łatwo go zdekonstruować. Uruchamianie perspektywy queerowej wiąże się zatem ze stawianiem pytań o to, jak, dlaczego i po co sfera „normalna” ustanawia sferę „odmienną”. W tym sensie kategoria queer wydaje się niezwykle produktywna dla badania Sebaldiańskiej prozy, w którą – jak podkreślałam we wstępie pracy – wpisane jest przekonanie, iż arbitralnie tworzony przez społeczeństwo podział na to, co normalne i nienormalne czy normatywne i patologiczne pokazuje jedynie, jak patologiczna jest sama konstrukcja normy.

Chciałabym zatem przyjrzeć się temu, jak przebiegają w prozie Sebalda związki między queerowością (w rozumieniu, które przedstawiam powyżej) a widmowością. Analizując niejednoznaczne postaci Adelwartha i Kafki, chcę pokazać, że ów splot prowokuje do stawiania pytań o pochodzenie i trwałość norm społecznych oraz o konsekwencje wypierania struktury własnych pragnień ze sfery doświadczenia. Historie obu protagonistów pokazują, że tłumione pragnienia prowadzą w dłuższej perspektywie do samo-wyniszczenia, skazują niejako na śmierć jeszcze za życia, na egzystencję widmową. Zgadzam się w tym względzie z Diedrich, która stwierdza, że „[...] zamiarem Sebalda jest skonfrontować nas z tym, iż można stać się wydrążonym i widmowym jeszcze przed właściwą śmiercią”¹³³. A przyczynia się do tego bardzo często nie tylko melancholijna struktura osobowości, lecz także (a może nawet przede wszystkim) struktura społecznych norm i ograniczeń.

¹³² Powiązania między queerowością i widmowością stają się coraz częstszym tematem zainteresowań badaczy, którzy podejmują wątki „queerowej spektralności” i społecznej (nie)widzialności homoseksualizmu, zob. m.in. P. Palmer, *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*, Cardiff 2012 oraz J. Bennett, *Toni Morrison & the Queer Pleasure of Ghosts*, New York 2014.

¹³³ L. Diedrich, *Gathering Evidence...*, op. cit., s. 256.

Adelwarth jest bodaj najbardziej tajemniczą postacią w całym zbiorze opowiadań *Wyjechali* – rodzina mówi o jego „legendarnej przeszłości” (W, 111), o której krążą niezliczone pogłoski i domniemania. Dla narratora był on zawsze eleganckim i wyrafinowanym „wujem z Ameryki”, któremu przez długie lata w zasadzie nie poświęcał uwagi – wiadomość o jego śmierci dotarła do Niemiec, kiedy był kilkunastoletnim chłopcem. „Ja sam właściwie mojego wujecznego dziadka Adelwartha nie pamiętam” (W 85) – w ten sposób narrator zaczyna swoją opowieść i w dalszym jej ciągu robi wszystko, aby wydobyć tę tajemniczą postać na powierzchnię, przywołać ją z zapomnienia lub przynajmniej zbliżyć się do drzemiącej w niej zagadkowości. Punktem wyjścia – jak zazwyczaj u Sebald’a – staje się fotografia, przedstawiająca członków rodziny, którzy przed wojną wyemigrowali do Ameryki. Nie ma na niej jednak Adelwartha i być może, jak sugeruje Finch, nie jest to zupełny przypadek. Nieobecność głównego bohatera na tym zdjęciu autorka interpretuje jako pierwszy symptom nieprzystawalności do tak klasycznie rodzinnych, hierarchicznych oraz narodowych ram, które odzwierciedla fotografia (w jej tle widnieje obraz bawarskiej *Heimat* z lat 20., skąd rodzina wyemigrowała do Ameryki)¹³⁴. Warto zauważyć, że również pozostałe zdjęcia towarzyszące opowieści ciotki Fini wpisują się w ten sam schemat – ubrane w regionalne stroje rodzeństwo na tle idyllicznego krajobrazu (W, 94) oraz szkolna wycieczka na czele „z panem Fuchslungerem, nauczycielem z pierwszego rzutu nazistów” (W, 95). Na tych zdjęciach także nie ma Adelwartha, po którym nie zachowało się zresztą wiele fotografii – później pojawia się na jeszcze jednym zdjęciu wraz z krewniakami, choć sprawia dość osobliwe wrażenie, jakby był nienaturalnie spięty (W, 128) oraz na kolejnej fotografii, tym razem w egzotycznym stroju Araba z czasów swojej podróży jerozolimskiej (W, 119).

Postać Adelwartha zostaje wprowadzona do tekstu w pewnym sensie *ex negativo*. Najpierw mowa o jego niemal całkowitej nieobecności w pamięci (na co wskazuje pierwsze zdanie powieści), później natomiast w rodzinnym albumie. Szczególnie ta brakująca – lub przez odmienny strój udziwniona – reprezentacja fotograficzna zapowiada główną oś narracyjną opowieści o Adelwarthcie, która wiąże się z jego nieokreślonym, niemal widmowym statusem w rodzinnej i społecznej hierarchii, a także ewidentnym odstępstwem od „normy”. On sam szybko wymyka się spod władzy jakichkolwiek hierarchii i staje niejako „w poprzek”, przekraczając przy tym ustalone

¹³⁴ H. Finch, *Sebald's Bachelors...*, op. cit., s. 81.

granice – a dzieje się tak co najmniej z trzech powodów. Po pierwsze, Adelwarth nigdzie nie przynależy; już od najwcześniejszych lat opuszcza dom rodzinny i od tego czasu większą część życia spędza w tranzyście, bez zakorzenienia, najczęściej pracując w ogromnych hotelach, towarzysząc w podróży zamożnym klientom, na statku lub jako posłaniec i kamerdyner. Przywołując raz jeszcze rozważania Foucaulta, nieustannie porusza się on w przestrzeniach heterotopicznych (kasyna, hotele, statki), w miejscach nie-domowych lub od domu oddalonych, odznaczających się heterogenicznością i ciągłym przepływem. Po drugie, Adelwarth zawiera relacje z mężczyznami – najpierw spędza dwa lata z samotnym radcą japońskim, mieszkając w jego pływającym po wodzie domu „po trosze jako kamerdyner, po trosze jako gość radcy” (W, 100); wreszcie łączy go „tragiczny stosunek” (W, 112) z legendarnym Cosmo, bogatym żydowskim młodzieńcem targanym pasją do hazardu i niespotykaną ekscentrycznością połączoną z napadami depresji. Mówiono o nich, że to „pan i sługa, para przyjaciół, krewniacy lub zgoła bracia” (W, 160), choć ta relacja miała – jak pokazują diariuszowe zapiski Adelwartha ze wspólnych podróży po Jerozolimie, Turcji czy Grecji – znamiona związku homoseksualnego, a na pewno głębokiej intymnej więzi między tymi z pozoru skrajnymi osobowościami. Mimo wszystko łączącej ich relacji nie można przypisać żadnym jednoznacznym kategoriom, stąd Finch pisze o „queerowym kosmopolitycznym życiu”¹³⁵ obu mężczyzn, przekraczającym ustalone schematy. Po trzecie wreszcie, tym razem na poziomie poetyki, Adelwarth jest postacią oscylującą na granicy świata realnego i fikcyjnego, wyobrazonego i autentycznego. Narrator zaznacza, że posiada jedynie „mglistą” wizję własnego wuja, a całą opowieść o nim konstruuje z zapośredniczonych opowieści członków rodziny oraz z fragmentów (rzekomego) dziennika. Scena, w której wyobraża on sobie Adelwartha i Cosmo w jednym z hoteli w 1913 roku, staje się ważnym tropem, pozwalającym odczytywać całą kreację Adelwartha jako fantomowe wyobrażenie samego narratora, które go niepokoi i nawiedza.

Powyższe aspekty czynią Adelwartha bohaterem – podobnie jak w przypadku Austerlitz czy Ferbera – heterotelicznym, a więc *innocelowym*, nieprzynależnym do ściśle określonego miejsca. Jego życie przybiera ponadto znamiona ciągłej walki między próbą zachowania pionu a podążaniem za queerowymi pragnieniami. Wskazuje

¹³⁵ Ibidem, s. 86.

na to między innymi nienaganny strój i elegancja, które zachowuje nawet pod koniec życia w szpitalu psychiatrycznym, gdzie na terapię elektrowstrząsową czeka ubrany w odświętny garnitur. Rysę na wizerunku bohatera jako jedynego dostrzega po latach wuj Kasimir, któremu było „żał Adelwartha, bo przez całe życie robił wszystko, żeby tylko zachować fason. Rzecz jasna, i każdy mógł to bez trudu zauważyć, należał do innego cechu, chociaż rodzina zawsze to ignorowała albo też ukrywała, a może i trochę naprawdę nie rozumiała, o co chodzi (W, 112).

Dystygowana elegancja i elokwencja Adelwartha przybierająca znamiona poży funkcjonuje jak zewnętrzna zaporą, oddzielająca go od świata i pozwalająca skrywać pragnienia, a więc to, co Kasimir eufemistycznie nazywa „przynależnością do *innego* cechu”. Z biegiem czasu jednak, zwłaszcza po śmierci swojego życiowego towarzysza Cosma, zapada się w sobie. Jak przypomina sobie ciotka Fini: „im robił się starszy, tym bardziej wydawał się pusty w środku, jak wydrążony, i kiedy go widziałam po raz ostatni, w bardzo wytwornie urządzonej domu w Mamaroneck, [...], było tak, jakby trzymało go w całości już tylko ubranie” (W, 112). Rozdzwięk między zewnętrzną wytwornością (zachowaną aż do samego końca) a wewnętrznym wydrążeniem staje się coraz większy. Im dłużej Adelwarth żyje w unormowanym społeczeństwie i w bliskości rodziny (w latach 50. powraca do Ameryki ze swoich zagranicznych podróży), tym bardziej uchodzi z niego substancjalność, jakby stawał się nieżywym już za życia – nawiedzają go depresje, nie może wydobyć z siebie „żadnego zdania, żadnego słowa, żadnego dźwięku” (W, 130). Ambros wiezie swoją samotną egzystencję, z dnia na dzień stając się co raz mniej widoczny. To substancjalne zanikanie dokonuje się zarówno na poziomie materialnym – ubywa go do tego stopnia, że tylko ubrania trzymają go jeszcze w ryzach – jak i na poziomie mentalnym, kiedy traci zdolność wspomnienia, a luki w pamięci zapełnia „fantastycznymi konfabulacjami” (W, 130).

Mimo dobrze skrojonego garnituru i wyprostowanej postawy biografia Adelwartha nie składa się jednak w spójną całość i nie odpowiada żadnym klasycznym wzorcom. Właściwie pozbawiony był on dzieciństwa, dorosłość stała się nieustannym tranzytem, a starość spędza w zakładzie psychiatrycznym, do którego zresztą wybiera się dobrowolnie, pogrążony w „nieuleczalnej boleści” (W, 141). Trudno nie dostrzec ironii w tym, że instytut psychiatryczny mieści się w Ithace, co mogłoby sugerować, że tam właśnie Adelwarth odnalazł swój „port przeznaczenia”. Zostaje tam jednak poddany terapii wstrząsowej, ocierającej się o torturę i męczeństwo, która prowadzi zarówno do fizycznego, jak i wewnętrznego spustoszenia: „Chudł coraz bardziej,

niegdyś tak spokojne ręce drżały, twarz utraciła symetrię, a lewe oko błędziło niepewnie dookoła” (W, 132). Adelwarth w konsekwencji tych brutalnych zabiegów umiera, choć bliżej prawdy byłoby powiedzieć, że rozpada się jego ludzka struktura. Dr Abramsky po latach jeszcze wspomina go jako człowieka „doszczętnie zniszczonego” (W, 148).

Pod koniec życia Adelwarth zostaje zatem po raz kolejny poddany społeczno-instytucjonalnej opresji, a w epizodzie poświęconym „naukowemu obłądowi” (W, 147) dyrektora Ithaki, Fahnstocka, wyraźnie zarysowują się nawiązania do rozważań Foucaulta o historii szaleństwa i społeczeństwie nadzoru¹³⁶. Zastanawiające jest to, że bohater wcale nie stawia oporu – najpierw dobrowolnie udaje się do szpitala psychiatrycznego, następnie przechodzi wszystkie związane z tym rodzaje tortur. Być może w ten sposób podąża drogą swojego partnera Cosmo¹³⁷, który również zmarł w zakładzie dla umysłowo chorych, co w pewnym sensie byłoby deklaracją wierności i przywiązania; z drugiej strony jego gest nosi znamiona eskapizmu – naiwnej i nie pierwszej w jego życiu ucieczki przed egzystencją w twardych strukturach społeczeństwa. Adelwarth jest zatem tym, który dosłownie „wywędrował” (jak zapowiada niemiecki tytuł zbioru), jednak w konsekwencji stał się tylko widmowym śladem siebie samego, przyzwalając na własną anihilację.

W podobny sposób skonstruowana jest w *Czuję. Zawrót głowy* postać Kafki, choć w przeciwieństwie do Ambrosa w całej swojej tragiczności przybiera ona zdecydowanie bardziej groteskowy charakter. Wraz z podążającym śladami Kafki narratorem¹³⁸ towarzyszymy doktorowi K. w jego nieustających podróżach, a przede wszystkim podczas „kąpieli w Rivie”, słynnym włoskim uzdrowisku, gdzie pisarz poddaje się zabiegom rehabilitacyjnym, będąc „chory[m], chory[m] na wszystkie strony” (CZ, 166). Na całej tej historii kładzie się cień problemów nie tylko zdrowotnych, ale także miłosnych i matrymonialnych Kafki, który nie jest zdolny do poślubienia swojej narzeczonej („W nocy nerwy. Dra K. dręczy berlińska historia” CZ, 154; „strapienie, jakie ma z Felicją, a Felicja z nim, dopada go wciąż na nowo” CZ, 168). Myślenie o trudnym związku z Felicją Bauer, z którą pisarz był dwukrotnie zaręczony¹³⁹, powoduje

¹³⁶ Odczytanie dzieł Sebald w perspektywie rozważań Foucaulta, zob. J.J. Long, *W.G. Sebald. Image, Archive, Modernity*, Edinburgh 2007.

¹³⁷ Cosmo, o którym dowiadujemy się jedynie z zapamiętanych przez członków rodziny opowieści Adelwartha i jego zapisków w dzienniku, również przedstawiony jest w sposób niezwykle widmowy – charakteryzuje go „nietutejszy status”, znajduje się w nieustannym transzycie, a podczas podróży wciąż widzi duchy, pod koniec życia natomiast nawiedzają go wizje wojny i bombardowań.

¹³⁸ Finch analizuje „nawiedzenie” narratora przez postać Kafki w kategoriach poszukiwania queerowego kontaktu samego Sebald z niezżyjącym pisarzem, zob. H. Finch, *Sebald's Bachelors...*, op. cit., s. 112.

¹³⁹ Zob. F. Kafka, *Drugi Proces – Kafki listy do Felicji*, red. E. Canetti, tłum. I. Krońska, Warszawa 1976.

bezwład całego ciała. Zamiast radości z zaręczyn, targają Kafką sprzeczne uczucia – znajduje się na skraju rozpacz, a posępny nastrój nie ustępuje do tego stopnia, że bohater „pragnie leżeć kilka pięt pod ziemią” (CZ 154).

Podczas włoskiej podróży Kafka uświadamia sobie, że „niemożliwością jest [...] wieść życie jedynie możliwe, żyć z kobietą tak, aby oboje byli wolni, żyli każde dla siebie [...]” (CZ, 154). Ciąg dalszy przywołanego w opowiadaniu wpisu z dziennika Kafki sugeruje, że jego rozterki nie dotyczą tylko mieszczańskiej instytucji małżeństwa, ale także istoty jednoznacznie męsko-damskiej relacji: „[...] niemożliwością jest uczynić jedyny możliwy krok poza przyjaźń między mężczyznami, bo zaraz, tuż za wyznaczoną granicą, wznosi się noga, która go zadcze” (CZ, 154), wyznaje przed sobą samym. Domniemany homoseksualizm Franza Kafki jest tematem, który co jakiś czas nawiedza interpretacje badaczy¹⁴⁰. Najlepszy przykład stanowi w tym względzie studium *Franz Kafka: The Poet of Shame and Guilt*, w którym Saul Friedländer proponuje odczytanie utworów Kafki przez pryzmat seksualności – a w szczególności tłumionej homoseksualności pisarza. „Tematy będące największą torturą w życiu Kafki były natury seksualnej”, stwierdza badacz, argumentując, że za decyzją o poślubieniu kobiety w istocie skrywało się pożądanie mężczyzny lub obu płci równocześnie¹⁴¹. Sebald, który w swoich szkicach krytycznoliterackich zazwyczaj skłaniał się ku biografizmowi, upatrując w nim nieodzowny klucz do odczytania tekstu¹⁴², podobnie jak Friedländer akcentuje w *Czuję. Zawrót głowy* aspekt niejednoznacznej orientacji seksualnej pisarza. Podróż do Włoch (a także wspomniane w tekście wiedeńskie spotkania z poetami: Grillparzerem, który „raz nawet kładzie mu rękę na kolanie” (CZ, 154) czy Ottonem Pickiem, który „ma w swojej naturze małą, nieprzyjemną szczelinę, z której czasem [...] w całości coś wypelza” (CZ, 155), wyzwała w Kafce refleksje o niemożliwości przekroczenia ustalonych podziałów oraz o własnej „niezaspokojonej nigdy tęsknocie” (CZ, 179). W jednym z przytoczonych w opowiadaniu nietoperzych listów do Felicji o mało co nie zdradza swoich pragnień, pisząc o tym, jak pewnego

¹⁴⁰ Te ujęcia z pewnością spotkałyby się z przychylną opinią Sebald, który zauważa, że badacze interpretujący twórczość Kafki cechują się często zbyt dużą wstrzeźliwością – „Jeśli wziąć do ręki dowolne z powstałych od lat pięćdziesiątych studiów o Kafce, to wprost nie do wiary, ile kurzu i pleśni osiadło na literaturze przedmiotu z duch egzystencjalizmu, teologii, psychoanalizy, estetyki recepcji albo teorii krytycznej, jak na każdej stronie odzywa się jałowy klekot redundancji. Rzecz jasna, niekiedy trafia się też coś innego, bo prostym przeciwieństwem mielonego w akademickich młynach śmiecia jest sumienna i cierpliwa praca wydawców i badaczy realiów” (CS, 228).

¹⁴¹ Zob. S. Friedländer, *Franz Kafka: The Poet of Shame and Guilt*, Yale 2013, s. 7 i nast.

¹⁴² Zob. U. Schütte, *Against Germanistik: W.G. Sebald's Critical Essays*, w: *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, red. J. Catling, R. Hibbitt, Oxford 2011, s. 161-194.

razu na ulicach Pragi wręcz lubieżnie szedł za pewnym młodym i sprężystym mężczyzną, nie mogąc oderwać od niego wzroku.

Podróż do włoskiego kurortu w metaforycznym sensie staje się zatem próbą poradzenia sobie z „przypadłością” nękającą Kafkę lub jak sam stwierdza w groteskowym wygłosie opowiadania: „z chorobą, którą uleczyć można tylko w łóżku” (CZ, 179). Trzytygodniowy pobyt Kafki w zakładzie wodoleczniczym dra von Hartungena polega na terapii elektrycznej i polewaniu wodą, choć jak zauważa Finch, załączone do tekstu ilustracje mają podtekst zdecydowanie homoerotyczny¹⁴³. Zdaje się jednak – i tutaj należy upatrywać właściwej intencji Sebald – że tak silnie podkreślany niepokój Kafki nie dotyczy samej homo- lub biseksualności, lecz przede wszystkim jest to strach przed społecznym ostracyzmem i szczerymi normami mieszczańskiego społeczeństwa, których nieprzestrzeganie prowadzi do degradacji („tuż za wyznaczoną granicą, wznosi się noga, która go zdepta”). Kafka zdaje się uwięziony między mieszczańskim porządkiem heteroseksualnej miłości zwieńczonej małżeństwem a queerową chęcią przełamania granicy, wyjścia poza narzuconą społecznie rolę. Próbuje pewnie wydobyć się z tego impasu, podczas wycieczki łodzią rozwija idealistyczną teorię miłości bezcielesnej, w której między zbliżeniem a oddaleniem nie ma najmniejszej różnicy. Kafka mówi o iluzji i fałszu miłości opierającej się na cielesności, prowadzącej w jego mniemaniu do szaleństwa i bezradności. Szczęściem może być, jak przyznaje, obcowanie z naturą, przeświadczenie o znikomości własnego istnienia, wyzbycie się fizyczności. Pewnie dlatego „leżenie na trawie” – a więc czyste obcowanie z naturą, a nie z ludźmi – „w lepszych czasach należy [...] do ulubionych zajęć dra K.”, jak zauważa narrator (CZ 166).

Wyłożone przez Kafkę poglądy na temat miłości, mimo idealistycznego charakteru, zdradzają skłonność pisarza do samounicestwienia i chęć zniknięcia ze sfery widzialnej¹⁴⁴. Już w początkowych partiach utworu Kafka przedstawiany jest jako duch: „Siedzi przy stole jak widmo, ma straszny lęk przestrzeni i wydaje mu się, że każde muskające go spojrzenie przenika go na wylot” (CZ, 154). Pisarz zdaje się kimś substancjalnie innym, odmiennym od pozostałych, a tym samym figurą społecznie wyalienowaną, niczym człowiek dotknięty zaraźliwą chorobą. On sam wycofuje się i

¹⁴³ H. Finch, *Sebald's Bachelors...*, op. cit., s. 113.

¹⁴⁴ W 1972 r. Sebald opublikował studium o powieści *Zamek* Kafki, w którym analizuje przede wszystkim motyw śmierci. Dostrzegając w głównym bohaterze samego pisarza, Sebald pisze o silnym pragnieniu śmierci Kafki, o „pragnieniu nieodwołalnego spokoju”; ponadto zwraca on uwagę, że ponury ton powieści wiąże się głównie z tym, że pisarz sam znajdował się w bezpośredniej bliskości śmierci, zob. W.G. Sebald, *Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas »Schloß«* (BU, 78-92).

unikania kontaktu z ludźmi – spaceruje w małych grupkach mieszkańców Weronie wydają mu się zainscenizowane po to tylko, aby „wykazać mu jego własną osobność i odmienność” (CZ, 162). Dlatego też mieszkańcy Desenzano na próżno wyczekują praskiego wicesekretarza Zakładu Ubezpieczeń Robotniczych, ponieważ Kafka preferuje odpoczynek na łonie natury. Męczą go ponadto przywidzenia, problemy ze wzrokiem, jak gdyby rzeczywistość stopniowo traciła wyrazistość. Scena ukazująca Kafkę w kinie jest w tym kontekście symptomatyczna – narrator nie wie, na jaki film wybrał się pisarz tego wrześniowego dnia, ale przypuszcza, że mogło chodzić o „historię niefortunnego studenta z Pragi, który postradał miłość i życie” (CZ, 162). Siedząc w ciemnościach kinematografu, dywaguje dalej narrator, Kafka mógłby bez problemu zidentyfikować się z głównym bohaterem Baldwinem, prześladowanym przez własne odbicie w lustrze, które nagle wychodzi z ram i odtąd – niczym upiorny sobowtór – nęka go jako „widmo jego niepokoju” (CZ, 163).

Historycznie i kulturowo niezwykle złożona postać sobowtóra, która od czasów Jeana Paula stała się emblematyczną figurą nowoczesności, zazwyczaj przynosi ze sobą – jak pisze Dimitris Vardoulakis – swoistą irytację, wyrwę (*interruption*) w widzialnej i oswojonej rzeczywistości¹⁴⁵. Również w rozważaniach Derridy widmo ma charakter *doppelgängera*, będąc tym, który zawsze powraca, nie mając początku ani końca, bo jest „widocznie niewidocznym” – zanim my go dostrzeżemy okazuje się, że to ono bacznie obserwuje nas samych od dłuższej już chwili¹⁴⁶, podobnie jak odbicie Baldwina w lustrze. Sam Kafka w twórczości Sebald, szczególnie w opowiadaniach z tomu *Czuję. Zawrót głowy*, zostaje przedstawiony jako sobowtór nieustannie przecinający drogę narratorowi. Ten ostatni podczas swoich podróży spotyka przykładowo braci bliźniaków do złudzenia przypominających Kafkę, a w Weronie staje się świadkiem sceny, która mogłaby stanowić ilustrację do opowiadania o myśliwym Grakchusie. Jak stwierdza Markus R. Weber, Kafka stanowi w twórczości Sebald „figurę tajemnicy”, która stwarza fantastyczne korespondencje między daleko leżącymi od siebie czasoprzestrzeniami¹⁴⁷. Najbardziej tajemnicze okazuje się jednak to, że nawiedzany przez własne „widma niepokoju” Kafka nieustannie nawiedza samego narratora, co prowadzi do specyficznego widmowego zapętlenia.

¹⁴⁵ Zob. D. Vardoulakis, *The Doppelgänger. Literature's Philosophy*, New York 2010, s. 6 i nast. Ostatni rozdział studium poświęcony jest figurze Kafki jako *doppelgängera* w twórczości Benjamina.

¹⁴⁶ Zob. rozważania Derridy o „efekcie wizjera”, J. Derrida, *Widma Marksa...*, op. cit., s. 26 i nast.

¹⁴⁷ M.R. Weber, *Chor der Toten. Das Friedhofsgefühl in W.G. Sebalds Nachlass »Campo Santo«*, „Neue Deutsche Literatur” 2004, nr 1, s. 159-162.

Upiorna widmowość Kafki często łączy się w twórczości Sebald z fascynacją praskiego pisarza kinematografią, co szczególnie dobrze widać w recenzji studium Hansa Zischlera *Kafka geht ins Kino*, przedrukowanej później w tomie *Campo Santo*. Esej ten staje się swego rodzaju *hommage* poświęconym autorowi *Procesu*, który można także traktować jako uzupełnienie powstałego sześć lat wcześniej opowiadania o doktorze K.¹⁴⁸ Również tutaj, między wierszami recenzji, Sebald przedstawia Kafkę – na podstawie fragmentów dziennika lub listów do Felicji – jako kogoś, kto „zawsze tęsknił do wymazania własnej realnej osoby” (CS, 230) oraz „sam czuł się upiorem wśród ludzi” (CS, 235), „daleki od żywych” (CS, 232). Sebald wprost określa pisarza fantomem, a całą jego twórczość ujmuje jako wczesną „formę noktambulizmu” (CS, 235) – bezcielesną, nieokreśloną, z rozmytymi granicami, rozgrywającą się w strefie przejścia między światem żywych i umarłych.

W książce Zischlera najbardziej interesuje Sebald kategoria spojrzenia – fragmenty mówiące o tym, że Kafka patrzy na rzeczywistość i otaczających go ludzi lubieżnie, przenikliwie i totalnie oraz nie pozostaje mu nic innego „prócz czystego oglądu, obsesji, która znosi realny czas i sprawia, że [...] zmarli, żywi i jeszcze nienarodzeni spotykają się na tej samej płaszczyźnie” (CS, 232). Zischler dowodzi, że obrazy w kinie stanowiły dla Kafki „namiastkę życia” – materię, z której czerpał w swojej twórczości, charakteryzującej się nagłym przeskokami w fantastykę. Sebald dodaje już od siebie, że wczesne filmy są z natury upiorne i mają w sobie coś z widmowości: często mówią o zjawiskach parapsychologicznych, powracających upiorach, zjawach i sobowtórach, a „aktorzy wchodzą i wychodzą przez jeszcze nieruchome ramy obrazu niczym duchy przez mur” (CS, 235). Widmowa rzeczywistość obecna w filmach oglądanych przez Kafkę nie różni się wiele od jego własnego oglądu świata, przyznaje Sebald, ponieważ potrafił on „chwycić takie obrazy [...] migawką oczu, czułych i zarazem lodowato zimnych” (CS, 231).

O ile film zdaje się fascynujący i inspirujący dla Kafki, o tyle jego uwagi poświęcone fotografii, jak zauważa Sebald, zdradzają sceptycyzm wobec nowego medium, a przede wszystkim strach przed nadchodzącą epoką technicznej reprodukcji. Również w opowiadaniu z tomu *Czuję. Zawrót głowy* stosunek Kafki do fotografii odgrywa istotną rolę. Na samym początku zostaje przytoczony fragment adresowanego do Felicji listu, w którym dr K. pisze: „Najdroższa, podobizny są piękne, podobizny są

¹⁴⁸ Sebald wielokrotnie mówił, że cytaty i nawiązania do dzieł Kafki w swoich utworach traktuje jako *hommage* złożony pisarzowi, zob. W.G. Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«..., op. cit., s. 77 i nast.

koniecznie potrzebne, ale są też męczarnią” (CS, 230). Utwór kończy natomiast przywołanie (choć bez ilustracji w tekście) podobizny samego Kafki wykonanej przez Jana Petera Trippa (fot. 10). To portret wymaginowany, nie mający swojego desygnatu w rzeczywistości, ponieważ przedstawia praskiego pisarza w przyszłości, która nie była mu dana, o kilkanaście lat starszego, wyraźnie zmęczonego, z nieobecny skierowanym gdzieś daleko spojrzeniem. W swojej wątej fizjonomii Kafka przypomina Adelwartha – zdaje się tak bezcielesny, jakby dosłownie trzymały go już tylko ubrania, kiedy patrzy na nas „z tej upiornej podobizny – z za grobu” (CS, 243).



Fot. 10. Jan Peter Tripp, Portret Kafki

Adelwarth i Kafka – oboje nękani widmowym pragnieniem miłości niejednoznacznej i nieokreślonej, pozostającej w sferze zawieszenia; oboje wykluczeni przez mieszczańskie społeczeństwo ze względu na swoją anormatywność; obaj fizycznie słabi i męczeni chorobami, zmuszającymi ich do pobytu w sanatoriach i zakładach leczniczych. Pod koniec życia obaj dążą do wyzbycia się ciężaru ciała, próbując dokonać samounicestwienia: Ambros dobrowolnie poddaje się elektrowstrząsom i umiera w zakładzie psychiatrycznym, Kafka w coraz większym stopniu pragnie istnienia bezcielesnego, rozplynięcia się w naturze, zniknięcia ze sfery materialnej (w rzeczywistości umiera w sanatorium leczniczym w Kierling koło Wiednia). W powieściowej konstrukcji tych postaci możemy zaobserwować podobny mechanizm jak w przypadku Austerlitz i Ferbera: im bardziej nawiedzają ich widma niezaspokojonych pragnień oraz echa przeszłości, tym dobitniej sami przypominają widma, stając się jeszcze za życia wydrażeni oraz krążąc w szarej sferze między światem widzialnym i niewidzialnym. Zestawiając ze sobą Adelwartha i Kafkę starałam się pokazać, że ich widmowość wynika nie tyle z ich wewnętrznej struktury szczególnie

wrażliwej na nawiedzenie, ale przede wszystkim z przypisanej im anormatywności (w obu przypadkach związanej z niejednoznacznością orientacją seksualną), która w nadzorującym i karzącym społeczeństwie prowadzi do skrajnej alienacji.

2.3.3. MYŚLIWI

Istnieje figura, w której – dzięki swojej heterogeniczności i pojemności – łączą się rozsiępane w utworach Sebald widmowe tropy. Chodzi o alegoryczną postać myśliwego pojawiającego się w co najmniej w trzech inkarnacjach: jako Myśliwy Grakchus, łapacz motyli (*butterfly man*) oraz Hans Schlag. W tym rozdziale przyglądam się złożonej postaci myśliwego, traktując ją jako figurę ambiwalentną, będącą jednoczesnym upostaciowieniem widm ocalających i niosących zagrożenie, a nawet śmierć. Tak sprofilowana interpretacja pozwala również w pewnym stopniu połączyć omawiane wcześniej pary bohaterów (Austerlitz/Ferber i Adelwarth/Kafka), sprowadzając je do wspólnego mianownika związanego z trudną pamięcią o przeszłości, która posiada jednocześnie charakter upiornie widmowy, jak i melancholijno-nostalgiczny.

Postać myśliwego Grakchusa wywodzi się z opowiadania Kafki o tym samym tytule (*Jäger Gracchus*, 1917), które poprzez swoją wieloznaczność doczekało się licznych eksplikacji¹⁴⁹. Ta krótka historia opowiada o losach myśliwego ze Szwarzwaldu, który uganiając się w górach za kozicą, zginął tragiczną śmiercią i do dzisiaj krąży po ziemskich wodach w starej barce, nie mogąc zaznać spokoju i dostać się w zaświaty. „Moja łódź jest bez steru, płynie z wiatrem, który wieje w najgłębszych regionach śmierci”¹⁵⁰, mówi myśliwy po przybyciu do brzegu włoskiej Rivy. Rozmowa z miejscowym burmistrzem (o nieprzypadkowym imieniu Salvatore, od łac. *salvare* – wybawiać) pokazuje paradoksalne położenie Grakchusa: „Czy pan nie żyje?”, pyta go burmistrz, a kiedy słyszy, że faktycznie stracił życie w nieszczęśliwym wypadku, mówi skonfundowany: „Ale pan przecież i żyje”. Na co równie niepewny swojego położenia myśliwy odpowiada: „w pewnej mierze żyję. Łódź zmarłych zmyliła ze mną drogę, fałszywy obrót steru, chwila nieuwagi przewoźnika, może to, żeśmy zoczyli do mojej przepięknej ojczyzny”¹⁵¹. Przykryty jedwabną chustą myśliwy, zatrzaśnięty między niebem a ziemią, nawiedza rozliczne porty – nie są to jednak porty przeznaczenia, ponieważ zatrzymuje się w nich jedynie przez chwilę, nigdzie w pełni nie przynależąc.

¹⁴⁹ Zob. zwłaszcza: C. Battegay, red. *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen 2010.

¹⁵⁰ F. Kafka, *Myśliwy Grakchus*, w: *Nowele i miniatury*, tłum. R. Karst, Warszawa 1961, s. 92.

¹⁵¹ Ibidem.

Grakchus uosabia tym samym klasyczną figurę widma¹⁵², (nie)bytu nieustannie powracającego, bez jasno określonej substancjalności, przelamującego podstawowe binarności poprzez poruszanie się w strefie między obecnym i nieobecnym, cielesnym i bezmaterialnym, między życiem a śmiercią (w przywołanym cytacie widać to szczególnie wyraźnie: „nie żyję” – „żyję” – „w pewnej mierze żyję”). O sobie samym myśliwy mówi: „Jestem zawsze w ruchu”, choć to ruch w dużej mierze wymuszony, skazujący go na nieustanne przesiedlenia.

Myśliwy Grakchus, zamieszkując przestrzeń nieokreśloności, uosabia figurę przejścia. Znamienne, że również w samym obrębie prozy Sebalda przekracza on granice, stanowiąc nie tylko intertekstualny, ale też infratekstualny motyw, stale nawiedzając teksty i literacką wyobraźnię niemieckiego pisarza¹⁵³. W *Czuję. Zawrót głowy* Sebald „przepisuje” historię Grakchusa w swoim własnym opowiadaniu o Kafce, a wręcz stapiają się one w jedną i tę samą opowieść. Kafka staje się Grakchusem, a Grakchus Kafką – do czego zresztą uprawnia już sama etymologia, o czym Sebald wspomina w jednym z wywiadów, bowiem za imieniem „Gracchus” kryje się włoskie słowo oznaczające kawkę (*il gracchio*), także w języku czeskim: kavka. Nie tylko jednak figura widma łączy ze sobą Kafkę i Grakchusa, kolejnym istotnym spoiwem okazuje się wspomniana w poprzednim rozdziale figura niespełnienia, gdyż życiem ich obojga rządzi niezaspokojona tęsknota. Nieprzypadkowo na płaszczyźnie topograficznej oboje nieustannie błądzą, nie mogąc trafić do miejsca, w którym odnaleźliby spokój i wytchnienie¹⁵⁴. Kafka w opowiadaniu Sebald, podobnie jak myśliwy, jest w nieustannym ruchu, przemieszczając się – raczej niechętnie, jakby nie z własnej woli – od Wiednia przez Trewir, Wenecję, Weronę i Desenzano aż po Rivę nad jeziorem Garda, do której przybywa również łoś z Grakchusem. Narrator zastanawia się, kto w istocie ponosi winę za wieczne tułanie się myśliwego, dochodząc do wniosku, że skoro autorem tej historii jest równie udręczony Kafka, wówczas „sensem nieustannej

¹⁵² Inaczej niż w języku niemieckim czy polskim, w angielskim tłumaczeniu nazwy głównego bohatera (*Hunter Gracchus*) pobrzmiewa echo *to haunt* (nawiedzać).

¹⁵³ Intertekstualne odczytania figury Grakchusa w twórczości Sebald zob. m.in. O. Sill, *Von Jägern und Schmetterlingen. Leitmotivik und Intertextualität im literarischen Werk W.G. Sebalds*, w: *Figuren der Erinnerung: Studien zum Werk W.G. Sebalds*, red. Ch. Schulte, Berlin 2013, s. 105-118; zob. także P. Schmucker, *Grenzübertretungen: Intertextualität im Werk von W.G. Sebald*, Berlin 2012, s. 79-180.

¹⁵⁴ Również pierwsza historia z tomu *Wyjechali*, dotycząca postaci Stendhala (*Beyle albo osobliwy fakt miłości*) dotyczy sercowych rozterek pisarza, nie potrafiącego odnaleźć miłosnego zaspokojenia. W tym opowiadaniu Sebald również wprowadza motyw myśliwego Grakchusa – podczas przejażdżki łódką po jeziorze Garda, sceny bardzo podobnej zresztą do tej z opowiadania o Kafce, Stendhal dostrzega dwóch mężczyzn niosących nosze z ciałem mężczyzny przykrytego jedwabną chustą. Nie podejmuję tego tropu w mojej interpretacji, ale zaznaczam tylko, że figura myśliwego Grakchusa staje się leitmotivem we wszystkich tekstach zbioru.

podróży myśliwego Grakchusa jest pokuta za tęsknotę do miłości, który chwyta dra. K” (CZ 177). Myśliwego można więc odczytywać jako figurę wyobraźni Kafki mającą znamiona sobowtóra – jako płaszczyznę, na którą może on projektować swoją domniemaną „przewinę” związaną z niejednoznacznym dążeniem seksualnym.

W pierwotnym zamyśle Kafki Grakchus miał na końcu opowiadania zamienić się w motyla, co pozwalałoby mu unosić się w przestrzeniach i nieustannie zmieniać miejsca. Ostatecznie jednak pisarz decyduje się na inne zakończenie, a motyw motyla przetrwał tylko w postaci dopisku na marginesie manuskryptu¹⁵⁵. To (nie)istniejące marginalne zakończenie podejmuje Sebald, wprowadzając do swojej twórczości figurę łowcy motyli, *butterfly man* – kolejnego myśliwego, z uporem nawiedzającego jego prozę, a w szczególności opowiadania z tomu *Wyjechali*. W rzeczywistości uosabia on postać pisarza Vladimira Nabokova, który swoją lepidopterologiczną manię szczegółowo opisuje w autobiografii *Pamięci, przemów* (zacytuje się w niej zresztą Mme Lindau w opowiadaniu o Adelwarthcie). Persewerycyjna postać pisarza z siatką na motyle (zob. W, 25) wymyka się łatwej interpretacji¹⁵⁶, a sam Sebald mówił o niej w jednym z wywiadów, że pełni co prawda określoną funkcję w tekście, lecz jej znaczenia nie sposób zupełnie przeniknąć¹⁵⁷. Pojawia się, by za chwilę znów zniknąć, niespodziewanie zastępuje drogę bohaterom, po części przypominając filmową postać milczącego nieznajomego/aniola z *Dekalogu* Kieślowskiego, po części „garbatego ludzika” (*das bucklichte Männlein*) z *Berlińskiego dzieciństwa* Waltera Benjamina¹⁵⁸.

Zaobserwować można jednak pewien schemat powrotu łapacza motyli w utworach Sebalda – *butterfly man* pojawia się zazwyczaj wtedy, kiedy bohaterowie są bliscy popełnienia samobójstwa lub innego samounicestwiającego gestu. Dzieje się tak w przypadku Adelwartha i Ferbera, zapędzonych na skraj przepaści. Ten pierwszy pod

¹⁵⁵ Niespełnione zakończenie miałooby brzmieć: „Bald oben, bald unten bald rechts bald links, immer in Bewegung, aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden” (Już u góry, już na dole, a to z prawej, a to z lewej, ciągle w ruchu, z myśliwego stał się motyl”), zob. F. Kafka, *Oktavheft B*, w: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Apparatband*, red. M. Pasley, Frankfurt a. Main. 1993, s. 272.

¹⁵⁶ Aspekt intertekstualnej obecności Nabokova w prozie Sebalda jest już szeroko omówiony, zob. m.in. L. Durantaye, *The Facts of Fiction, or the Figure of Vladimir Nabokov in W.G. Sebald*, „Comparative Literature Studies” 2008, nr 4, s. 425-445; G.M. Hyde, *Wyjechali Sebald – hold złożony Nabokowowi*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 62-66.

¹⁵⁷ S. Boedecker, *Menschen auf der anderen Seite. Gespräch mit W.G. Sebald*, „Rheinische Post” z 9.10.1993 r.

¹⁵⁸ W *Berlińskim dzieciństwie* Benjamin pisze o nim tak: „Gdziekolwiek się pojawił, ponosiłem stratę. Stratę, której rzeczy się wymykały, aż z ogrodu po roku zrobił się ogródek, z mojej izby izdebka, a z ławki ławeczka. [...] Ludzik wszędzie mnie wyprzedzał. Uprowadzając mnie, stawał mi na drodze. Poza tym jednak nic mi nie robił, szary rządcą, tyle tylko, że od każdej rzeczy, do której się zabrałem, egzekwował połowę na koszt zapomnienia”, w: W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010, s. 195.

koniec życia opowiada zdziwionemu personelowi zakładu psychiatrycznego: „*It's the butterfly man, you know. He comes round here quite often*” (W, 132), choć nikt oprócz niego samego go nie dostrzega. Ferber z kolei udaje się pewnego dnia na spacer po górach, jednak „boi się, że w końcu rzuci się w dół, i może naprawdę by to zrobił, gdyby nagle – *like someone who's popped out of the bloody ground* – nie stanął przed nim jakiś sześćdziesięcioletni może mężczyzna z wielką siatką na motyle” (W, 222). Malarz ostatecznie decyduje się na bezpieczne zejście, choć droga powrotna kompletnie zamazuje się w jego wspomnieniach i krótko potem „rozpościera się w nim laguna niepamięci” (W, 223). Bohaterowie wycofują się co prawda z powziętej decyzji o samobójstwie, ale natychmiast podpadają na zdrowiu, tracą mowę, doświadczają amnezji, jak gdyby doznali ciężkiego wypadku. Łowca motyli wybawia ich więc od śmierci, a jednocześnie paraliżuje, nie przynosząc tak naprawdę żadnej formy ukojenia. Wręcz przeciwnie, Ferber przez blisko rok po tym wydarzeniu „pracuje nad wizerunkiem *Człowieka z siatką na motyle*, który uważa za swoje najbardziej nieudane dzieło, ponieważ, jego zdaniem, nie daje nawet w przybliżeniu dostatecznego pojęcia o niezwykłości zjawiska, do jakiego się odnosi” (W, 223). Dlatego też Andrzej Kopacki interpretował obecność Nabokova w dziele Sebald'a nie jako zantropomorfizowaną figurę pamięci, jak można by pochopnie sądzić, lecz jako „posłańca śmierci, odbierającego zmysły demiurga czy prefigurację geniuszu”¹⁵⁹. Zdaje się, że jest to słuszny trop, zwłaszcza że Ferber ostatecznie pogrąża się w rozpacz z powodu swojej poznawczej i twórczej nieudolności w przedstawieniu łapacza motyli, coraz bardziej kompulsywnie nakłada i zdrapuje farbę oraz wielokrotnie niszczy obraz, a na końcu odurza się silnymi środkami halucynacyjnymi. W przypadku Adelwartha dzieje się podobnie – bezpośrednio po spotkaniu z łapaczem motyli, poddaje się brutalnej i unicestwiającej terapii elektrowstrząsowej, w wyniku której niedługo później umiera.

Sięgając do wspomnianej autobiografii Nabokova, okazuje się, że w pozornie niewinnej pasji do motyli skrywają się w istocie mordercze fantazje małego chłopca, którego największą namiętnością było nie tyle kolekcjonowanie motyli, co w pierwszej kolejności ich uśmiercanie¹⁶⁰. Pisarz w ten sposób wspomina swoje pierwsze doświadczenia z motylami:

¹⁵⁹ A. Kopacki, *Subtelne łowy*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 9/10, s. 383.

¹⁶⁰ W domu-muzeum pisarza w St. Petersburgu do dziś można oglądać szklane gabloty wypełnione zbieranymi przez niego motylami, które po części przypominają gabloty z kolekcji Andromeda Lodge, o których pisałam w poprzednim rozdziale. Sam Nabokov pisze w swojej autobiografii: „Łowiłem motyle w różnych strefach i strojach – jako śliczny chłopczyk w krótkich porciętach i w czapeczce marynarskiej;

[...] znalazłem piękną ćmę, osaczoną w kącie okna w sieni, a moja matka dobiła ją eterem. Później korzystałem z wielu środków zabójczych, ale najmniejszy kontakt z tym pierwszym specyfikiem nieodmiennie zapalał dla mnie światło na ganku przeszłości i przywabiał tę zbląkaną piękność¹⁶¹.

Następnie Nabokov opisuje sen, w którym „z genialną dokładnością” oraz nieskrywaną przyjemnością dokonuje wiwisekcji na poły nieżyjącego owada, obserwując skurcze jego ciała i „satisfakcjonujący trzask szpilki przebijającej twardą skorupę jego torsu”¹⁶². W kontekście tych fragmentów należy ostrożnie podchodzić do tak częstego w twórczości Sebaldy motywu motyla. Nie jest on bowiem, jak mogłoby się wydawać, symbolem przemiany, nowego życia i egzystencjalnej lekkości, lecz raczej wiwisekcyjnej grozy i niezawinionej śmierci. Odwołanie do wspomnień Nabokova pozwalają również lepiej zrozumieć, dlaczego Austerlitz na swoim własnym zdjęciu z dzieciństwa występuje w przebraniu „pazia królowej” – motyla, który ze względu na swoją rzadkość i wyjątkowość stał się cennym łupem dla kolekcjonerów i zagrożony jest wyginieniem.

Upiorność to tylko jedna, choć nie jedyna właściwość nieustająco powracających w prozie Sebaldy figur Grakchusa i Nabokova. Obie postaci zawierają w sobie ponadto ładunek melancholijno-nostalgiczny, uosabiając zarówno trudną do określenia stratę, jak i bardzo konkretną tęsknotę do utraconego domu, ojczyzny, słowem: miejsca bezpiecznego. Oboje stanowią alegoryczną figurę bezdomnego pisarza-emigranta, nie potrafiącego znaleźć ukojenia¹⁶³. Podążając tropem Bianki del Villano, widmowość myśliwych można wyprowadzić ze stanu melancholii samych bohaterów. Jak pisze włoska badaczka, „widmo jest produktem osobliwego stanu psychiki, znanego jako melancholia; widmo może być rozumiane jako upostaciwienie straty, która nie chce być do końca zapomniana i pokonana [...]”¹⁶⁴. Del Villano stwierdza dalej, że melancholia charakteryzuje silne przywiązanie do czegoś lub kogoś nieobecnego, skłaniając melancholijny podmiot do „re-produkcji widma”, które będzie o tej stracie przypominać i ustanawiać kontynuację między tym, co żywe i umarłe.

[...] jako zażywny starszy pan bez nakrycia głowy, w szortach. Większość moich gablot podzieliła los naszego domu w Wyrze. [...] Wszystkie moje amerykańskie trofea z lat 1940-1960 (kilka tysięcy sztuk, w tym wiele rzadkich okazów i rodzajów) znajdują się Muzeum Zoologii Porównawczej [...].”, w: V. Nabokov, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, tłum. A. Kołyszko, Warszawa 2004, s. 11-112.

¹⁶¹ Ibidem, s. 107.

¹⁶² Ibidem, s. 108.

¹⁶³ W tym sensie figurę Grakchusa i Nabokova odczytuje Oliver Sill – zob. *Der Kreis des Lesens. Eine Wanderung durch die europäische Moderne*, Bielefeld 2012, s. 15-47.

¹⁶⁴ B. del Villano, *Ghostly Alterities...*, op. cit., s. 27.

„Powrót fantomu”, jak pisze autorka, „może stanowić zarówno pozytywne, jak i negatywne doświadczenie – lub oba jednocześnie”¹⁶⁵.

Ten zarazem upiorny oraz melancholijno-widmowy charakter figury myśliwego w twórczości Sebaldy najpełniej manifestuje się w autobiograficznym tekście *Il ritorno in patria*, ostatnim opowiadaniu w tomie *Czuję. Zawrót głowy*. To historia narratora po trzydziestu latach odwiedzającego swój rodzinny dom w bawarskiej wiosce W., która wraz z całym alpejskim krajobrazem nieustannie „nawiedzała” go „na jawie i we śnie” (CZ, 197), będąc mimo odległości bardzo mu bliska. Jednocześnie jednak po przybyciu do wioski, okazuje się, że leży ona „dalej na obczyźnie niż jakakolwiek inna miejscowość” (CZ, 197), a narrator zapytany w recepcji hotelu o profesję, kłamie, mówiąc że jest „korespondentem zagranicznym”, podkreślając dodatkowo swoją obcość. To napięcie między bliskością a dystansem oraz swojskością a obcością będzie stale powracać w opowiadaniu. Jego patetyczny włoski tytuł nawiązuje najprawdopodobniej do opery Monteverdiego *Il ritorno d'Ulisse in patria* i faktycznie droga do świata dzieciństwa przypomina niebezpieczną podróż Odyseusza do Itaki. Aby dostać się do W., narrator musi zejść „w dół”, w dolinę. Jak przyznaje: „im niżej schodzę, tym bardziej robi się zimno i posepnie” (CZ, 191). Wydaje mu się nawet, że płynie łodzią i przepławia się przez wielką wodę, co przywołuje na myśl nie tylko mitologiczną postać Ulisesa, ale także po raz kolejny myśliwego Grakchusa wędrującego po ziemskich wodach w swojej barce. Jesienna sceneria okolicznych wiosek ma znamiona widmowości, przypominając sferę eksterytorialną – narrator zwraca uwagę na zupełny brak samochodów, pustkę i złowrogą ciszę przestrzeni, a także obumarłą naturę („bezlistne buki, o pniach i konarach poczerniałych od wilgoci” CZ, 189). Mroczny efekt tej podróży wzmacnia wizyta w przydrożnej kaplicy w Krummenbach z XVIII-wieczną drogą krzyżową, nadszarpiętą przez ząb czasu i niemalże niewidoczną, choć stale przechowującą w sobie ślady brutalnych scen ukrzyżowania: „To, co jeszcze można było zobaczyć, sprawiało wrażenie widmowej walki różnych, szybujących w mroku rozkładu twarzy i rąk” (CZ, 191), przyznaje głęboko dotknięty tymi scenami narrator.

Metafora zamazanego ze starości, ale jednak prześwitującego między zadrapaniami i pęknięciami obrazu najlepiej oddaje doświadczenie kilkudniowej wizyty narratora w W. Zatrzymuje się on w „Gospodzie pod Aniołem” – niedaleko miejsca, w

¹⁶⁵ Ibidem, s. 113.

którym razem z rodzicami spędził pierwsze cztery lata życia. Obraz na zewnętrznej ścianie budynku, towarzyszący mu przez całe dzieciństwo, teraz niemalże zatarty wraz z upływem lat, dopiero po dłuższej chwili odsłania niepokojące „widma drwali” (CZ, 216). Zarówno droga krzyżowa, jak i utrzymane w ciemnych odcieniach malunki na gospodzie mają niepokojącą moc i uświadamiają narratorowi, że stanowiąc jedyne obrazy, z jakimi w przeszłości miał do czynienia w W., wywarły one na niego „unicestwiający wpływ” (CZ, 220). Im więcej obrazów z dzieciństwa oglądał, tym bardziej stawało się dla niego jasne, że „nic z tej przeszłości nie wygląda normalnie, przeważnie wszystko jest śmieszne, a jeśli nie śmieszne, to przerażające” (CZ, 224). W. staje się miejscem groteskowym, łączącym w sobie komizm i tragizm równocześnie, w którym przez ostatnie trzy dekady niewiele się zmieniło. Widmowe okruchy, ślady i dźwięki, a nawet wspomnienia dotyku (CZ, 210) ożywają podczas tej wizyty, a narrator sam już nie potrafi rozróżnić między imaginacją, urojeniem a rzeczywistością. Przez bliskość rodzinnego domu mieszają się w jego głowie porządki – „od naszej bawialni dzieliło mnie ledwie tchnienie i nie zdziwiłbym się wcale, gdyby do mego snu wdarło się bicie szafkowego zegara” (CZ, 206).

Kluczem do zrozumienia tej opowieści staje się wizyta na strychu, do którego narrator w dzieciństwie nie miał wstępu ze względu na rzekomo „przemieszkującego tam Myśliwego” (CZ, 240). Widok poddasza jest „przerażający”, ponieważ w jednym miejscu kumuluje on w sobie minioną przeszłość zatrzaśniętą w nawarstwionych na sobie rzeczach – „ze skrzyń, komódek i kuferków o na wpół uchylonych wiekach, drzwiczkach i pokrywach wylewały się wszelkie możliwe przedmioty użytkowe i części garderoby” (CZ, 236). Narrator zauważa, że panującej tam ciszy „nie można było zawierzyć”, a przedmioty zdawały się bezdźwięcznie zastygnąć dopiero na krótko przed otwarciem drzwi strychu. Nagromadzone rzeczy zdają się żyć w swoim własnym, widmowym świecie, jak pisze Momro, „świecie zdegenerowanej rzeczywistości [...] obiektów rozpraszających się w widmowych mediatyzacjach”¹⁶⁶.

To świat paralelny do tego ludzkiego, znajdujący się w przerażającym stanie częściowego rozpadu i upiornej żywotności, o czym zaświadcza przykładowo kolosalne gniazdo os wiszące pod dachem. Szperając pośród rekwizytów tego gabinetu osobliwości, narratorowi nagle – „niczym widmo” (CZ 239) – staje przed oczami postać w mundurze, a właściwie krawiecki manekin, na którym wisi wyblakły ze starości i

¹⁶⁶ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności...*, op. cit., s. 432-433.

mocno zdezelowany mundur legendarnego Myśliwego. Konfrontacja z niedostępnym Innym, przez długie lata nawiedzającym sny i zaprzęgającym dziecięcą wyobraźnię, przynosi w gruncie rzeczy rozczarowanie. Nie jest on już, jak niegdyś, barczystym postawnym mężczyzną, lecz zwykłą kukłą, ubraniem pozbawionym cielesnego wypełnienia, reinkarnacją pustki. Dotykając jednego z tych rękawów, rozpada się on w proch i znika, stając się „fantazmatycznym powidokiem”¹⁶⁷ – a wraz z nim pryskają dziecięce fantazje. Uniform tyrolskiego strzelca w swojej zaburzonej materialności pokazuje chwiejność i kruchość pamięci, szczególnie tej związanej ze światem dzieciństwa, zniekształconej przez wyolbrzymienia lub niedopowiedzenia, poddanej fantomowej (a)logice obecności.

Epizod z uniformem tyrolskiego strzelca wyzwała w narratorze wspomnienie o kolejnym myśliwym zapamiętanym z dziecięcych lat. Chodzi o Hansa Schlaga, dziwnego tajemniczego przybysza, swego rodzaju odmieńca, nie przynależącego do wiejskiej wspólnoty, który zniemacka pojawiał się i znikał w wiejskiej gospodzie, nigdy nie zamieniając z nikim ani słowa¹⁶⁸. Postać myśliwego Schlaga (w języku niemieckim jego nazwisko dosłownie oznacza „uderzenie”, „cios”) wiąże się dla narratora z doświadczeniami w pewnym sensie inicjalnymi lub granicznymi. Jako mały chłopiec staje się on przypadkowym świadkiem stosunku seksualnego między myśliwym i gospodynią Ramoną, który bardziej jednak niż miłosne zbliżenie jawi się w oczach chłopca jako akt konania. Następnego dnia zwłoki Schlaga zostają odnalezione na dnie wąwozu, a kiedy chłopiec wraca ze szkoły, napotyka orszak niosący zmarłego i obserwuje jego zamrożone ciało znajdujące się „w niedorzecznie [...] odprężonej pozycji” (CZ 260). Obdukcja nie wykazuje niczego specjalnego, poza tym, że na lewym przedramieniu myśliwego wytatuowana jest mała łódka, co podobnie jak pochodzenie i sposób śmierci czyni z niego ewidentną inkarnację Grakchusa¹⁶⁹. Nie bez przyczyny kilka dni po spotkaniu z martwym myśliwym, chłopiec zapada na ciężką chorobę przez długie tygodnie niepozwalającą mu opuścić łóżka. Podobnie jak Adelwarth i Ferber traci pamięć, płacze mu się język, nachodzą go wizje a gorączka skacze „pod punkt krytyczny” (CZ, 262). Narrator wspomina, że po wydobrzeniu czuł się tak, jakby w

¹⁶⁷ Ibidem, s. 433.

¹⁶⁸ W jednym z wywiadów Sebald wspominał o „autentyczności” figury Myśliwego: „[...] Drugi myśliwy występujący w tym fragmencie faktycznie istniał. Nosił co prawda inne imię – zresztą w opowiadaniu jego imię nawiązuje do historii Kafki –, ale faktycznie w wiosce był swego czasu myśliwy nie do końca przynależący do wioski, który z Wirtenbergii przybył do Bawarii, gdzie w dość zagadkowy sposób stracił życie”, cyt. za: W.G. Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«..., op. cit., s. 60.

¹⁶⁹ Zob. intertekstualne odczytanie figury Hansa Schlaga w twórczości Sebalda – D.L. Medin, *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J.M. Coetzee, P. Roth and W.G. Sebald*, Illinois 2010. s. 80-145.

szybkim tempie dorastał (CZ, 264). Schlag staje się zatem figurą ambiwalentną, przynosząc z jednej strony upiorność, chorobę i przedsmak śmierci, z drugiej zaś, będąc nieodłączną częścią dzieciństwa, stanowi dla narratora obiekt nostalgiczny, a także medium stwarzające mu dostęp do zdarzeń (śmierć, seks) daleko wykraczających poza świat dziecięcego doświadczenia.

Strych staje się w tej historii metaforą powrotu do przestrzeni dzieciństwa. Mimo, że wejście do niego wymaga wdrapania się na samą górę, to w rzeczywistości oznacza zejście „w dół” – do tego wszystkiego, co głęboko ukryte, zakurzone, wyparte albo przeinaczone. Jednoznacznie skierowane w dół wektory ruchu odgrywają kluczową rolę w całym opowiadaniu, również na poziomie struktury tekstu. Rozpoczyna się ono od zejścia „w dolinę”, a kończy apokaliptycznym snem, w którym narrator obserwuje wielki pożar i zagładę świata. Opis po raz kolejny sugeruje spoglądanie w przepaść: „Z punktu, z którego patrzyłem droga wiodła w dół, a w oddali wznosiło się drugie, co najmniej równie wysokie pasmo, którego, jak przypuszczałem, nie zdołam już pokonać. Po mojej lewej stronie rozwierała się łąka przyprawiająca o zawrót głowy głębia” (CZ, 274-275). Dające tytuł całemu tomowi opowiadań uczucie zawrotu głowy dobrze oddaje stan kogoś, kto konfrontuje się ze światem własnego dzieciństwa i rozprawia z jego widmami. Analizując figurę myśliwego starałam się pokazać, że związana z tym procesem melancholia ma charakter widmowy, ponieważ rozmywają się w niej ściśle granice między pamięcią i zapomnieniem oraz upiornością i nostalgią. Grakchus, Nabokov i Schlag tworzą w istocie jedną i tą samą figurę, w której najpełniej wyraża się widmowa ambiwalencja.

2.4. PODSUMOWANIE: CO PRZYNOSZĄ WIDMA?

Dwa lata po śmierci Sebaldy ukazała się antologia zawierająca trzydzieści trzy krótkie wiersze pisarza oraz tyleż samo rycin autorstwa Trippa przedstawiających pary oczu mniej lub bardziej znanych postaci¹⁷⁰. W oryginale nosi ona tytuł *Unerzählt*, to znaczy „nieopowiedziane”. Wspominam o tym, ponieważ najkrótszą i zarazem intuicyjnie najtrafniejszą odpowiedzią na postawione w wygłosie pytanie, okazuje się właśnie parafraza tytułu wspomnianej antologii: widma przynoszą w dziełach Sebaldy wszystko to, co nieopowiedziane i niewypowiedziane. Innymi słowy, wynoszą na powierzchnię

¹⁷⁰ Omówienie tego zbioru w języku polskim, zob. P. Buchta, *Pamięć bodźcem dla (samo)świadomości*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Sendyka, Warszawa 2014, s. 227-242. Zob. także U. Schütte, *Figurationen. Zum lyrischen Werk von W.G. Sebald*, Eggingen 2014, s. 111-152.

głęboko ukryte warstwy doświadczeń, wspomnień i historii, najczęściej ściśle powiązanych z indywidualną i zbiorową historią cierpienia oraz wynikającą z nich traumą. Utwory niemieckiego pisarza pokazują dzięki temu, że powierzchnia rzeczywistości nie jest wcale solidna i szczelna, lecz ma charakter wulkaniczny – istnieją w niej drobne i najczęściej niedostrzegalne gołym okiem pęknięcia, przez które niczym lawa wydostają się, często w najmniej oczekiwanym i chcianym momencie, duchy przeszłości. Stąd też pierwszorzędym celem analizy nawiedzonych przestrzeni oraz protagonistów w prozie Sebald'a było prześledzenie zarówno przyczyn tych „widmowych erupcji”, jak również ich wewnętrznych mechanizmów oraz konsekwencji. Starłam się zarazem sygnalizować (szerzej piszę o tym w ostatniej części pracy poświęconej poetyce), że „zwidmowacenie” fabuły niesie ze sobą rozszczelnienie granic samego tekstu literackiego, co pokazywałam przy analizie konstrukcji powieściowego czasu czy poszczególnych fotografii wplecionych w tekst. O ile figurę widma można rozpatrywać w kategoriach „wyrwy” w pozornie uporządkowanej i harmonijnej strukturze rzeczywistości, o tyle fotografie pełnią komplementarną funkcję na płaszczyźnie linearnego tekstu, czyniąc tę wyrwę jak najbardziej dosłowną i namacalną. Z tego względu twórczość Sebald'a określiłam pojęciem „prozy spektralnej”, a dzięki wpisanej w nie dwuznaczności „spektrum” (zarówno widmo, jak i sfera fizycznej optyki) wiąże się ono z tezą zakładającą, iż widmowe w prozie Sebald'a są nie tylko sceneria i bohaterowie, ale także struktura samego tekstu. W tej podsumowującej części postaram się doprecyzować pojęcie prozy spektralnej, formułując uogólnione wnioski z wcześniejszych analiz.

Lektura dzieł Sebald'a pokazuje, że współczesność składa się nie tylko z mierzalnego postępu, rozwoju i przyspieszenia, które wyrażają się w linearnym ruchu zmierzającym ku przyszłości, lecz przepelniona jest – mieszczącymi się poza wyrazistymi kategoriami temporalnymi – widmami. Nieprzypadkowo kontakt z duchami, a nawet samo przeczucie ich obecności, zazwyczaj przyprawiają bohaterów o „zawrót głowy”, który nie stanowi jedynie dolegliwości fizycznej, lecz figurę *pars pro toto* opisującą kondycję współczesnego człowieka ¹⁷¹. Poprzez nieustanne „zwidmowacenie” struktury literackich światów (przestrzeni, czasu, bohaterów) pisarz pokazuje, że w XX wieku – szczególnie po doświadczeniach kolonializmu,

¹⁷¹ Szczegółowo o znaczeniu „zawrotu głowy” w prozie Sebald'a piszę w rozdziale czwartym.

totalitaryzmów i Zagłady – paradygmat obecności, a wraz z nim mocna ontologiczna pozycja człowieka, uległy znacznemu osłabieniu.

Analiza zestawionych przez mnie w pary protagonistów (Austerlitz/Ferber, Adelwarth/Kafka) wyraźnie pokazała, że widmami w prozie Sebald są nie tyle zmarli, lecz przede wszystkim żyjący. Posiadają oni rozmiękczoną strukturę o „drgających konturach”, przypominając chodzące upiory, tak jakby – mówiąc za Derridą – cała ludzkość stanowiła „jedynie kolekcję lub serię duchów”¹⁷². Zamiast całościowych kategorii związanych z obecnością, substancjalnością czy czasowością, w dziełach Sebald pojawia się raczej terror nieobecności, któremu poddawani są (lub też sami poddają się) niemalże wszyscy protagoniści. Odczytanie utworów Sebald w perspektywie widmontologicznej skłania do wniosku, że ontologia XX-wiecznego człowieka zdecydowanie straciła na substancjalności, nadwątlili się jej (rzekomo) solidne podstawy czyniące z człowieka byt całościowy i harmonijny, jak w wywiedzionym z renesansu „ideale witruwiańskim”. Labilne struktury bohaterów, którzy poruszają się niczym cienie na obrzeżach rzeczywistości albo zupełnie z niej dezerterują, demonstrują raczej proces stopniowego z(a)nikania człowieka oraz wyciekania życia z życia.

Sebald zdaje się też pokazywać moment pęknięcia silnej ontologii człowieka, sugerując że u podstaw jej „zwidmowacenia” tkwi w dużej mierze „horror okrucieństwa”¹⁷³. Z jednej strony składa się na niego doświadczenie Zagłady, z drugiej zaś – ściśle z nią powiązane – doświadczenie społecznego wykluczenia ze względu na anormatywność. Dlatego właśnie komplementarne figury Austerlitz i Ferbera, w nawiązaniu do tezy Baumana o „nieustannie krążącym widmie Holokaustu”, odczytałam jako postaci nieuchronnie skazane na widmo Zagłady. Stanowią oni nie tylko upostaciwienie losu tzw. „generacji półtora”, a więc dzieci cudem ocalonych przed śmiercią w obozach, ale także kolejnych generacji (bezpośrednio lub pośrednio) dotkniętych ciężarem niewyrażonej traumy, post-pamięci i zagładowej skazy. Po drugiej stronie umieściłam kolejną parę bohaterów – Adelwartha i Kafkę – choć nie w charakterze kontrapunktu, lecz koniecznego uzupełnienia. Oboje są bowiem nękani przez widmo strachu związane z wykluczeniem z mieszczańskiego społeczeństwa nieakceptującego ich odmienności i anormatywności (w obu przypadkach wiążącej się z

¹⁷² J. Derrida, *Widma Marksa...*, op. cit., s. 223.

¹⁷³ Frazę tę zapożyczam z wykładu Joanny Bator *The Horror of Cruelty* wygłoszonym na Freie Universität w Berlinie 5 grudnia 2016 roku.

niejednoznacznością seksualną). Najbardziej interesujące wydaje się przy tym, że w istocie wszyscy wspomniani bohaterowie – im bardziej zdają sobie sprawę z nawiedzających ich widm – sami przybierają charakter widmowy. Jak pisze Momro, utrzymują już tylko „widmową relację ze światem” lub, według słów Lipszyca, stają się „nie całkiem ludźmi” – ich człowiecza struktura powoli niknie, robią się coraz bardziej niewidzialni. Można więc nieco uogólniająco powiedzieć, że człowiek (rozumiany jako stabilny, umocniony ontologicznie podmiot) w prozie Sebaldy nie ma szans, a istnienie stopniowo przegrywa z niebytem. Samounicestwiające praktyki bohaterów – wyrażające się w próbach samobójczych, dobrowolnym poddawaniu się elektrowstrząsom, uchodzeniu z rzeczywistości – są tego najlepszym wyrazem¹⁷⁴.

Nawiedzenie, jak pisze Derrida, „nie zawsze oznacza przybycie ze szlachetnych pobudek lub przyjacielskie odwiedziny; może oznaczać bezwzględną inspekcję lub brutalną rewizję, nieustanne prześladowanie, nieprzejednaną konkatencję”¹⁷⁵. Podobnie obosiecznie funkcjonują widma w prozie Sebaldy – z jednej strony przynoszą ze sobą przytłaczający terror nieobecności i grozę, z drugiej jednak odsyłają do nostalgicznych, często wypartych wspomnień. Czerpiąc z terminologii wypracowanej przez Ewę Domańską, te ostatnie można by określić jako widma „ratownicze”, które w pewnym sensie ocalają od zapomnienia, przyczyniają się do „odkrywania, przywracania, zachowywania oraz udostępniania zapomnianych, pomijanych czy wykluczanych fragmentów przeszłości”¹⁷⁶. Te drugie natomiast przypominają upiory – jak wspomniane już widma totalitaryzmów, ale także te związane z kapitalizmem, kolonializmem (co pokazywał rozdział poświęcony widmogeografiom) czy z własnym dzieciństwem (jak w opowiadaniu *Ritorno in patria*).

W prozie Sebaldy jednak nie ma miejsca na binarność. To, co najbardziej fascynujące rozgrywa się na przecięciu tych dwóch płaszczyzn – w przyprawiającej o „zawrót głowy” sferze pomiędzy mrokiem i światłem, gdzie lekkość łączy się z prekarnością, idylla z horrorem, kultura z barbarzyństwem¹⁷⁷. Za upostaciowienie tego

¹⁷⁴ Interesującą analizę „strategii wymazywania” (*Auslöschungsverfahren*) i samounicestwiania bohaterów w najnowszej literaturze prezentuje Hans-Ulrich Treichel – analizowane utwory nieprzypadkowo odpowiadają cenionym przez Sebaldy autorom (Kafka, Weiss, Handke, Walser), zob. H.-U. Treichel, *Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*, München 1995.

¹⁷⁵ J. Derrida, *Widma Marksa...*, s. 169.

¹⁷⁶ Odnoszę się do koncepcji „historii ratowniczej” (cytat pochodzi z opisu projektu: <http://ewadomanska.pl/projekt-mistrz/o-projekcie/> – dostęp: 10.11.2016); szczegółowe założenia tej koncepcji – zob. E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 12-26.

¹⁷⁷ Na płaszczyźnie tekstu przemieszanie tych różnych sfer wyrażają również wektory ruchu, przedstawiające zarówno ruch wznoszący (o czym świadczą fragmenty poświęcone unoszeniu się,

paradoksalnego, upiornoratowniczego, charakteru widma można przyjąć postać myśliwego, którą w swoim trzykrotnym wcieleniu (jako Grakchusa, *butterfly mana* i Schlaga) odczytywałam jako figurę reprezentującą zarówno nostalgiczne wspomnienia dzieciństwa, jak i upiorność pamięci, która przekształca i wykoślawia przeszłość, a także prowadzi do czystego szaleństwa i samounicestwienia. Wpisana w postać myśliwego tajemniczość pokazuje, że widma funkcjonują w prozie Sebalda jak swoiste szyfry domagające się odkodowania – w ich paradoksalnej naturze bowiem jest to, by „zmieniać, pomnażać, nieustannie dzielić znaczenia i konteksty. Widma działają niczym szyfry pamięci, ostrzegają przed tym, co nie zostało jeszcze zakończone lub wręcz przeciwnie – co zostało wyparte, jednocześnie zjawiając się jako iluzje, fałszywe obrazy, medialne przynęty”¹⁷⁸.

Paradoksalna struktura widma wyraża się również w konstrukcji literackich przestrzeni, które w oparciu o rozważania Foucaulta nazwałam „widmotopiami”, charakteryzując je jako przestrzenie rozchwiane, znajdujące się na przecięciu nierealności oraz konkretnego kontekstu historycznego. Na przykładzie architektury dworcowej (Londyn), imperialistycznej (Paryż/Bruksela) oraz fortyfikacyjno-pozagładowej (Terezín/ Breendonk) starałam się pokazać, że mimo zewnętrznej martwoty czy erozji wpisanych w te przestrzenie, duchy wprowadzają do nich dynamikę, jak gdyby wciąż rozgrywał się w nich widmowy spektakl. Zagłądając pod powierzchnię – lub wręcz pod fundamenty – londyńskich stacji metra, brukselskiego pałacu sprawiedliwości, paryskiej biblioteki narodowej czy terezińskiego getta, narratorzy odsłaniają szpary, przez które wylażą widma przeszłości związane z niezawinionym cierpieniem, śmiercią i niewolnictwem, udowadniając że wbrew pozorom wcale nie są one pogrzebane. Warto podkreślić, że wszystkie te przestrzenie służyły w pierwotnym zamyśle swoistemu „utwardzaniu” rzeczywistości, które wyrażało się w tworzeniu monumentalnych, stabilnych i warownych obiektów demonstrujących władzę – figura twierdzy, tak często powracająca w utworach Sebalda, jest tego najlepszym wyrazem. Widma sprawiają, że przeszłość wbija się ostrym klinem w „twardą” strukturę tych przestrzeni, dekonstruując wpisaną w nie stabilność i nienaruszalność.

lewitacji), jak i ten ciężący w dół, stąd tak częsta perspektywa „z lotu ptaka” związana z ruchem sięgającym w głąb, widoczna szczególnie w kadrowaniu fotografii.

¹⁷⁸ L. Aggermann, R. Fischer, red., *Lernen, mit den Gespenstern zu leben...*, op. cit., s. 11.

Wkroczenie duchów – niezależnie od przyświecającej im intencji – zawsze wiąże się z destabilizacją i zakłóceniem obowiązujących struktur, które stanowią podstawę dotychczasowego oglądu świata. Frederick Jameson stwierdza, że dlatego właśnie Derrida w *Widmach Marksa* wzywa nas wszystkich, aby

zajmować się duchami, by odczytać się myślenia o tym, że możemy wiedzieć coś z niezachwianą pewnością, by uczyć się tego, czego wciąż jeszcze nie jesteśmy w stanie wyrazić lub wyobrazić sobie. To nie oznacza wiary w duchy w zwyczajnym tego słowa znaczeniu [...]. Istota rzeczy polega na tym, by poznać obecność tego, co już nie istnieje lub jeszcze nie istnieje, by zrozumieć i doświadczyć, w jaki sposób widmo zakłóca samoobecność podmiotu i jego przypadkowe rzeczywistości¹⁷⁹.

W podobny sposób funkcjonują widma w spektralnej prozie Sebald – wprowadzenie ich do literackiego świata przynosi ze sobą dekonstrukcję paradygmatu obecności oraz nieuniknioną redefinicję kluczowych kategorii związanych ze „samoobecnością podmiotu” i kategorią samego człowieka. Odpowiadając na postawione w tytule tego rozdziału pytanie, widma przynoszą zatem, po pierwsze, „rewoltę epistemologiczną”, zasiewając szereg wątpliwości dotyczących prawideł oglądu rzeczywistości. Rewolta dokonuje się tu na trzech płaszczyznach: widma zaburzają *linearny* przepływ czasu, zacierając granice między klasycznymi kategoriami temporalnymi; rozsadzają *monolityczny* obraz pamięci, „zabrudzając” ją śladowymi resztkami odsłaniającymi jej heterogeniczność; wreszcie nadwątlają *logiczny* charakter historii, ukazując antyracjonalny i podporządkowany przypadkowości bieg zdarzeń. Te trzy charakterystyczne dla nowoczesnego „reżimu czasu” kategorie – linearność, monolityczność i logiczność – tracą w literackim świecie Sebald na znaczeniu. Po drugie, widma przynoszą ze sobą swoje „zakłócenie ontologiczne”, to znaczy demontują granice między ludzkim i nieludzkim oraz zacierają osobność człowieka do tego stopnia, że staje się on niewidzialny. Po trzecie wreszcie (mając na uwadze silnie etyczny wymiar pisarstwa Sebald) widma dokonują „poszerzenia etycznego” – powracające duchy Zagłady, kolonializmu czy własnego dzieciństwa przynoszą ze sobą ciężar przeszłości i wspomnień, a bohaterowie muszą sobie z nim poradzić. Najczęściej jednak uginają się pod tym „widmowym ciężarem” i wybierają drogę samounicestwienia.

¹⁷⁹ Cyt. za: C. Davis, *Powrót umarłych*, tłum. A. Marzec, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 39.

CZĘŚĆ TRZECIA

RUINY



Fot. 1. Ruiny opuszczonego budynku pośrodku parku, przypuszczalnie z początku XX wieku (ze spuścizny W.G. Sebalda, © DLA).

Każdy z tych przypadków dotyczy nie tyle ruin oderwanych od życia ludzi, ile tego, co może oznaczać życie z ruinami, w ruinach i w roli obracających się wokół nich bricoleurów¹.

W pokoju, w którym pracował Sebald, wisiała oprawiona w ramy czarno-biała fotografia przedstawiająca zrujnowaną fasadę budynku pośrodku bujnej natury (fot. 1). Pisarza, podobnie jak bohaterów i narratorów jego powieści, cechowało osobliwe „zainteresowanie domami w ruinie” (A, 130) i wewnętrznymi mechanizmami procesu rujnacji. Rozpaczam od przywołania tej fotografii, ponieważ zdają się w niej krzyżować aspekty stanowiące trzon rozważań niniejszej części pracy: zrujnowana architektura, splot kultury i natury, fasada skrywająca w sobie tajemnicę i przebrzmiały blask przeszłości, wreszcie zewnętrzna perspektywa obserwatora spoglądającego przez obiektyw aparatu na stopniowo pochłaniane przez przyrodę resztki architektury. Podobnie jak na rzeczonyj fotografii, tak w całej twórczości Sebalda ruina zajmuje miejsce centralne, tworząc jedną z najbardziej charakterystycznych scenerii świata przedstawionego, który w dużej mierze „trawiony jest rozkładem”². Pisarstwo autora *Pierścieni Saturna* paradoksalnie czerpie siły z tego, co niemalże nie istnieje lub istnieje inaczej, w stanie entropii i rozpadu.

Refleksja nad ruinami w kulturze i sztuce³ posiada rozległą tradycję sięgającą starożytności, choć dopiero od renesansu zaczęto traktować je jako przedmiot namysłu i inspiracji artystycznej. Od tego czasu, w zależności od ducha epoki, podejście do ruin oscyloowało między skrajnymi polami odrzucenia i gloryfikującego zachwyty. Na ich kulturowy wizerunek najsilniej wpłynął, często określany „kulturą ruin”, romantyzm, czyniąc je medium postrzegania i odczuwania rzeczywistości. Niemalą rolę odegrały w tym sugestywne obrazy Caspara Davida Friedricha i innych artystów przyczyniających się do silnej estetyzacji krajobrazu ruin. Ukształtowane przez wyobraźnię romantyczną ruiny implikują odtąd scenerię melancholijnych rozmyślań i zadumy, a zarazem przestrzeń nieskrępowanej natury i tajemniczej grozy. O tak pojmowanej estetyce ruin – jako symbiozie architektury (sprawczości człowieka) z naturą, z potencjałem wytwarzania nowych sensów i stanów emocjonalnych – piszą między innymi Georg

¹ A.L. Stoler, *Rozkład pozostaje. Od ruin do rujnacji*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 4, s. 14.

² Z. Zaleska, *Rozpraszenie mroku*, „Zeszyty Literackie” 2008, nr 101, s. 125.

³ Wskazuję jedynie na kluczowe momenty w rozwoju refleksji o ruinach, istotne dla zrozumienia koncepcji ruin w twórczości Sebald. Pełny obraz kulturowej i literackiej historii ruin, ze szczególnym uwzględnieniem okresu romantyzmu, zob. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.

Simmel w klasycznym już eseju *Ruina. Próba estetyczna* z początku XX wieku i Jean Starobinski w późniejszym o kilka dekad szkicu *Melancholia wśród ruin*. Ten pierwszy zauważa, że

ruina tchnie atmosferą ukojenia, bo opozycja tych dwóch światowych mocy [natury i materii – K.K.] działa w niej jako spokojny obraz bytu czysto naturalnego, dopasowuje się do otaczającego ją krajobrazu i zrasta się z nim w jedność, jak drzewo i kamień, podczas gdy pałac, willa, a nawet chłopska chata [...] zawsze wywodzą się z innego porządku rzeczy i z porządkiem natury godzą się tylko jak gdyby wtórnie⁴.

Dookreślając źródła wspomnianego „ukojenia”, Simmel pisze, że wynika ono ze stopniowego zlewania się ruiny z ziemią i jej neutralizacją. Rozkładający się budynek barwą upodabnia się do otoczenia, podlegającego tym samym losom: „to, co kiedyś wyróżniało go przez opozycję, zatoneło w kojącej wzajemnej przynależności”⁵. Podobnie estetyzujące, utrzymane w romantycznej tradycji rozumienie ruin wyłania się z eseju Starobinskiego, który zresztą obszernie cytuje fragmenty rozważań Simmela, wprowadzając jeszcze silniejszy akcent melancholijny i skupiając się na aspekcie ewokowanej przez ruiny nieobecności. „Melancholia ruiny polega na tym, że stała się ona pomnikiem utraconego znaczenia. Dumać wśród ruin to czuć, że nasze istnienie przestaje do nas należeć, że już się gubi w przepastnym zapomnieniu”⁶, pisze filozof, określając ruinę mianem „minorowej idylli”, która wiąże się z nieustannym ścieraniem się pamięci i zapomnienia, a jego wynik nie do końca jest rozstrzygalny.

W XX wieku, który – mówiąc za Timem Edensorem – wyprodukował więcej ruin niż jakakolwiek wcześniejsza epoka⁷, ich rozumienie ulega przewartościowaniu. Z jednej strony przyczynia się do tego historia uprzemysłowienia odciskająca piętno na krajobrazie miast w postaci ruin „(post)industrialnych”, z drugiej zaś doświadczenie II wojny światowej, które przeorało europejską przestrzeń, pozostawiając w niej długo gojące się blizny. Obecnie ruiny wiążą się zarówno z zatrważającymi obrazami wojny na Bliskim Wschodzie (ruiny syryjskie), ale też przeżywają swoisty renesans, o czym świadczą topograficzno-fotograficzne „eksploracje” miejsc opuszczonych i zrujnowanych w ramach tak zwanej „mrocznej turystyki” (*dark tourism*), o której bardziej szczegółowo piszę w dalszej części rozważań.

⁴ G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, w: *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 173.

⁵ Ibidem, s. 173.

⁶ J. Starobinski, *Melancholia wśród ruin*, tłum. M. L., „Zeszyty Literackie” 1996, z. 2, s. 150

⁷ T. Edensor, *British Industrial Ruins*, cyt. za: http://www.sci-eng.mmu.ac.uk/british_industrial_ruins/ (dostęp: 17.03.2017).

Sposób przedstawiania ruin w twórczości Sebald wyrażnie osadzony jest w tej XX-wiecznej tradycji. Z jednej strony częściowo wpisuje się on w proponowaną przez Simmela i Starobinskiego interpretację, szczególnie ze względu na aspekt melancholii, nieobecności, psychogeograficznego zespolenia zewnętrznego rozpadu z wewnętrżnością obcujących z nim ludzi, a także stopniowego zlewania się ruiny z naturą. Równocześnie pisarz przełamuje ten schemat lub mówiąc bardziej obrazowo: traktuje go jak odskocznnię, dzięki której przenosi się w zupełnie inne rejestry semantyczne. Jako wnikliwy czytelnik dzieł Waltera Benjamina i Theodora W. Adorna wprowadza on przede wszystkim do tego – silnie zestetyzowanego – obrazu ruin wywiedzioną z myśli szkoły frankfurckiej dialektyczność (o której piszę szerzej, analizując mechanizmy „naturalnej historii zniszczenia”) – zasiewa podstawową wątpliwość w stosunku do niewinności ruin, pokazując ich związki z imperialistycznymi, kolonizatorskimi i przede wszystkim przemocowymi działaniami człowieka. Utwory Sebald rozbijają ponadto popularne wyobrażenia o ruinie jako o formie nieruchomej, zastygłej i przynależnej linearnemu porządkowi przeszłości. Niejako na przekór tym trzem kategoriom ruiny jawią się w jego dziełach jako twory – mimo swojej pozornej erozji – dialektycznie dynamiczne, heterogeniczne i na wskroś aktualne. Zgodnie z tym, co pisze Ann Laura Stoler – odnosząc się do języka angielskiego, gdzie słowo *ruin* może oznaczać formę rzeczownikową i czasownikową – „ruina to zarówno stan rzeczy, jak i dotykający ją proces”⁸. Oplatając wokół zrujnowanych miejsc przeszłe, jednak silnie oddziałujące na terażniejszość historii, Sebald ujawnia dynamikę i perseweracyjny charakter niepowstrzymanego procesu rujnacji i rozpadu, traktując go, w duchu rozważań Benjamina, jako ukryty negatyw cywilizacyjnego postępu.

U źródeł fascynacji pisarza ruinami leżą wczesne wspomnienia spędzonego w powojennych Niemczech dzieciństwa, w których niezatarcie wyrył się obraz zniszczenia. W autobiograficznie zabarwionym opowiadaniu z tomu *Czuję. Zawrót głowy* powracający po latach do rodzinnej wioski narrator wspomina, że „prawie w każdym przeglądzie tygodniowym widać było ruiny miast takich jak Berlin albo Hamburg, czego długo nie kojarzyłem ze zniszczeniami ostatnich lat wojny, o których nie miałem pojęcia, ale uważałem za niejako naturalny stan wszystkich wielkich miast” (CZ, 199). Od tamtego czasu, szczególnie po wizycie w zbombardowanym Monachium,

⁸ A.L. Stoler, *Rozkład pozostaje...*, op. cit., s. 4.

nic innego nie kojarzyło mu się tak jednoznacznie ze słowem „miasto” jak „hałdy gruzów, wypalone ściany i wybite okna, przez które ziała pustka” (WPL, 89). Obrazy i atmosfera tamtego czasu zagnieździły się w pamięci pisarza do tego stopnia, że za swoją „temporalną ojczyznę” [Zeitheimat] uznawał właśnie ostatnie lata wojny, zdominowane przez obrazy zniszczenia⁹. Dlatego ikonosfera ruin i rozpadu odgrywa tak istotną rolę w twórczości Sebald, a niemal każda przestrzeń staje się tu, jak pisze Magdalena Heydel, „pejzażem z pamięci, płomienia i prochu”¹⁰. W późniejszych latach na te sugestywne obrazy z dzieciństwa nakłada się – równie silna w wyrazie – perspektywa wywiedziona z filozoficznej myśli szkoły frankfurckiej, opierająca się w dużej mierze na krytyce nowoczesności i racjonalno-przemysłowego stosunku człowieka do świata naturalnego. Te dwie osie – głęboko zapisane w strukturach pamięci autobiograficznej wspomnienia oraz krytyka kultury w duchu szkoły frankfurckiej – zbiegają się w koncepcji „naturalnej historii zniszczenia”, kluczowej dla zrozumienia obecności, charakteru i znaczenia ruin, a także całej twórczości Sebald.

Wielopostaciowe zniszczenie tworzy gęsty podskórny system nerwowy tej prozy, rozgałęziający się we wszystkich możliwych kierunkach. Zamierzam dokładniej przyjrzeć się najważniejszym splotom tego systemu, badając ich związek z tezą o nieantropocentrycznym wymiarze utworów pisarza. Dlatego więc wykraczam poza wąską semantykę ruin, ujmując je raczej jako nadrzędną kategorię skupiającą w sobie zagadnienia (z)niszczenia, erozji i resztkowości istnienia. Przede wszystkim zaś ruiny traktuję jako miejsce zbiegu kluczowych aspektów dla twórczości Sebald. Mówienie o ruinach oznacza bowiem równoczesne przyglądanie się związkowi kultury i natury (w doświadczeniu bombardowania), ogólnemu procesowi zniszczenia spowodowanego siłami ludzkimi i naturalnymi (genocydy i ekocydy), materialnym ruinom jako pozostałościom po europejskim imperializmie i kolonializmie (ruiny industrialne i imperialne) i wreszcie ruinom ujmowanym w sensie metaforycznym – jako aporetyczne biografie wygnańców (ruiny tożsamości). Mechanizmy działania tych procesów analizuję w kontekście prozaicznej twórczości Sebald, włączając do analizy również krytycznoliteracki esej *Wojna powietrzna i literatura*, nieprzetłumaczony na język polski debiutancki poemat *Nach der Natur*, wybrane eseje z tomu *Logis in einem*

⁹ W *Wojnie powietrznej i literaturze* pisarz przyznaje: „Ilekróć oglądam fotografie albo filmy dokumentalne z wojny, wydaje mi się, że stamtąd niejako się wywodzę i stamtąd, od okropności wcale przeze mnie nieprzeżytych pada na mnie cień i nigdy się z niego całkiem nie wydobędę” (WPL, 85).

¹⁰ Zob. M. Heydel, *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu. Wizja końca w »Pierścieniach Saturna« W.G. Sebald, w: Scenariusze końca. Zmierzch, kres i apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015, s. 181-203.

Landhaus oraz wydany pośmiertnie cykl wierszy *Bleston. A Mancunian Cantical* z 1967 roku. Dyskursywne ramy, w których osadzam interpretację, ściśle odnoszą się do trzech podstawowych kompleksów odpowiadających kolejnym podrozdziałom: dialektycznego stosunku kultury i natury (w oparciu o perspektywę zarysowaną przez Benjamina i Adorna), przestrzennego imperializmu w ruinach postindustrialnych (bliskiemu myśleniu Ann Laury Stoler i Tima Edensora) oraz tożsamościowych nieciągłości (w duchu rozważań Jeana Améry'ego i Zygmunta Baumana).

Analizując te trzy aspekty, chcę w pierwszej kolejności pokazać, że wpisana w utwory Sebalda rujnacja ma wymiar totalny, gdyż nie oddziałuje jedynie w wymiarze topograficzno-przestrzennym, lecz również na poziomie konstrukcji bohaterów, jak i na płaszczyźnie wizualnej w obszernej ikonografii ruin (dodatkowo, w czwartej części pracy uwydatniam związki między fabularnym przedstawieniem ruin a wymiarem poetologicznym). Po drugie, zależy mi na pokazaniu, iż wszechobecne w twórczości Sebald a zniszczenie wiąże się z dialektycznie ujmowaną kategorią „naturalnej historii zniszczenia”, w której zazębiają się destrukcyjne siły człowieka i natury. Po trzecie wreszcie wiązę aspekt ruin z nadrzędną tezą pracy, mówiącą o osłabieniu substancjalności człowieka, wskazując na związki między procesami wszechobecnego zniszczenia a rujnacją ludzkiej podmiotowości.

3.1. NATURALNA HISTORIA ZNISZCZENIA

Pozornie mogłoby się wydawać, że kategoria „historii naturalnej” jednoznacznie przynależy do rejestru przeszłości. Prześledzenie dziejów tego pojęcia¹¹ pokazuje jednak, że tradycyjnie rozumiana *historia naturalis* – mimo naprzemiennych okresów marginalizacji i rewaluacji – nie straciła na oddziaływaniu, a literatura i filozofia zdają się w tym względzie odgrywać rolę produktywnie konserwującą. Początki historii naturalnej sięgają starożytności, kiedy to uprawiano ją w sposób deskryptywny, skupiając się na systematycznym opisie rzekomo niezmiennej natury, choć w dużym stopniu integrowano również pierwiastki fabularne i historiograficzne – najbardziej znane opisy natury z tego okresu należą do Arystotelesa, Pliniusza czy Dioskurydesa. Na fali nowożytnej rewolucji naukowej, historia naturalna przeobraża się – głównie za

¹¹ Przedstawiam jedynie przełomowe momenty z dziejów „historii naturalnej”, traktując je jako istotne tło dla rozważań samego Sebald a. Czerpię przy tym z następujących prac: T. van Hoorn, *Eine kurze Geschichte der Naturgeschichte*, w: *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne. Max Ernst, Ernst Jünger, Ror Wolf, W.G. Sebald*, Göttingen 2016; S. Müller-Wille, *Naturgeschichte* [hasło], „Enzyklopädie der Neuzeit”, red. F. Jäger, t. 8, Stuttgart Weimar 2008, s. 1175-1196.

sprawą Francisa Bacona – w dyscyplinę empiryczną, związaną przede wszystkim z odkryciami i ekspedycjami przyrodoznawczymi. Po barokowym upodobaniu do „gabinetów osobliwości” podkreślających monstrualność natury, oświecenie (szczególnie zaś dokonania Linné i Buffona) przynosi w tym względzie swego rodzaju otrzeźwienie, dążąc do naukowej systematyzacji i klasyfikacji natury uznawanej za materiał pogładowy oraz kategoryczne oddziela historię naturalną od historii jako dziejopisarstwa. Dużą w tym zasługą Woltera, który w haśle *Encyclopédie* poświęconym historii jednoznacznie oddziela ją od historii naturalnej: ta pierwsza służyć ma wyjaśnianiu dziejów, ta druga zaś „czystemu” opisowi przyrody. Wolf Lepenies, wieszcząc rzekomy koniec historii naturalnej w klasycznym dziele *Das Ende der Naturgeschichte*, określa ten moment „zmianą kulturowych oczywistości w nauce XIX i XX wieku”¹². To wówczas właśnie kształtuje się podział na nauki humanistyczne i przyrodoznawcze na czele z biologią, przez wielu traktowaną jako nowa, oświeceniowa wersja historii naturalnej. Do pogłębienia tego podziału, a więc – mówiąc za Kosseleckiem – swoistej „denaturalizacji” historii¹³, w dużej mierze przyczynia się idealistyczna filozofia Wilhelma Friedricha Hegla, który stanowczo wyklucza z historii naturę, uznając ją za zaprzeczenie „ducha”. W konsekwencji klasycznie rozumiana *historia naturalis* w XIX wieku zdecydowanie traci na znaczeniu, co ostatecznie przypieczętowała teoria ewolucjonizmu Charlesa Darwina, opierająca się na założeniu elementarnej zmienności gatunkowej. Mimo iż synchroniczne spojrzenie na równocześnie występujące obok siebie zjawiska natury wydaje się przestarzałe w obliczu „nowej” teorii ewolucji, klasyczna koncepcja historii naturalnej paradoksalnie nie traci na sile oddziaływania – w drugiej połowie XIX wieku po raz kolejny zostaje zrehabilitowana, o czym świadczy zarówno jej instytucjonalizacja (pierwsze muzea historii naturalnej, periodyki i czasopisma), lecz również niegasnąca popularność takich dzieł jak *Życie zwierząt* Brehma (1864-69).

Równoległe występowanie obok siebie, a raczej przenikanie się tradycyjnie i ewolucjonistycznie rozumianej historii naturalnej nie osłabiło również współcześnie, co dobrze pokazuje najnowsza literatura, która dokonuje jej estetycznego przepisania i

¹² Zob. W. Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976.

¹³ R. Koselleck, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. Main 2006, s. 134.

przetworzenia¹⁴. Twórczość Sebald zdecydowanie wpisuje się w ten nurt, co częściowo pokazywałam w pierwszej części pracy poświęconej zwierzętom. Opisując w *Pierścieniach Saturna* „naturalną historię śledzia” czy też „naturalną historię jedwabnika” i wykorzystując zarówno na poziomie tekstu, jak i obrazu klasyczne źródła przyrodoznawcze, pisarz odwołuje się do deskryptywnie uprawianej historii naturalnej¹⁵. Równocześnie jednak – w dużej mierze za pomocą subtelnej ironii – Sebald zdaje się nicować ten koncept, uwydatniając wpisaną weń ambiwalencję. Dobrze pokazuje to analizowana wcześniej scena z *Austerlitz*a rozgrywająca się w posiadłości Andromeda Lodge, swoistym muzeum historii naturalnej. Mimo iż częściowo rację ma Paweł Tomczok, pisząc że „zwierzęta czy rośliny są tu raczej pielęgnowane, a nie poddane badawczemu spojrzeniu, które chce je zmierzyć i rozciąć”¹⁶, to mimo wszystko eksponowana idylliczność tego miejsca jest jedynie pozorna. Jak starałam się pokazać, w rzeczywistości scena ta ujawnia niebezpieczeństwa racjonalnego, klasyfikującego i przede wszystkim antropocentrycznego podejścia do natury, a także swoistej manii człowieka związanej z kolekcjonerstwem, co szczególnie dobrze oddaje sugestywny opis adromedzkiego gabinetu naturalistów.

Na tak krytyczną postawę Sebald wpłynęły przede wszystkim prace Benjamina i Adorna, którzy bodaj najkonsekwentniej z XX-wiecznych myślicieli podejmują i w pewnym sensie rehabilitują kategorię historii naturalnej. Ten pierwszy czyni *Naturgeschichte* („natura-historię” bądź „przyrododzieje”, w zależności od zapisu w oryginale) jednym z podstawowych pojęć swych historiozoficznych rozważań¹⁷. Opisując mechanizmy funkcjonowania niemieckiego dramatu żałobnego, Benjamin stwierdza, iż historia zawsze skrzyżowana jest tu z naturą: „Albowiem w barokowej ucieczce od świata ostatnie słowo należy nie do antytezy historii i natury, lecz do

¹⁴ O przepracowywaniu przez najnowszą literaturę koncepcji przyrodoznawczych, zob. *Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur?*, red. L. Fischer, S. Kramer, M. Schierbaum, Göttingen 2015. Warto wspomnieć także coraz popularniejsze „przyrodoznawcze” sprofilowane wydawnictw literackich, w szczególności zainicjowaną przed kilkoma laty serię „Naturkunde” niemieckiego wydawnictwa Matthes&Seitz, która opiera się na wydawaniu klasycznych ilustrowanych „portretów” zwierząt (dotychczas ukazały się min. kulturowo-historyczne portrety śledzia, świni, sowy, ślimaka, motyla), <http://www.matthes-seitz-berlin.de/reihe/naturkunden.html> (dostęp: 18.01.2017).

¹⁵ Więcej na ten temat, zob. T. van Hoorn, *Präparate und Geistermotten. Naturgeschichte in W.G. Sebalds »Austerlitz«*, w: *Neue Naturverhältnisse...*, op. cit., s. 73-93.

¹⁶ P. Tomczok, *Opowiadanie bez teologii. Darwin(-izm) – Parnicki – Sebald*, „Świat i słowo” 2010, nr 14, s. 153.

¹⁷ O pojęciu *Naturgeschichte* u Benjamina, zob. B. Lindner, »Natur-Geschichte« – *Geschichtsphilosophie und Weiterführung in Benjamins Schriften*, w: *Walter Benjamin*, red. H.L. Arnold, „Text + Kritik” 1979, nr 31/32, s. 41-58; nowsze ujęcie „innej historii” Benjamina, zob. B. Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*, Berkeley 1998.

całkowitej sekularyzacji tego, co historyczne, w stanie stworzenia”¹⁸. Co istotne, natura jest tu pojmowana jako upostaciwienie elementarnej przemijalności (*Vergänglichkeit*) – stąd też alegoryczną figurą wyrażającą rzeczony splot historii i natury stają się w ujęciu Benjamina ruiny, które implikują upadek, erozję i zniszczenie. W konsekwencji „chemicznie czysta historia”, jak pisze Adam Lipszyc, „okazuje się [...] jedynie momentem zaburzenia, popsucia natury, która z domniemanego królestwa zwartej konieczności, przeradza się w przyrododzieje, żywioł wieczystego rozkładu, nieustannej produkcji zwłok i ruin”¹⁹. Czas historii naturalnej nie przebiega linearnie, lecz wyznaczają ją raczej wciąż nawarstwiający się katastrofy, co Benjamin oddaje w słynnej IX tezie przedstawiającej Anioła Historii: „Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy”²⁰. Zamiarem historyka powinno być penetrowanie owych ruin, zbieranie strzępów i rozbitych fragmentów (*Bruchstücke*) oraz przyglądanie się niewidocznym gołym okiem mikrostrukturom.

Tak rozumiane pojęcie historii przejmuje Adorno w swoim eseju z 1931 roku zatytułowanym *Die Idee der Naturgeschichte*. Wychodząc od jednoznacznej krytyki dualizmu historii i natury u Hegla, filozof postuluje spojrzenie na dzieje z perspektywy „przyrodohistorii”, która podobnie jak u Benjamina zasadza się na uznaniu historii za integralny moment natury²¹. Nie chodzi tu jednak o prostą syntezę, lecz o dialektyczne przesunięcie: „Historia naturalna nie jest syntezą naturalnych i historycznych metod, lecz zmianą perspektywy”²². Adorno już w początkowych uwagach zaznacza, że nie interesuje go „historia natury” w tradycyjnym rozumieniu nauk przyrodniczych, lecz przede wszystkim w kategoriach ontologicznych: kluczową kwestią jest to, aby bycie historyczne [*das geschichtliche Sein*] traktować jako bycie odpowiadające naturze [*das naturhafte Sein*] i odwrotnie²³. Idea przyrodohistorii jawi się dla Adorna jako rodzaj ontologicznej reorientacji, a jej głównym celem staje się zniesienie tradycyjnej opozycji między naturą i historią, ustanawiając między nimi dialektyczno-dynamiczny stosunek.

¹⁸ W. Benjamin, *Źródła dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 2013 s. 104.

¹⁹ A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012, s. 197.

²⁰ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, Poznań 1996, s. 418.

²¹ O pojęciu przyrodziejów u Adorna, zob. B. Frydryczak, *Theodor W. Adorno: pojęcie pięknej natury*, „Acta Universitatis Lodzianis” 2006, nr 17, s. 139-151; zob. także: M. Pensky, *Natural History: the Life and Afterlife of a Concept in Adorno*, „Critical Horizons” 2004, nr 5, s. 227-258.

²² T.W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, w: *Gesammelte Schriften (Philosophische Frühschriften)*, t.1., red. R. Tiedemann i in., Frankfurt a. Main 1990, s. 356.

²³ Ibidem, s. 360.

Najgłębszym punktem ich spotkania okazuje się integralnie wpisany w nie „moment przemijalności”. O ile Benjamin za wiodącą alegorię dla procesu historycznego uznaje ruiny, o tyle autor *Dialektyki oświecenia* posługuje się – co dla utworów Sebald jest nie bez znaczenia – wyobrażeniem golgoty (*Schädelstätte*, dosłownie „miejsce czaski”). W radykalnie przyrodohistorycznym myśleniu „wszystko, co istnieje przeobraża się w ruiny i odłamki [*Bruchstücke*], w swoistą golgotę zawierającą w sobie znaczenie, w którym natura i historia krzyżują się ze sobą, a zadaniem filozofii historii jest owo znaczenie tłumaczyć”²⁴. Benjamin i Adorno posługują się w istocie tymi samymi obrazami (ruiny, miejsce śmiercionośnego rozkładu, przemijalność), wyrażając w ten sposób dialektyczną istotę historii – pojmowaną nie jako linearne dzieje progresywnego rozwoju, lecz raczej skłaniającą się ku katastrofie i popadającą w ruiny fragmentaryczną historię naturalną.

W dalszej części chciałabym pokazać, że Sebald – wpisując historię naturalną w ciąg perseweracyjnych katastrof oraz pokazując miejsca, w których historia człowieka faktycznie zazębia się z historią natury – dokonuje swoistej translacji rozważań Benjamina i Adorna. W jednym z wywiadów pisarz przyznaje wprost, że historia ludzkości „jest jedynie szczególnym przypadkiem [*Sonderfall*] historii naturalnej [...], a nie czymś, co rozgrywa się w stosunku do niej autonomicznie i niezależnie”²⁵. Splot ten najwyraźniej widać w wypracowanej przez Sebald koncepcji „naturalnej historii zniszczenia”, którą z biegiem lat pogłębia i radykalizuje. Po raz pierwszy pisarz formułuje ją w szkicu *Między historią i historią naturalną* z 1982 roku, natomiast w pełni krystalizuje się ona w późniejszym o dwie dekady eseju *Wojna powietrzna i literatura* (w wersji angielskiej utwór ten nieprzypadkowo nosi nazwę *The Natural History of Destruction*²⁶). Analizując wspomniany esej (3.1.1), a także debiutancki tom *Nach der Natur* (3.1.2) oraz *Pierścienie Saturna* (3.1.3), chciałabym wskazać na najważniejsze mechanizmy funkcjonowania tej koncepcji w twórczości Sebald.

3.1.1. WOJNA POWIETRZNA I LITERATURA

Andrzej Kopacki mówi o tym utworze, że to książka „niedobra”, zupełnie „niesebaldowska” i silnie rozczarowująca, do której – w przeciwieństwie do innych

²⁴ T.W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte...*, op. cit., s. 360.

²⁵ Cyt. za. H. Schlodder, *Die Schrecken der Überlebenden. Dialog-Collage über »Die Ausgewanderten« und »Die Ringe des Saturn«*, w: W.G. Sebald, red. F. Loquai, Eggingen 1997, s. 180.

²⁶ Zob. W.G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, tłum. A. Bell, London 2004. Zob. także uwagi tłumaczkii w tym kontekście: A. Bell, *On Translating W.G. Sebald*, w: *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, red. R. Görner, München 2003, s. 13 i nast.

utworów tego autora – nie warto więcej powracać²⁷. Opinię o nieprzystawalności eseju poświęconego bombardowaniu niemieckich miast do pozostałej twórczości pisarza wyrażali także niektórzy niemieccy badacze, podkreślając jego „obsesyjną i afektywną tonalność”, jednowymiarowość i rażącą dosłowność (nie wyłączając poziomu wizualnego)²⁸. W ostrości tonu i skłonności do generalizowania esej *Wojna powietrzna i literatura* rzeczywiście różni się od subtelnej i nieapodyktycznej prozy Sebald, jednak krótkowzrocznie byłoby utrzymywać, iż zupełnie do niej nie przystaje. W mojej interpretacji – skupiając się bardziej na mechanizmach naturalnej historii zniszczenia niż kontrowersyjnym wymiarze tekstu – stawiam tezę wręcz odwrotną do opinii Kopackiego i innych krytyków. Do lektury eseju Sebald warto wracać właśnie po to, aby lepiej zrozumieć jego wcześniejszą, jak i późniejszą twórczość literacką. Mimo iż *explicite* nigdy nie uczynił on wojny powietrznej tematem swoich utworów, to jednak podskórnie jest ona wciąż w nich obecna pod postacią wszechobecných ruin i zniszczenia, co pokażę w kolejnych częściach analizy.

„Dlaczego płonące miasta niemieckie nie doczekały się opisu, inaczej niż wielkie pożary Londynu czy Moskwy?” (WPL, 103), pyta Sebald w *Wojnie powietrznej i literaturze*. W gruncie rzeczy esej ten stanowi rodzaj rozrachunku z rodzimą literaturą, w której pisarz odkrywa „skandaliczny deficyt” (WPL, 84) związany z niewypowiedzianym doświadczeniem bombardowania miast III Rzeszy przez wojska alianckie. Dokonując, skądinąd pobieżnej, rewizji powojennej literatury niemieckiej Sebald stwierdza, iż poza nielicznymi wyjątkami (Heinrich Böll, Hans Erich Nossack, a zwłaszcza Alexander Kluge) nie istnieje właściwie żaden tekst w pełni oddający grozę tamtych wydarzeń²⁹. Większość z nich hołduje rzekomo „sztuce abstrakcji i metafizycznych machlojek”, ulegając „fatalnej skłonności do melodramatyzmu” (WPL, 66). Największe zarzuty padają ze strony Sebald wobec przeestetyzowania literackich opisów bombardowań, przesycenia ich kiczem i udawaną tkliwością, a także wobec

²⁷ A. Kopacki, *Sebald rozlicza Niemców* [wywiad], „Dwutygodnik” 2012, nr 79, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3354-sebald-rozlicza-niemcow.html> (dostęp: 4.11.2016).

²⁸ Anne Fuchs pisze przykładowo: „Eseju o wojnie powietrznej nie można zatem porównać ani z akademickim stylem esejów i rozproszonych krytycznoliterackich artykułów Sebald, ani z estetycznym wyrafinowaniem cechującym jego prozę“, w: »*Ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk*«. *Heimatsdiskurs und Ruinenästhetik in W.G. Sebalds Prosa*, w: *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 106.

²⁹ Teza ta spotkała się z największą falą krytyki, przykładowo Patrick Baumgärtel stwierdza, że „literatura wojny powietrznej przecież istnieje. Ignorancja Sebald w odniesieniu do wymienionych przez niego autorów zaświadcza o jego selektywności, która nie znajduje potwierdzenia w historii literatury”, w: *Mythos und Utopie. Zum Begriff der »Naturgeschichte der Zerstörung« im Werk W.G. Sebalds*, Frankfurt a. Main 2010, s. 174. W odpowiedzi na liczne głosy krytyki i otrzymane listy Sebald dołącza do eseju dodatek, odpowiadając na stawiane mu zarzuty, choć zasadniczo nie zmienia stanowiska.

popularnej w okresie powojennym estetyki ekspresjonistycznej. Nawet w dziełach zaliczanych do „literatury ruin” (*Trümmerliteratur*) pisarz dostrzega znaczną rozbieżność między realnym zbiorowym doświadczeniem a przekazem literackim, który często jest po prostu „dostrojonym do indywidualnej i zbiorowej amnezji, zapewne sterowanym podświadomymi procesami autocenzury, służącym zawołowaniu tego, co przekracza wszelkie pojęcie” (WPL, 18). Nie tyle więc skąpa ilość literatury, co raczej jej jakość (język i forma) spowodowały, że historia bombardowań do tej pory nie stała się publicznie czytelnym kodem i dlatego tak mało wiemy o tym, co Niemcy czuli, myśleli i widzieli między 1942 a 1947 rokiem – „ruiny, wśród których żyli, pozostały *terra incognita* wojny” (WPL, 42), pisze Sebald. Mankamenty w obszarze literatury skłaniają pisarza do postawienia ogólniejszej tezy deprecjonującej niemiecką kulturę pamięci i świadomość historyczną. Nawiązując do głośnej pracy Alexandra i Margarete Mitscherlichów o niezdolności Niemców do żałoby, stwierdza on, iż zrujnowanie miast pociągnęło za sobą również zburzenie pamięci o tym wydarzeniu, powodując, że „przypatrujemy się i zarazem odwracamy wzrok” (WPL, 7). Nie tylko literatura, ale też społeczeństwo niemieckie nie było w stanie stworzyć warunków do rzetelnej dyskusji o alianckich bombardowaniach – w wymiarze polityczno-historycznym przeważało według Sebalda powszechnie akceptowane zatajanie historii, natomiast w pamięci komunikatywnej jej tabuizowanie. Doświadczenie bombardowań zostało wyparte z „retrospekcji poszkodowanych”, w rodzinach zapanowało milczenie, unikanie i blokowanie tego tematu, a świadectwa ocalałych, które mimo wszystko powstały (choć skąpe i rozproszone), zazwyczaj, jak uważa Sebald, stanowią „poniekąd z góry cenzurowane, stereotypowe relacje o cierpieniach ludzi” (WPL, 110).

Jeszcze przed publikacją eseju (pierwotnie został wygłoszony w ramach zuryskich wykładów z poetyki w 1995 roku) rozpętał on szeroko zakrojoną debatę. Krytyka podzieliła się na dwa przeciwstawne obozy: zwolennicy Sebalda uważali jego wywody za złamanie tabu i poważny krok ku demitologizacji historii ostatnich lat wojny, natomiast przeciwnicy uznali je za niesprawiedliwą „neurotyczną generalizację” przejawiającą moralizatorski i histeryczny ton³⁰. Sam pisarz, zaskoczony ożywionymi

³⁰ Esej Sebalda wywołał wprawdzie w Niemczech falę kontrowersji, jednak przyczynił się do ponownego podjęcia tematu bombardowań przez naukowców, jak i samych uczestników wydarzeń (zob. J. Friedrich, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, München 2002). Volker Hage szczegółowo analizuje tę dyskusję i przeprowadza wywiady z pisarzami, w tym także z samym Sebaldem (zob. V. Hage, *Pożoga nad Rzeszą Hitlera, Rozmowa z W.G. Sebaldem*, „Przegląd Polityczny“ 2009, nr 95, s. 54-59). We wnioskach końcowych badacz przyznaje, iż problemem jest nie tyle brak literatury o wojnie

reakcjami, jakie wywołały jego „wstępne wywody”, stwierdził iż najwyraźniej „dotknęły [one] jakiegoś wrażliwego miejsca w niemieckiej psychice” (WPL, 94). Owo newralgiczne miejsce, o którym wspomina Sebald, wiąże się najpewniej z tym, co Harald Welzer określa mianem „zmiany paradygmatu” dokonującej się w niemieckiej kulturze pamięci w ostatnich dekadach: z jednej strony zacieranie się klasycznego podziału na sprawców i ofiary oraz mówienie o niemieckich cierpieniach wojennych, z drugiej strony zwrot ku historii życia codziennego, a więc przesunięcie uwagi z wielkiego planu historii na mikroświat wojny, z wymiaru politycznego na codzienny³¹. Utwór Sebald, sytuując w samym centrum los niemieckich cywili i ich wegetowanie wśród ruin, w pełni te przesunięcia oddaje.

Wbrew opiniom niektórych krytyków celem tego eseju nie jest jedynie wypominanie błędów „kolegom po fachu”, bowiem Sebald sam stara się odpowiedzieć na pytanie o to, jaka forma narracji o doświadczeniu bombardowania byłaby najbardziej adekwatna w stosunku do zatrważającego wymiaru katastrofy. W tym celu pisarz w drugiej części eseju zakreśla kontury literackiego projektu „naturalnej historii zniszczenia”. Miałby się on opierać na niezrealizowanym pomysle lorda Solly’ego Zuckermana, zoologa, doradcy rządu brytyjskiego i naocznego świadka skutków bombardowań w Kilonii i Hamburgu³². Zdaje się jednak, że ten ostatni dostarcza tylko paliwa napędowego do rozważań Sebald, który na tej podstawie tworzy rodzaj eksperymentu myślowego badającego możliwości i granice literackiego opisu totalnego zniszczenia. Wiele przemawia za tym, że głównym źródłem, z jakiego pisarz czerpie w swojej koncepcji – określanej przez niego samego jako „moment, w którym z naszej autonomicznej historii wpadamy w historię naturalną” (WPL, 80) – są przywołane wcześniej historiograficzne rozważania Benjamina i Adorna. Bombardowanie niemieckich miast zostaje tu bowiem wpisane w ciąg odwiecznych katastrof, nie będących wyłącznie dziełem niszczycielskiej ręki człowieka, lecz raczej swego rodzaju „skrzyżowaniem” historii i natury. Jak pisze Paweł Tomczok, Sebald interesują w tym

powietrznej, lecz jej niedostępność i niemal całkowite zapomnienie – zob. V. Hage, *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt a. Main 2003.

³¹ Więcej na ten temat, zob. A. Wolff-Powęska, *Pamięć – brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945-2010)*, Poznań 2011.

³² Po wizycie w zbombardowanej Kolonii Zuckerman miał zamiar sporządzić raport zatytułowany „O naturalnej historii zniszczenia”, choć nigdy tego zamiaru nie zrealizował. Zapytany po latach przez Sebald o szczegóły projektu, baron nie mógł sobie przypomnieć treści. Częściowo pisze on o swoim zamierzeniu w autobiografii (zob. *From Apes to Warlords: The Autobiography (1904-1954)*, London 1988). Zuckerman jest również autorem antologii poświęconej największym ogrodom zoologicznym na świecie, w tym opisywanego w *Austerlitzu* zoo w Antwerpii, zob. S. Zuckerman, red., *Great Zoos of the World. Their Origins and Significance*, London 1979.

tekście „momenty przejścia od obywatelskiej historii społecznej do historii naturalnej, przejścia z załamującej się cywilizacji do Hobbesowskiego stanu natury”³³.

Z języka greckiego katastrofa (καταστροφή) dosłownie oznacza „przewrót”. Doświadczenie bombardowania często opisywane jest przez świadków, jak i badaczy faktycznie jako moment wywrócenia ustalonych wcześniej struktur, norm i wartości. Anne Fuchs w studium poświęconym pamięci o bombardowaniach określa je mianem *impact event*, to znaczy rodzajem sejsmicznych wydarzeń, które w spektakularny sposób rozsadzają materialny i symboliczny świat, dotąd znany i bezpieczny. Wiążą się one ponadto, jak pisze autorka, z ekstremalnymi formami przemocy burzącymi dotychczasowe porządki oraz ze zrujnowaniem społecznych i kulturowych kontekstów skutkujących zbiorową traumą³⁴. W podobny sposób bombardowania niemieckich miast zostają przedstawione w eseju Sebald – jako przewrót zarówno w strukturze społecznej (załamanie się porządku społeczno-prawnego), jak i w sferze ontologicznej (odpodmiotowanie człowieka i wzrost sprawczości podmiotów nieludzkich). Pociąga to za sobą trzeci – tym razem narracyjny – przewrót wyrażający się w historii opowiedzianej „od dołu”, z perspektywy podmiotów nie-ludzkich. W kontekście przewodniej tezy mojej pracy ten ostatni poziom interesować mnie będzie szczególnie, ponieważ ukazuje on bombardowanie – mówiąc za Jackiem Leociakiem – jako doświadczenie graniczne³⁵, które „obnaża miasto, odziera go z szat, zrywa maskę, do oglądania której przyzwyczailiśmy się od dawna. Eksplozja dekonspiruje, odsłania, pozbawia tajemnicy, majestatu. Przenicowuje, de-formuje i de-konstruuje”³⁶. W eseju Sebald owa graniczność sytuuje się jednak nie w momencie samych nalotów, lecz raczej w sytuacji tuż po nich, w prekarnym „bytowaniu wśród ruin” (WPL, 47) wyrażającym liminalność egzystencji. Właściwe świadectwo, stwierdza pisarz w innym utworze, zaczyna się bowiem dopiero wtedy, gdy „atak się skończył i stopniowo odsłaniają się rozmiary zniszczenia” (CS, 92).

³³ P. Tomczok, *Naturalna historia katastrof. O naturze w prozie W.G. Sebald*, „Artpapier” 2009, nr 3, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=76&artykul=1788> (dostęp: 23.01.2017).

³⁴ A. Fuchs, *After the Dresden Bombing. Pathways of Memory 1945 to the Present*, Basingstoke 2012, s. 10 i nast.

³⁵ Zob. „Doskonale zdaję sobie sprawę, że moje niesystematyczne notatki nie wyczerpują złożoności przedmiotu, sądzę jednak, że nawet w tej ułomnej formie rzucają pewne światło na to, w jaki sposób indywidualna, zbiorowa i kulturowa pamięć radzi sobie z doświadczeniami granicznymi” (WPL, 94).

³⁶ Słowa te odnoszą się do prozy Mirona Białoszewskiego, zob. J. Leociak, *Bombardowania miast jako doświadczenie graniczne*, w: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcza*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006, s. 196.

Fotografie zbombardowanych miejskich krajobrazów zatopionych w ruinach – niezależnie od tego, czy pochodzą z wojennej Warszawy, normandzkiego Saint-Lô czy dzisiejszej Syrii – są niemalże identyczne³⁷. Ziejące z nich pustka i martwota zamazują dystynkcje i sprawiają, że żywy niegdyś krajobraz zamienia się w ugór przysypany jednobarwnym zwałem cegieł i prochu. Ruiny miejskie, pisze Małgorzata Nieszczerzewska, „to najczęściej przestrzeń zbędna, negatywna, która w szczególny sposób burzy miejski ład, wprowadzając element chaosu”³⁸. Analizując status miejsc zrujnowanych, autorka określa je mianem „pauzy w czasie”³⁹, a więc zatrzymaniem przepływu, bezruchem, swoistą czasowo-przestrzenną wyrwą. Taki właśnie obraz ruin wyłania się z eseju Sebald, który nawet w krytykowanych utworach zwraca szczególną uwagę na wszechobecną degradację i atrofię życia panujące w zrujnowanych przestrzeniach niemieckich miast. Odślaniają one według pisarza nieludzkość i „obrzydliwość istnienia” (WPL, 47), wywlekając na powierzchnię to, co było dotychczas ukryte i tabuizowane – śmieci, zgniliznę i powszechny smród rozkładu. Mimo jednak rzucającej się w oczy pustki, teren zrujnowany jest upiornie heterogeniczny, zawierając w sobie niepogrzebane zwłoki⁴⁰, prochy ludzkie, szczątki ubrań i skóry, gnieźdzące się robactwo, splątanie tego, co organiczne i nieorganiczne, dziwną mieszankę żywego i nieżywego. Leociak zwraca uwagę na jednoczesny bezruch i dynamikę przemiany dokonującej się podczas bombardowania – z jednej strony krajobraz miejski ulega gwałtownej metamorfozie i brutalnej dekompozycji, z drugiej strony natychmiastowo zastyga w bezruchu, odsłaniając formy zmutowane, odmienione, obce⁴¹. Te zwyrodnienia i mutacje, a więc wspomniany wcześniej przewrót ontologiczny, interesują Sebald szczególnie⁴².

Zamieszczone w *Wojnie powietrznej i literaturze* opisy jednoznacznie pokazują, iż w świecie po katastrofie to nie człowiek stoi w centrum, lecz ruina. Bomby rugują – a

³⁷ Nie podejmuję aspektu fotografii w eseju Sebald, choć jest to temat dyskutowany w recepcji, zob. m.in. C. Duttlinger, *A Lineage of Destruction? Rethinking Photography in »Luftkrieg und Literatur«*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History*, red. A. Fuchs, J.J. Long, Würzburg 2007, s. 163-177.

³⁸ M. Nieszczerzewska, *Wymazywanie czasu. Fotografie opuszczonych miejsc*, „Opposite” 2012, nr 3, <http://opposite.uni.wroc.pl/2012/nieszczerzewska.htm> (dostęp: 26.01.2017).

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ To kolejny element łączący ruiny z widmowością. Na ten aspekt zwraca szczególną uwagę Jakub Momro, pisząc iż dla Niemców powojenna trauma osadziła się w niepogrzebanych zwłokach, „które niczym w powidoku są nie tyle przekazywane kolejnym pokoleniom, ile widmowo obecne w zbiorowej egzystencji”, w: *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014, s. 425.

⁴¹ J. Leociak, *Bombardowania miast...*, s. 199.

⁴² Dlatego Julia Hell krytycznie pisze, że tekst zawiera „euphoric sense of discovery, a barely contained excitement about the relics of destruction, about ruins and dead bodies” oraz „an ecstatic discovery of the beauty and death” – zob. *The Angel's Enigmatic Eyes, or the Gothic Beauty of Catastrophic History in W.G. Sebald's »Air War and Literature«*, „Criticism” 2004, t. 46, nr 3, s. 371, 380.

konkretniej spalają, miazdzą – życie, wprowadzając na jego miejsce rozpad manifestujący się nie tylko w materialnych resztkach, lecz także w „szczałkach byłych ludzi” (WPL, 46). Miejski krajobraz bezpośrednio po bombardowaniu ucieleśnia wymarłą i opustoszałą strefę. Życie ocalonych staje się prowizoryczne, schodzi do podziemia – do pieczar, w których ludzie koczują jakby cofnęli się do wczesnego etapu rozwoju, do „stadium koczowniczych zbieraczy” (WPL, 49). Sebald przywołuje w tym kontekście fragment reportażu szwedzkiego pisarza Stiga Dagermana, który opowiada o człowieku od trzech lat po nalotach wciąż jeszcze mieszkającym pod ziemią: „Ci ludzie o wybladłych twarzach, pisze Dagerman, wyglądają jak ryby, podpływające pod powierzchnię, by chwycić trochę powietrza” (WPL, 49). Niczym pierwotni palą oni ogniska wśród ruin, jedząc „podejrzane ochłapy mięsa”, zgniłe odpadki – żyją i żywią się resztkami. Sebald podkreśla, że spadające bomby, poza materialnym zniszczeniem, równocześnie zdzierają z rzeczywistości otoczkę kulturowych konwencji, wywracają ład społeczny, ukazując człowieka odartego i nagiego. Niczym pełzający stwór „ślamazarnie” porusza się on pośród zbombardowanej przestrzeni, w której doszczętnie zniknęły punkty orientacyjne. Przywoływana w eseju notatka Kingstona-McCloughry’ego mówi o „milionach ludzi, krążących najwyraźniej bez celu pośród kolosalnego spustoszenia” (WPL, 47). Bombardowania wyrwały ze stabilności, niejako rozedrgały ludzi, wprowadzając ich w wymuszony ucieczką lub powrotem ruch, który – jak z nieukrywaną ironią zaznacza Sebald – był „czymś w rodzaju wstępnych ćwiczeń przed inicjacją do mobilnego społeczeństwa” (WPL, 45). Degradacja dotyka nie tylko świata materialnego, ale przede wszystkim tego, co pisarz nazywa „rozbitą społecznością” (WPL, 59), a więc rozpadu społecznych więzadeł zapewniających bezpieczeństwo i orientację. Wegetowanie pośród ruin, „życie odarte z życia” (WPL, 59), ewidentnie osłabia strukturę człowieka na najbardziej podstawowym poziomie – nagle staje się on podatny na choroby, zakażenia, wirusy, najbardziej jednak nękają go infekcje skórne. Tę ostatnią uwagę można traktować również przenośnie jako objaw wzmożonej „ranliwości” człowieka – osłabiona substancjalność powoduje, że skóra wbrew jej podstawowej funkcji nie chroni już przed inwazjami świata zewnętrznego. Warto zwrócić uwagę, że w te same cechy pisarz wyposaża zresztą wszystkich swoich widmowych bohaterów, których Santner nieprzypadkowo określa mianem postaci „pozbawionych skóry” (*skinless*)⁴³.

⁴³ Zob. E. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago London 2006, s. 51 i nast. Na ten aspekt zwraca uwagę również K. Bojarska, *Bricoleur czasu katastrofy – o prozie W.G. Sebald*, „Res

Obok aspektu historycznego, społecznego i egzystencjalnego, w doświadczeniu bombardowania pisarz dostrzega – najwyraźniej pod wpływem Solly’ego Zuckermana – również wymiar przyrodniczy. Pośród ruin zdecydowanie szybciej niż to ludzkie zaczyna się bowiem odradzać życie czysto organiczne. Władzę wśród zgliszczy przejmują pomniejszych zwierzęta: grasujące po ulicach „tłuste i zuchwałe szczury”, wygrzewające się w słońcu lub obsiadające zwłoki „zmęczone i syte” muchy, wychylające się ze szczelin „obślizgłe długie jak palec glisty” i „gwałtownie rozpleniające się” pasożyty (WPL, 45). Już sama retoryka opisu „fauny ruin”, jak określa ją Sebald, sugeruje, że w przeciwieństwie do ludzi zwierzęta – niegdyś żyjące w ukryciu, tępione i plenione – teraz są władczyimi istotami, a ruiny stają się polem ich igrzyska. W kontekście tego fragmentu Jakub Momro zwraca uwagę na znaczenie insektów i wszechobecnego robactwa, pisząc że „stają się [one] jedynymi formami zaświadczającymi o minimalnej porcji życia w świecie po katastrofie”, a jednocześnie tworzą „rodzaj stabuizowanej sfery obecności, istnienia pogranicznego”⁴⁴. Nie tylko jednak świat animalny, lecz także odradzająca się natura wśród ruin demonstruje swoją regeneracyjną przewagę nad człowiekiem – w kuchniach i sypialniach zaczynają rosnąć krzewy i drzewa, niektóre zakwitają nawet po raz drugi – jednak nie wskutek dezorientacji, lecz siły witalnej, jaką obudziła w nich katastrofa. Sebald nie bez racji pyta, ile czasu potrzeba byłoby, aby całe ruiny zostały pochłonięte przez naturę, co – jak znów ironicznie przyznaje – odpowiadałoby koncepcji „planu Morgenthaua” dążącego do stworzenia z powojennych Niemiec państwa rolniczo-pasterskiego. Bombardowanie jest nie tylko, jak sugeruje pisarz, kwestią polityczną, lecz także – a może nawet przede wszystkim – „zagadnieniem botanicznym” (WPL, 51).

Naloty na niemieckie miasta okazują się zatem zarówno doświadczeniem granicznym, jak i totalnym. Sebald jasno pokazuje, że człowiek w tym starciu nie ma dużych szans – z jednej strony „z góry” zostaje zaatakowany przez wytwory nowoczesnej techniki (a tak naprawdę, mając na uwadze krytykę cywilizacyjnego postępu przedstawioną w *Austerlitzu* czy *Pierścieniach Saturna*, własnego rozumu i pędu do rozwoju), z drugiej strony „od środka”, gdyż przez szczeliny zaczyna wdzierać i przedzierać się do jego życia natura, paradoksalnie uosabiająca witalizm w krajobrazie zniszczenia. Człowiek ulega najpierw pod naporem techniki, a następnie zdolności regeneracyjnych samej natury. To, co najciekawsze w eseju Sebalda, dotyczy

Publica Nowa” 2008, r. 21, nr 4, s. 172-179.

⁴⁴ J. Momro, *Widmologię nowoczesności...*, op. cit., s. 425, 426.

konstatacji, że w momencie cywilizacyjnego upadku i osłabienia substancjalności człowieka, sprawczość – niejako w odpowiedzi na niszczycielskie działania ludzi – przejmują przyroda, która szybko może stać się również bezwzględnym kolonizatorem eksponującym swoją (nad)przyrodzoną siłę. Richard T. Gray pisze, że historia i natura nigdy nie są w prozie Sebalda przeciwieństwami, lecz proces cywilizacyjny funkcjonuje tu jako rodzaj „drugiej natury” – takiej, która swoje „naturalne” dążenie do panowania w służbie przeżycia manifestuje w ekscesywny i przesadzony sposób⁴⁵.

Spowodowana bombardowaniami zapaść człowieczeństwa, jak pokazuje Sebald, nie trwa jednak długo, o czym świadczy niespodziewanie szybko odradzające się życie społeczne, które uznaje on w pewnym sensie za fenomen „zapominania o tym, o czym nie chce się wiedzieć” (WPL, 52). Opisane zachowania ludzi w obliczu katastrofy przywołują obraz szopa pracza z początkowej sceny *Austerlitz*, który nieustannie myje w strużce wody ten sam kawałek jabłka, „jakby w nadziei, że dzięki temu gruntownemu ponad wszelki rozsądek praniu zdoła wymknąć się z fałszywego świata, dokąd trafił poniekąd bez własnego udziału” (A, 6): kobieta pośrodku ruin myjąca ostale się okna; właścicielka kina pośpiesznie uprzątająca gruzu torującą drogę do sali kinowej przed seansem i składująca ciała w kotle na bieliznę; ludzie w drobnomieszczańskim stylu pijący popołudniową herbatę na balkonach przedmieść zrujnowanych miast czy też obraz dzieci grabiących trawę w ogrodzie, mimo iż pozostały z niego same resztki. Nossack nazywa to brakiem moralnej wrażliwości ocierającym się o nie-ludzkość – „To jak, powiedzmy, spożywanie osobnika tego samego gatunku przez przebrane za ludzi i uzbrojone w sztucze zwierzęta Grandville’a” (WPL, 53). Natomiast Sebald zdaje się odczytywać ten stan jako część naturalnego biegu historii, po którym przyjdzie kolejna katastrofa spychająca ludzi po podziemia, bowiem – jak pisze w *Pierścieniach Saturna* – „na każdej nowej formie kładzie się już cień zniszczenia” (PS, 31). Raz wprowadzona w ruch machina totalnego zniszczenia nie może zostać żadną siłą zatrzymana.

Warto przypomnieć, że swoje przemyślenia na temat bombardowań Sebald wyłożył już w pochodzącym z lat 80. – i wówczas niemal zupełnie niezauważonym – szkicu poświęconym „literackiemu opisowi totalnego zniszczenia”⁴⁶. Pisarz sonduje, dlaczego tak mało wiemy o „obiektywnej rzeczywistości tamtego czasu” (CS, 79) oraz,

⁴⁵ R.T. Gray, *Reisen in die Vergangenheit (der Natur): W.G. Sebald als Öko-Tourist*, „Literatur für Leser” 2013, t. 68, nr 4, s. 202.

⁴⁶ Pierwsza, nieco zmieniona wersja tego tekstu ukazała się na łamach czasopisma, zob. W.G. Sebald, *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Kasack, Nossack und Kluge*, „Orbis Litterarum” 1982, nr 37, s. 345-366.

przypatrując się dziełom Kasacka, Nossacka i Klugego, zastanawia się, jak literatura najadekwatniej do własnych możliwości i do rozmiaru katastrofy „mogłaby traktować zbiorowe doświadczenie zniszczenia obszarów ludzkiego życia” (CS, 80). Z trzech wymienionych autorów temu ostatniemu rzekomo najlepiej udało się wyrazić sedno tego doświadczenia. Niedawno przetłumaczonemu na język polski tekstowi Klugego *Nalot na Halberstadt 8 kwietnia 1945 roku*⁴⁷, napisanemu w trzydzieści lat po tamtych wydarzeniach, Sebald przypisuje w tym względzie „charakter wzorcowy”. Kluge ukazuje bombardowanie jako stan wyjątkowy, który odsłania nieprzystawalność konwencjonalnych wzorców zachowania w obliczu „nieodwracalnie toczącej się katastrofy” (CS, 103) oraz irracjonalność ludzkich działań. Największą siłą tego tekstu jest według Sebald to, że potrafi „wielką linię, jaką wykreśla fatalna tendencja dotychczasowej historii, unaocznic w szczególności” (CS, 110), opierając się na quasi-dokumentarnym opisie wydarzeń oraz posiłkując się skrzyżowaniem wielu perspektyw. Dlatego właśnie „literacka dokumentacja” Klugego uchyla się standardowym klasyfikacjom – powołując się na opinie innych badaczy Sebald stwierdza, że nie można jej utożsamić ani z retrospektywną historiografią, ani z klasycznym modelem powieściowym. Autor *Nalotu na Halberstadt* nie próbuje na siłę rekonstruować przeszłości, która i tak już dawno zatarła się w pamięci, lecz raczej przenosi ją we współczesny kontekst i niejako „okrężną drogą”, z pomocą dostępnej mu wiedzy, zbliża się do prawdy tego doświadczenia.

Co ciekawe, na końcu swojego szkicu Sebald uznaje, że „troska o wymiar dydaktyczny” sprawia, iż Kluge nie ulega ostatecznie pokusie traktowania historii jako „czystej historii naturalnej”, jak to się dzieje w twórczości Stanisława Lema:

jako od dawna manifestująca się w nazbyt skomplikowanej fizjologii człowieka, w rozwoju jego hipertroficznego umysłu i jego technicznych środków produkcji katastrofalna konsekwencja antropogenezy, już *ab initio* uwarunkowanej błędami ewolucji. (CS, 112)

To lakoniczne i niestety nierozwinięte porównanie budzi sprzeczne odczytania wśród badaczy. Van Hoorn stwierdza przykładowo, iż Sebald w zakończeniu swojego eseju „zdecydowanie sprzeciwia się interpretacji Lema” i jego pesymistycznym utworom s-f przedstawiającym naturalne wizje końca, opowiadając się za twórczością Klugego, która mimo wszystko daje czytelnikowi zręby nadziei. Badaczka przypuszcza, iż Sebald – wykazując w tym wczesnym eseju wciąż jeszcze ambiwalentny stosunek do historii

⁴⁷ A. Kluge, *Nalot na Halberstadt 8 kwietnia 1945 roku*, tłum. A. Żychliński, Wrocław 2016.

naturalnej – najwyraźniej nie rozwinął jeszcze swojej koncepcji „naturalnej historii zniszczenia” do tego stopnia, żeby móc się z nią w pełni identyfikować⁴⁸. Trudno jednak w pełni zgodzić się z opinią badaczki. Końcowe nawiązanie do twórczości Lema (którego słowa stanowią przecież także motto eseju Sebald, tworząc swoistą klamrę retoryczną⁴⁹) skłania do wręcz odwrotnego odczytania. Pisarz dostrzega wprawdzie „niesformułowaną wprost nadzieję” zawartą w tekstach Klugego, która wyraża się w możliwości właściwego zrozumienia inscenizowanych przez ludzkość katastrof (CS, 106) i faktycznie przeciwstawia ją (zazwyczaj pozbawionej nadziei) katastroficznej prozie Lema, jednak wcale nie musi to oznaczać zanegowania tej ostatniej. Pisząc o uniknięciu pokusy popadnięcia w historię naturalną, Sebald jedynie zaznacza wyraźne granice w twórczości Klugego, które z taką łatwością przekracza Lem w swojej prozie, nieustannie nakręcając „spirale pesymizmu”⁵⁰. We wcześniejszych partiach eseju, nawiązując najprawdopodobniej do autora *Solaris*, Sebald wprost określa życie na zgliszczach jako „regresywną fazę ewolucji” (CS, 95) oraz zauważa, iż w obliczu katastrofy wartość człowieka radykalnie obniża się na rzecz innych podmiotów czerpiących z tego wydarzenia korzyści (insektów, robactwa, szczurów). Ponadto w egzemplarzu *Wielkości urojonej* Lema, pochodzącym z prywatnej biblioteki Sebald, szczególną uwagę – jak pokazują zaznaczenia i komentarze – poświęca on aspektowi rozpadu w kontekście chybionej ewolucji, przykładowo kilkakrotnie podkreślając zdanie: „Im mądrzejszy zamiar i plan, tym głębszy upadek”⁵¹.

3.1.2. „NATURA. Z ŻAŁOBNĄ RAMĄ”⁵²

Na pierwszych stronach archiwalnych notatek do debiutanckiego zbioru *Nach der Natur* z 1988 roku Sebald odręcznie zapisuje luźne, a zarazem układające się w nieregularny wiersz frazy:

Trzy memoriały
Kronika z minionego życia

Drei Denkschriften
Chronik aus dem vergangenem Leben

⁴⁸ T. van Hoorn, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne. Max Ernst, Ernst Jünger, Ror Wolf, W.G. Sebald*, Göttingen 2016, s. 319.

⁴⁹ Motto pochodzi z utworu *Wielkość urojona*: „Zabieg eliminacji jest obronnym odruchem każdego eksperta” (CS, 77).

⁵⁰ P. Czaplinski, *Stanisław Lem – spirala pesymizmu*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 59-75.

⁵¹ Jak pokazują zbiory prywatnej biblioteki Sebald, pisarz z dużą starannością i dociekliwością czytał utwory Lema – przede wszystkim interesowała go *Filozofia przypadku*, *Wielkość urojona*, a także autobiografia pisarza *Wysoki zamek*. Fragmenty, które Sebald podkreśla w tych książkach oraz komentarze na marginesach dają do myślenia o podobieństwach łączących obu pisarzy.

⁵² Tytuł pochodzi ze scenariusza filmowego poświęconego Wittgensteinowi, zob. W.G. Sebald, *Życie W. Szcik do możliwej sekwencji scen do niezrealizowanego filmu*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Język i gra. Rozrachunki z Wittgensteinem*, red. J. Kloc-Konkołowicz, A. Lipszyc, Warszawa 2004, s. 134.

Świadectwa z przeszłości
Zapiski ze skrajów świata
Trzy
prozą pisane
poematy

Zeugnisse aus der Vergangenheit
Aufzeichnungen vom Rand der Welt
Drei
Prosa
Gedichte⁵³

Wbrew swojej lakoniczności wersy te dobrze oddają specyfikę kompozycji i częściowo również treści tego utworu, świadcząc zarówno o jego gatunkowej heterogeniczności (memoriał, kronika, świadectwo, zapiski, poemat prozą), jak i o właściwym mu „krańcowym” tonie (minione życie, przeszłość, skraj świata). W innym miejscu Sebald przyznaje, że „jeśli idzie o formę, utwór ten jest dość nietypowy, jako że usiłuje złączyć w sobie liryczną intensywność z niestrudzoną refleksją. *Nach der Natur* pod wieloma względami stanowiło dla mnie swoiste ćwiczenie wstępne i literacką próbę”⁵⁴. Trudno jednak zgodzić się ze skromną wypowiedzią pisarza, ponieważ utwór ten nie sprawia bynajmniej wrażenia literackiej etiudy, lecz stanowi wyrafinowany i głęboki tekst – do tego stopnia, że niektórzy badacze oceniali go jako zbyt hermetyczny i gęsty intertekstualnie. Z pewnością dlatego też przez długie lata pozostawał on w cieniu twórczości prozatorskiej Sebalda, mimo że w 1991 roku pisarz otrzymał za niego pierwszą nagrodę w konkursie twórczości lirycznej im. Fedora Malchowa⁵⁵. Dopiero od kilku lat pojawiają się samodzielne i osadzone w szerszym kontekście interpretacje tego utworu, odsłaniając liryczne oblicze autora *Pierścieni Saturna*. Do popularności tekstu, oprócz (zaaprobowanego przez samego Sebalda, choć wydanego dopiero po jego śmierci) angielskiego tłumaczenia autorstwa Michaela Hamburgera, przyczyniło się z pewnością wystąpienie Patti Smith z 2011 roku zatytułowane *Max. A Tribute*, w którym artystka muzycznie zaaranżowała fragmenty poematu, a także afirmatywny szkic Johna M. Coetzee’go i wreszcie coraz liczniejsze prace artystyczne inspirowane tym utworem⁵⁶.

Pełny tytuł poematu brzmi *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, który można przetłumaczyć „Po naturze. Wiersz żywiołów”, choć to tylko jeden z możliwych sposobów, jako że w oryginalne brzmienie wpisana jest – z pewnością nieprzypadkowa – wieloznaczność. Tytułowe *nach* oznacza w języku niemieckim zarówno temporalną

⁵³ Sammlung: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, HS.2004.0001.00002, © DLA.

⁵⁴ Zdanie pochodzi z wniosku o dofinansowanie opowiadań *Wyjechali* złożonego do Deutsches Literaturfond w 1987 roku, w: Sammlung: *Die Ausgewanderten*, HS.2004.0001.00009, © DLA.

⁵⁵ Klaus Briegleb pisze w *laudatio*, iż Sebaldowi „udało się z prawdziwą wirtuozerią językową opisać dwuznaczną siłę natury, która zarówno inicjuje, jak i niszczy życie”, cyt. za: S. Meyer, *Der Kopf, der auftaucht. Zu W.G. Sebalds »Nach der Natur«*, w: *Sebald. Lektüren*, red. M. Atze, F. Loqui, Eggingen 2005, s. 68. Tekst Briegleba jest o tyle ciekawy, że stanowi jedną z pierwszych – a więc wolną od utartych później dróg odczytywania twórczości pisarza – interpretacji.

⁵⁶ Zob. m.in. wystawę prac Valerie Constantino „Crossing Sublime (After *After Nature*)” z 2017 r.

kategorię „po”, jak i przysłówek „według”, stąd sformułowanie *nach der Natur* może odsyłać do postapokaliptycznego wymiaru czasu (po naturze), jak i do mimetycznego odwzorowywania przyrody (według natury)⁵⁷. Również podtytuł poematu daleki jest od jednoznaczności: niemieckie *elementar-* wskazuje na „żywiol”, lecz także „element podstawowy”. Verena Olejniczak-Lobsien pisze w tym kontekście, że z jednej strony Sebald nawiązuje tu do antycznej teorii żywiołów, z drugiej zaś tworzy rodzaj metapoetyckiej zapowiedzi, traktując swój poemat jako faktyczny „tekst elementarny” wyrażający nie tylko debiutancki charakter, ale i ważkość (elementarność) podejmowanego tematu⁵⁸. Niezależnie od tego, jaką formę tłumaczenia i interpretacji przyjmujemy, nie ulega wątpliwości, że *Nach der Natur* stanowi swoisty Sebaldański „elementarz”, który w skondensowanej lirycznej formie zarysowuje kontury wątków rozwijanych przez pisarza w jego późniejszej meandrycznej, równie gęstej prozie⁵⁹.

Wieloznaczny tytuł poematu odsyła ponadto do dwóch – choć dużo późniejszych i eseistycznych, to jednak tematycznie bliskich poematowi Sebaldy – prac, które chciałabym potraktować jako dyskursywną, zewnętrzną ramę dla interpretacji. Z jednej strony mowa o rozważaniach Ursuli Heise zatytułowanych *Nach der Natur* (Po naturze), z drugiej zaś o pracy włoskiego filozofa Franco Berardiego *After the Future* (Po przyszłości). Heise stawia tezę, iż znajdujemy się obecnie w momencie potężnego, nieznanego precedensu w dotychczasowej historii planety, wymierania gatunków zwierząt i roślin (stąd podtytuł jej pracy: „Wymieranie gatunków a kultura nowoczesności”), który świadczy o głębokim kryzysie oraz jest wyraźnym sygnałem tego, że człowiek – potencjalnie również zagrożony wymarciem w niedalekiej przyszłości – musi określić na nowo swoją pozycję w świecie. Analizując odpowiedzi, jakich w obliczu rzeczzonego kryzysu dostarcza nauka, literatura, sztuka i film, Heise próbuje szukać alternatyw, zarysowując na końcu wizję człowieka jako posthumanistycznego „kosmopolitycznego zwierzęcia”⁶⁰, który miałby porzucić swoją

⁵⁷ W języku polskim dodatkowo wylania się jeszcze jedno znaczenie, a mianowicie przestrzenne, implikując wędrówkę po naturze, która odzwierciedla w pewnym stopniu budowę tego tekstu, składającego się z luźnych „przechadzek”, podczas których opowiadający przygląda(ją) się naturze.

⁵⁸ V. Olejniczak-Lobsien, *Nekroprosa. Fragen nach den letzten Dingen in Später und Früher Neuzeit: W.G. Sebald und Sir Thomas Browne*, w: *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*, red. A. Kosenina, S. Martus, Bern 2011, s. 169 i nast.

⁵⁹ Pisze o tym także Jo Catling – zob. *Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W.G. Sebald's Landscapes of Memory*, w: *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*, red. R. Görner, München 2003, s. 19-50.

⁶⁰ U. Heise, *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*, Berlin 2010, s. 150 i nast.

centralistyczną pozycję w świecie, stając się członkiem heterogenicznej wspólnoty zwierzęcej.

Podjęty przez badaczkę temat zbiega się w czasie z prowadzoną w ostatniej dekadzie, szeroko zakrojoną społecznie dyskusją o „antropocenie”. Ten zaproponowany przez holenderskiego chemika, Paula Crutzena, termin określa epokę geologiczną, w której żyjemy, charakteryzującą się kolonizatorską dominacją człowieka na ziemi skutkującą katastrofami, wyczerpywaniem zasobów naturalnych, postępującym zanieczyszczeniem środowiska naturalnego etc. Nie ulega wątpliwości, iż dyskurs antropocenu wypływa nie tylko z koronnych dowodów naukowych na skażenie środowiska naturalnego niszczycielską działalnością i obecnością człowieka, lecz również ze swoistego rozczarowania optymistycznymi wizjami i zapowiedziami jutra, które w obliczu faktycznych zagrożeń (klimatycznych, ekologicznych) wydają się coraz bardziej kruche i niepewne.

O tym przewrocie temporalno-egzystencjalnym traktuje druga z przywołanych tu prac nosząca symptomatyczny tytuł *After the Future*. Berardi – analizując między innymi ruchy (kontr)kulturowe, literaturę s-f, scenę muzyczną ostatnich dekad – stawia tezę, iż od połowy XX wieku możemy zaobserwować pogłębiającą się deziluzję lepszego, optymistycznego jutra⁶¹. Przyczyniły się do tego szczególnie wydarzenia z ostatnich trzech dekad ubiegłego wieku związane z kryzysem naftowym czy też działaniami wojennymi (m.in. w Wietnamie i Bliskim Wschodzie). Jak pisze Andrzej Marzec, esej Berardiego pokazuje, że „żyjemy w czasach, gdy przyszłość wiązana z nieustannym rozwojem ludzkości została ostatecznie zamknięta, wyczerpana i skutecznie zdyskredytowana [...]. To właśnie my, współcześnie żyjący jesteśmy [tymi], którzy pokładali w samych sobie oraz tych przychodzących po nich zbyt wielkie nadzieje, jakich nie byliśmy i nigdy nie będziemy w stanie spełnić”⁶².

Wspólnym mianownikiem prac Heise i Berardiego jest wyraźne przekonanie o załamaniu się antropocentrycznego i przyszłościowocentrycznego spojrzenia na świat, wiążącego się z niegasnącą wiarą w postęp i prymat człowieka. To właśnie ten element pozwala mi na zestawienie ich w jednym rzędzie z poematem *Nach der Natur* – utworem, który bodaj najdobitniej ze wszystkich dzieł Sebald obnaża substancjalną słabość człowieka, detronizuje go z samo-wolnie nadanej sobie pozycji pana stworzenia

⁶¹ F. Berardi, *After the Future*, Edinburgh 2011.

⁶² A. Marzec, *Czas wyszedł z formy – w poszukiwaniu bezpowrotnie utraconej przyszłości*, „Czas Kultury” 2014, nr 2, s. 146-153.

i reflektuje aberracyjny stosunek człowieka i natury. Mimo iż Sebald nie rozpościera (jak Heise) klarownych posthumanistycznych wizji człowieko-zwierzęcej wspólnoty ani też nie tworzy (przywoływanych przez Berardiego) post-apokaliptycznych wizji w stylu s-f, to jednak – jak mówi Colin Riordan analizujący wątki ekokrytyczne w poemacie pisarza – jego utwór przedstawia „gorzką krytykę ewolucji i naszego miejsca pośród niej. Jesteśmy takimi samymi ofiarami jak inne organizmy”⁶³. To jednak tylko jedna strona medalu, gdyż w *Nach der Natur*, podobnie jak w późniejszych utworach prozaicznych, Sebald wyraźnie pokazuje, że jesteśmy zarówno ofiarami, sprawcami, jak i integralną częścią katastrofalnego biegu historii – tym samym jego poemat można wpisać w dyskusje toczące się wokół antropocenu czy krytyki środowiskowej (do tego wątku powrócę w podsumowaniu rozdziału)⁶⁴. Taką próbę, jako jedna z nielicznych, podejmuje Rosanne Kennedy, która bada „angielską wędrówkę” w *Pierścieniach Saturna* w perspektywie ekologicznej, określając ją mianem „environmental memoire”⁶⁵.

Kolejną ramę poematu Sebald, tym razem obrazową i dosłowną, tworzy sześć czarno-białych fotografii zamieszczonych na samym początku i końcu pierwszego niemieckojęzycznego wydania *Nach der Natur*⁶⁶ (zob. załącznik II), które w późniejszych wersjach nie zostały zachowane, stąd często przyjmuje się, iż to jedyny utwór pisarza pozbawiony ilustracji. Przedstawiają one zamglone krajobrazy składające się z wody, skał, bagnistej roślinności, które – jak słusznie zauważa Gunhild Kübler – przypominają fotografie natury Ansela Adamsa⁶⁷. Co istotne, zdjęcia te nie zawierają śladów człowieka i nie pozwalają jednoznacznie stwierdzić, czy jeszcze on nie nadszedł, czy może już wyginął. Claudia Albes zwraca uwagę na nieprzypadkowe ułożenie fotografii, które skłania do odczytania ich w wymiarze apokaliptycznym: trzy

⁶³ C. Riordan, *Ecocentrism in Sebald's »After Nature«*, w: *W.G. Sebald: A Critical Companion*, red. J.J. Long, A. Whitehead, Seattle 2004, s. 49.

⁶⁴ Wprowadzanie szerokiej teoretycznej dyskusji o zagadnieniach antropocenu wykracza poza ramy tej pracy, jednak należy zaznaczyć, że utwory Sebald'a mieściłyby się raczej w „katastroficznym” (a nie „prometejskim”) nurcie antropocenu, który w najnowszych dyskusjach jest coraz częściej krytykowany, głównie ze względu na niejasną pozycję człowieka (sugeruje bowiem, że winnym jest „ludzkość”, pojęcie rozplywające się w ogólności) i pomijanie aspektów ekonomicznych i politycznych. Świetnie pokazuje to przykładowo praca Jasona W. Moore'a (*Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, New York 2015), który zamiast pojęcia „antropocenu” proponuje mówienie o „kapitałocenie”, pokazując związki między kapitalizmem i naturą (za wskazanie na ten kierunek dziękuję uczestnikom kolokwium doktoranckiego w Zakładzie Antropologii Literatury UAM).

⁶⁵ R. Kennedy, *Humanity's Footprint: Reading »Rings Of Saturn« and »Palestinian Walks« in an Anthropocene Era*, „Biography” 2012, t. 35, nr 1, s. 170-189.

⁶⁶ W.G. Sebald, *Nach der Natur: ein Elementargedicht. Photographien von Thomas Becker*, Nördlingen 1988.

⁶⁷ G. Kübler, *Von der Schönheit einer weißen, leeren Welt. W.G. Sebald: »Nach der Natur«*, w: *W.G. Sebald. Porträt*, red. F. Loquai, Eggingen 1997, s. 60.

pierwsze przypominają sceny Genesis – od pustej tafli wody, w której istnieją jeszcze pojedyncze rośliny, przez bagna aż po krajobraz górski; z kolei ilustracje wieńczące książkę są coraz bardziej ponure i groźne, ewokując krajobraz po katastrofie⁶⁸. Mimo iż wybór i umieszczenie w zbiorze fotografii nie jest dziełem samego Sebalda⁶⁹, jego poemat doskonale wypełnia tę fotograficzną ramę. Potwierdzają to również wypowiedzi autora zdjęć, Thomasa Beckera, który fotografuje „w oddalonych od człowieka, wrogich człowiekowi realiach przyrody. Nie w charakterze utrzymanej w dokumentacyjnym tonie rejestracji, lecz jako rodzaj poetyckiego zbliżenia się do obcego nam już dzisiaj świata natury”⁷⁰.

Wreszcie trzecia – tym razem geopolityczna – rama, która pomaga zrozumieć krytyczny ton poematu, wiąże się z czasem jego powstania. Nad większą częścią utworu pisarz pracował około 1986 roku, kiedy Europa leczyła rany po wybuchu elektrowni jądrowej w Czarnobylu, najpotężniejszej katastrofy technologicznej XX wieku. Swietłana Aleksijewicz, autorka *Czarnobylskiej* modlitwy, w której analizuje skutki tej ekologicznej tragedii, przyznaje w wywiadzie z 2016 roku, że Czarnobyl stanowi historyczną cezurę, której ludzie do dziś nie zrozumieli. Rozmawiając trzydzieści lat wcześniej z naukowcami i współpracownikami elektrowni, reportażystka odniosła wrażenie, że „wszyscy kierowali się wówczas filozofią silniejszego. Mówili o naturze jakby byli silniejsi od niej“. Tymczasem katastrofa, jak przyznaje dalej pisarka, wyraźnie pokazała, że człowiek zajął fałszywe miejsce w naturze:

Postęp w rękach człowieka prowadzi do wojny przeciwko sobie samym. Z postępu pozostała tylko hałda złomu, jak pokazywały wówczas straszliwe fotografie. Kiedy jechałam przez Czarnobyl, czułam się jak w laboratorium. Ludzkość powinna już dawno pojąć to, co czego do dzisiaj nie chce zrozumieć. Po moim spotkaniu autorskim pewien filozof na pytanie o to, kiedy ludzie się zmieniają, odpowiedział: Kiedy sto razy doświadczą Czarnobyla⁷¹.

Krytyka postępu w duchu szkoły frankfurckiej, przede wszystkim konstatacja o aberracyjnym stosunku człowieka do natury, łączy wypowiedź ukraińskiej pisarki z postawą Sebalda, którą można wyczytać z poematu *Nach der Natur*. Oboje podkreślają megalomańską logikę myślenia człowieka przekonanego o swojej wyższości nad

⁶⁸ C. Albes, *Porträt ohne Modell. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W.G. Sebalds Elementargedicht »Nach der Natur«*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie...*, op. cit., s. 47-65.

⁶⁹ O genezie utworu, zob. U. Schütte, *Figurationen. Zum lyrischen Werk von W.G. Sebald*, Eggingen 2014, s. 57 i nast.

⁷⁰ Cyt. za: A. Fielner, *W.G. Sebalds »Nach der Natur«: eine Analyse*, Oxford 2015, s. 11.

⁷¹ A. Bota, *»Wir wussten nichts«. Ein Gespräch mit Swetlana Alexijewitsch*, „Die Zeit“ z 21.04.2016 r., s. 17, tłum. własne.

przyrodą, która ostatecznie skutkuje horrendalną w skutkach katastrofą. W wywiadzie ze Svenem Boedeckerem Sebald przyznaje:

Krajobraz nie jest już dzisiaj prawdziwym krajobrazem, lecz nosi w sobie ślady zniszczenia – przykładowo przez agrokulturę, przez znajdującą się tu w pobliżu ogromną elektrownię atomową, z której naziemne sieci ciągną się aż na zachód Wielkiej Brytanii. Gdziekolwiek się człowiek nie obróci, widać rzeczy, które [...] wskazują na ponurą przeszłość albo na posępną przyszłość. Z biegiem czasu coraz bardziej się to nawarstwia. A w dodatku cały proces historyczny [...] tak czy inaczej jest niczym więcej jak powtarzającą się serią katastrof⁷².

O tej samej elektrowni – położonej zaledwie godzinę drogi od brytyjskiego Norwich, gdzie pisarz mieszkał od lat siedemdziesiątych – wspomina on również w trzeciej, pisanej w 1987 roku, części poematu *Nach der Natur*: „Wzdłuż linii horyzontu / płyną frachtowce / na drugą stronę w inny czas, / mierzony tykaniem / liczników w elektrowni atomowej / w Sizewell, gdzie powoli / niszczą jądro / metalu. Szeptane / szaleństwo na wrzosowiskach / w Suffolk. Is this / The promis'd end?” (NN, 94-95). W tym nieprzypadkowo odnoszącym się do szekspirowskiego *Króla Leara* fragmencie pobrzmiewa, na poziomie fonetycznym, nawiązanie do „ziemi obiecanej” (*promised land*), które manifestuje pęknięcie, o którym pisze Gray w kontekście tego utworu, ale też całej twórczości Sebalda: pęknięcie między niemożliwym do odzyskania światem naturalnym a współczesnym doświadczeniem natury znajdującej się w stanie rozpadu i zagrożenia⁷³. Z jednej strony faktycznie wyłania się tu nostalgiczne poczucie straty i tęsknoty za tym, co minione (*Is this the promis'd End?*), z drugiej jednak trzeźwa konstatacja o niebezpiecznym czasie odmierzonym tykaniem liczników elektrowni atomowej. Z tego – na pierwszy rzut oka nostalgicznego – pęknięcia, które żywi się jednak również aktualnymi wydarzeniami lat 80.⁷⁴, wyłania się zamysł poematu Sebalda. W istocie stanowi on głęboką (również w wymiarze intertekstualnym) refleksję nad stosunkiem człowieka do natury oraz jego rekonfiguracjom podyktowanym religią, oświeceniowym myśleniem i nowoczesną racjonalnością.

Nach der Natur paradoksalnie otwiera akt zamknięcia trójskrzydłowego ołtarza – w tym niewielkim, lecz nieprzypadkowym geście wyraża się kompozycja utworu, który stanowi poetycki tryptyk obejmujący pozornie dalekie od siebie opowieści. Pierwsza z

⁷² W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«. *Gespräche 1971 bis 2001*, red. T. Hoffmann, Frankfurt a. Main 2011, s. 113.

⁷³ R.T. Gray, *Reisen in die Vergangenheit...*, op. cit., s. 195.

⁷⁴ Na kontekst ten zwraca uwagę również Marcel Atze, zauważając że w samym 1983 r. ukazały się w Niemczech aż trzy powieści przedstawiające czarny scenariusz wojny atomowej (*Julius oder Der schwarze Sommer* Udo Rabscha, *Glückliche Reise* Matthiasa Horxa i *Der Bunker* Gerharda Zwerenza), zob. M. Atze, *Nachlass-Boom?*, http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6986 (dostęp: 14.03.2017).

nich zatytułowana *Wie der Schnee auf den Alpen* („Jak śnieg na szczytach Alp”) poświęcona jest renesansowemu malarzowi Matthiasowi Grünewaldowi; druga część – *Und blieb ich am äußersten Meer* („I zamieszkałem na krańcu morza”) – ukazuje postać przyrodoznawcy i badacza Georga Wilhelma Stellera oraz jego zamorską podróż na Kamczatkę pod przywództwem słynnego Vitusa Beringa; wreszcie trzecia odsłona poematu – *Die dunkle Nacht fährt aus* („Nadciąga ciemna noc”) – ma jawnie autobiograficzny charakter, odnosząc się do doświadczeń samego pisarza. Choć części utworu stanowią oddzielne i skończone całości – co potwierdza także kontekst ich powstania⁷⁵ – istnieje między nimi wiele infratekstualnych połączeń. W tym kontekście Schütte pisze, że poetologicznego wzorca poematu należałoby upatrywać w „tworzeniu sieci oddalonych od siebie elementów, w którym te trzy pod wieloma względami oddalone od siebie postaci [...] zostają osadzone w pewnej czasowo-przestrzennej matrycy, przy czym luki i przeskoki okazują się tu tak samo ważne, jak sama treść”⁷⁶. Owa czasowo-przestrzenna matryca jest w tym przypadku bardzo pojemna, obejmując okres niemal pięciuset lat (od XVI do XX wieku) i różne szerokości geograficzne. Między tymi odległymi historiami Sebald wytwarza na poły fikcyjne punkty przecięcia – losy bohaterów spotykają się przykładowo w prowincjonalnej miejscowości Windsheim, a między datami ich urodzin, inicjałami i szczegółami biograficznymi istnieją liczne homologie. Sam autor przyjmuje tu postawę zarówno detektywa, który śledzi oraz re- i dekonstruuje losy bohaterów, wypełniając miejsca niejasne lub puste materiałem fikcyjnym, jak i reżysera montującego swój poetycki i (auto)biograficzny esej filmowy z rozmaitych scen i obrazów, podkreślając przy tym rolę koincydencji⁷⁷.

Przypuszczam, że na wybór tej formy wpływ miały trzy scenariusze filmowe, nad którymi Sebald pracował w latach 80., prawdopodobnie równoległe z tworzeniem poematu. Poświęcone są one postaciom Roberta Schumanna, Immanuela Kanta i Ludwiga Wittgensteina, choć mimo usilnych starań nigdy nie zostały zrealizowane⁷⁸. W charakterystycznym dla pisarza stylu, miały one tworzyć rodzaj filozoficznych esejów filmowych, składających się z luźnych i nieliniarnych scen (stopklatek) z życia trzech

⁷⁵ Części utworu ukazywały się osobno w austriackim czasopiśmie „Manuskrypte“ między 1984 a 1987 r.

⁷⁶ U. Schütte, *Figurationen...*, op. cit., s. 62.

⁷⁷ O formie poematu Sebald przypominającej brikolaż i eksperyment, zob. P. Wampfler, »blind/ ein wüstes Experiment«. *Bricolage und Experiment in W.G. Sebalds »Nach der Natur«*, w: »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. *Experiment und Literatur III: 1890-2010*, red. M. Bies, M. Gamper, Göttingen 2011, s. 202-233.

⁷⁸ Scenariusz o Wittgensteinie ukazał się pośmiertnie (polskie tłumaczenie, zob. przypis 60), natomiast skrypty i notatki do pozostałych scenariuszy wciąż przechowywane są w zbiorach archiwalnych, zob. Sammlung: Dramatisches, HS.2004.0001.00006 oraz HS.2004.0001.00042, © DLA.

wymienionych postaci żyjących na skraju społeczności i szaleństwa. Włączając do analizy fragmenty archiwalnego scenariusza o Kancie, chciałabym pokazać, że prace filmowe Sebald'a stanowią nie tylko matrycę kompozycyjną, ale też interesujące dopełnienie portretów naszkicowanych w *Nach der Natur*.

Wspólnym mianownikiem wszystkich części poematu jest ścisły związek protagonistów z naturą, który w różnych czasach i warunkach przybiera wprawdzie odmienną formę, lecz zawsze wykazuje charakter aberracyjny. Szkicując obszerną czasową panoramę – od renesansu przez oświecenie aż po nowoczesność – Sebald reflektuje postawy i wzorce zachowań człowieka względem natury, która niegdyś stanowiła jego naturalną ojczyznę. Jak pisarz przyznaje w jednym z wywiadów:

Natura tworzy ramy, do których wcześniej należeliśmy i z których sukcesywnie w ostatnich trzydziestu, czterdziestu latach zostaliśmy ewakuowani i wypędzeni. Wprawdzie posiadamy jeszcze w naszych organicznych ciałach wspomnienie natury, lecz pozostaje ono właśnie już tylko wspomnieniem⁷⁹.

W dalszej części interpretacji zanalizuję, co oznacza i jak objawia się owa „ewakuacja” człowieka ze świata przyrody. Istotną okaże się tu ponownie koncepcja naturalnej historii zniszczenia, która wyraża się nie tylko na płaszczyźnie materialnej (w zniszczeniu środowiska, bombardowaniach, katastrofach naturalnych), lecz również w substancjalnym rozpadzie samego człowieka.

3.1.2.1. ŚWIAT JAKO „PATOLOGICZNY SPEKTAKL” (MATTHIAS GRÜNEWALD)

Wspomniany gest zamykania ołtarza otwiera historię poświęconą niemieckiemu malarzowi Matthiasowi Grünewaldowi, przenosząc nas w czasy wczesnej nowożytności przełomu XV i XVI wieku. To dziejowy moment, który wielu ówczesnie żyjących opisuje jako epokę schyłkową zwiastującą rychłe nadejście apokalipsy, a uczucie to w znacznej mierze potęguje rzeczywiste zaćmienie słońca przypadające na 1502 rok. Czasy te nie nastrajają w Europie pozytywnie również w wymiarze politycznym i społecznym, głównie ze względu na liczne epidemie (kiły, syfilisu), wojny chłopskie oraz zbliżającą się (nierzadko krwawą w przebiegu) reformację. Nie jest kwestią przypadku, że Sebald osadza inicjalną historię poematu właśnie w tym – literalnym i przenośnym – czasie rozpadu, niepokoju i przecucia schyłkowości.

Atmosferę tę oddają również prace malarskie samego Grünewalda, z których wyziera potworność, połączona z ekspresyjną realizmnością przedstawienia –

⁷⁹ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 94.

zarówno człowieka, jak i natury. Mimo spektakularności tych obrazów przez dziesiątki, a nawet setki lat po śmierci malarza w 1528 roku były one niemalże nieznanie szerokiej publiczności i nie wzbudzały również zainteresowania badaczy – być może dlatego, że były zbyt odważne, jak na owe czasy. Dopiero na początku XX wieku twórczość Grünewalda zostaje ponownie odkryta, głównie za sprawą francuskiego pisarza Jorisa-Karla Huysmansa, który podkreśla realizm w przedstawieniu ukrzyżowanego Jezusa – nie jako przeestetyzowanej, nietkniętej cierpieniem postaci (typowej na przykład dla obrazów Caravaggia), lecz jako poddanego torturom i złamanego człowieka o chłopskich rysach twarzy. Malarz faktycznie przedstawia postaci w całej ich cielesności, drobiazgowo oddając fizjologiczne szczegóły zdradzające rozmiar cierpienia. Ten realizm okrucieństwa (połączony z symboliczno-ekspresjonistycznymi środkami wyrazu) sprawia, że do estetyki Grünewalda będzie się później odnosić wielu XX-wiecznych malarzy – jak Max Ernst czy Otto Dix – nieprzypadkowo przenosząc te biblijne i eschatologiczne sceny w realia I i II wojny światowej⁸⁰.

Wraz z ponownym odkryciem dzieł Grünewalda zaczęto interesować się także postacią samego malarza, o którym w istocie nie wiadomo nazbyt wiele, stąd szybko jego biografia stała się obiektem kontrowersji wśród historyków i badaczy sztuki. Jak przyznaje Dorothea von Mücke, szczególnie w Niemczech recepcja jego dzieł przez długi czas wplątana była w politykę, a nawet propagandę⁸¹. Niektórzy z badaczy powątpiewali w istnienie malarza, inni przypisywali autorstwo jego najśłynniejszych ołtarzy Mathisowi Nithartowi lub Mathisowi Grünowi, jeszcze inni łączyli wszystkie te postaci w jedną. Sebald podejmuje w swoim utworze oba wspomniane wyżej aspekty – zarówno naturalistyczne, zdecydowanie cielesne przedstawienie postaci na obrazach Grünewalda, jak i jego zagadkową, pełną niedopowiedzeń i białych plam biografię. Pisarz zdaje się doskonale zaznajomiony z toczącymi się wokół historycznej postaci malarza dyskusjami, przejmując w swoim poemacie – co szczegółowo bada Andrea Fielner – fragmenty monograficznych dzieł: pierwszej biografii malarza z XVII wieku autorstwa Joachima von Sandrarta; pochodzącego z 1938 roku (i dlatego dwuznacznego) dzieła Karla Zülcha *Der historische Grünewald* czy pracy Wilhelma

⁸⁰ O recepcji dzieł Grünewalda, zob. W. Lipka, *Recepcja malarstwa Matthiasa Grünewalda (na wybranych przykładach dzieł sztuki XX wieku)*, „Roczniki Humanistyczne” 2009, nr 57, s. 101-137.

⁸¹ D. von Mücke, *History and the Work of Art in Sebald's »After Nature«*, 25.01.2011, <http://nonsite.org/article/sebalds-after-nature-authorship-at-the-threshold-of-representation> (dostęp: 15.02.2016).

Fraengera, którą „spalili faszyci” (NN, 8)⁸². Zamiast jednak śledzić intertekstualne tropy, chciałabym przyjrzeć się sposobowi zainscenizowania figury samego malarza w poemacie oraz wydobytym przez Sebald aspektom jego obrazów – nieprzypadkowo układa się z nich to, co pisarz rozumie pod pojęciem „naturalnej historii zniszczenia”.

W zaledwie ośmiu⁸³ odsłonach Sebald niejako „wydobywa” postać Grünewalda z jego najbardziej znanych dzieł ołtarzowych w Isenheim i Lindenthal, przeplatając je pojedynczymi, na poły fikcjonalnymi, scenami z życia prywatnego (ślub z przechrzczoną Żydówką Anną, narodziny syna, podróż do Windsheim, zlecone prace nad ołtarzami etc.). Renesansowy malarz sam nieustannie zongluje swoim wizerunkiem, nadając poszczególnym postaciom obrazów i rzeźb (przykładowo św. Grzegorzowi czy pustelnikowi) własne rysy twarzy: „To samo / łagodne usposobienie, ten sam ciężar strapienia, / ta sama nieregularność oczu, / zachmurzona i zapadająca się w samotność postać” (NN, 7-8). Dodatkowo Sebald wydobywa trzy cechy Grünewalda – skłonność do nadmiernej melancholii, niejednoznaczna orientacja seksualna oraz ślub z Żydówką w czasach narastającego antysemityzmu – które pozwalają usytuować malarza w jednym szeregu z omówionymi wcześniej „widmowymi” protagonistami: Kafką, Adelwarthem czy Ferberem. Baumgärtel określa Sebaldiańskiego Grünewalda jako „człowieka przepełnionego bólem” (*Schmerzmann*), który sam nosi w sobie „tęsknotę za sukcesywnym i stopniowym uwolnieniem się z ludzkiej społeczności” i za ucieczką w miejsce, gdzie nie będzie poddany społecznym normom i instytucjom (małżeństwa, prawa, mecenatu), gdyż te nie oferują ukojenia ani egzystencjalnego oparcia⁸⁴. Zdecydowanie wymyka się on binarnym podziałom rządzącym przednowoczesną rzeczywistością, w której nie może znaleźć miejsca – zarówno ze względu na „ów straszny/ podział płci, którego Grünewald doświadczył na własnym ciele” (NN, 9), jak i powszechne wówczas prześladowania rasowe (jego żydowska małżonka musi zostać przechrzczona) czy „hekatombę” chłopów w tysiącach wyrzniętych podczas wojen chłopskich (NN, 31). To wszystko potęguje w malarzu niechęć do świata, z którego powoli zaczyna się wycofywać, żyjąc „niemal w podziemiach” (NN, 15) i „czarnym woalem” zakrywając twarz na znak żałoby (NN, 31). Coraz bardziej ucieka w tworzenie i sztukę, wyrażając w niej więcej niż mógłby powiedzieć w realnym życiu.

⁸² Zob. A. Fielner, *W.G. Sebalds »Nach der Natur«...*, op. cit., s. 35 i nast.

⁸³ Z tyłu części składają się ołtarze Grünewalda po całkowitym rozłożeniu.

⁸⁴ P. Baumgärtel, *Mythos und Utopie...*, op. cit., s. 65.

Podobnie jak Grünewald, również jego obrazy dalekie są od renesansowej harmonii i rodzącej się wówczas antropocentrycznej wizji świata. Wręcz przeciwnie: człowiek jawi się tu jako pasożyt zatruwający swą obecnością powierzchnię ziemi. Z niepokojem obserwowana przez malarza i przetwarzana w jego obrazach rzeczywistość zamiast harmonijnego uniwersum przedstawia „patologiczny spektakl”:

Oto, czym jest dla malarza stworzenie, obraz naszej chorej obecności na powierzchni ziemi, po spadzistych torach przebiegającej regeneracji, której pasożytnicze, splecione ze sobą oraz wrastające i wyrastające z siebie formy, niczym demoniczna chmara, mącą spokój eremity.	Dieses ist ihm, dem Maler, die Schöpfung, Bild unserer irren Anwesenheit der Oberfläche der Erde, einer in abschüssigen Bahnen verlaufenden Regeneration, deren parasitäre, ineinander verschlungene und in- und auseinander gewachsene Formen eindringen als ein dämonischer Schwarm in die Ruhe des Eremiten ⁸⁵ . (NN, 23)
---	--

Obrazy malarza oddają, jak czytamy w poemacie, mroczny światopogląd Grünewalda, który wyraźnie skłania się do „ekstremistycznego oglądu świata” (NN 22), podążając w swojej twórczości w kierunku wręcz odwrotnym do ówczesnych prądów. Ewolucja przypomina tu raczej staczającą się w dół „po spadzistych torach” regenerację zakłócającą spokój niespiesznej egzystencji, którą uosabia wzmiankowana figura eremity – tak często zresztą występująca w prozie Sebald w kontrze do rzekomo nieograniczonej wiary w postęp i rozwój oraz siłę ludzkiego rozumu⁸⁶.

Z prac malarza podmiot liryczny wyczytuje elementarną wrogość wobec świata organicznego, która wyraża się w wizji destrukcyjnej natury jako siły niosącej zniszczenie. W omówieniu *Nach der Natur* nie kto inny, jak Coetzee, sam tworzący w swoich powieściach outsiderskie postaci na wzór Grünewalda, nazywa go „uciekiniem ze świata”, który

postrzega tworzenie jako pole eksperymentu prowadzonego przez ślepe, amoralne siły natury, której jednym z najbardziej szalonych wytworów jest ludzki umysł, zdolny nie tylko naśladować swego stwórcę i wynajdować pomysłowe metody destrukcji, lecz także sam siebie dręczyć – jak to się dzieje w przypadku samego Grünewalda – wizjami obłędu świata⁸⁷.

Ów (o)błądny świat, który stopniowo sam popada w szaleństwo, przypomina raczej ziemskie piekło, na co wskazuje nie tylko towarzyszące tej części poematu motto z dzieła Dantego, lecz także potworność postaci, a właściwie tworzonych przez malarza

⁸⁵ Zamieszczone w tekście tłumaczenia poszczególnych fragmentów poematu są jedynie wersją roboczą, w której chodziło mi przede wszystkim o wierne oddanie sensu niemieckiego oryginału.

⁸⁶ W dalszej części analizy piszę o znaczeniu figury *ornamental hermit*, która występuje w *Wyjechali*.

⁸⁷ J.M. Coetzee, *W.G. Sebald. »After Nature«, w: Wewnętrzne mechanizmy. Eseje literackie 2000-2005*, tłum. M. Król, Kraków 2012, s. 187.

„kreatur”: dwugłowych, wieloramiennych, obojnaczych człekoźwierząt, uosabiających dokonujące się w naturze mutacje⁸⁸. Sugestywne opisy poematu podkreślają ich odrażającą brzydotę: to już nie wyidealizowane kształtne postaci, lecz raczej zmutowane osobniki, których ciała noszą znamiona chorobliwych deformacji i dekompozycji (zob. fot. 2 i 3). Grünewald umieszcza je przede wszystkim w „nierealnej i szalonej wrzawie” (NN, 23) na prawym skrzydle ołtarza z Isenheim, przedstawiającym kuszenie św. Antoniego:

poskręcane, do rekina i smoka podobne
gardziele, szczęki, rozdarte nozdrza
z których ścieka zawiesina, obwisłe
skrzydła w kształcie płetw, włosy i rogi,
skóra jak na zewnątrz wywrócona krezka
narośle całego życia,
w powietrzu, na łądzie i w wodzie

ineinander verkrebst, haifisch- und lindwurm-
artige Rachen, Zahnreihen, aufgeworfene Nasen
aus denen der Rotz rinnt, flossenförmige,
kaltklappige Flügel, Haar und Hörner,
Haut wie nach außen gekehrtes Gekröse,
Auswüchse des ganzen Lebens,
in der Luft, zu Land und im Wasser. (NN, 23)

W ołtarzu Grünewalda zawiera się kwintesencja tego, co Santner w kontekście twórczości Sebald (ale też Benjamina i Rilkego) określa mianem *creaturely life*: animalno-stworzeniowego życia naznaczonego cierpieniem i przekraczającego podziały na ludzkie i nie-ludzkie⁸⁹. Już w tym wczesnym dziele pisarza zaznacza się wzmożone zainteresowanie patologicznym wymiarem fizyczności oraz rzekomymi odchyleniami⁹⁰, pokazując, że „norma” dla człowieka w gruncie rzeczy nie istnieje – on sam ustawicznie ją podważa, przekracza, niszczy. Człowiek jawi się jako swoista patologia w normie. Anja K. Maier poddaje ten wątek szczegółowej analizie, stwierdzając, iż Sebald obdarza uwagę cielesność wyłącznie wtedy, gdy ludzkie (lub zwierzęce) ciała są udręczone bądź maltretowane, gdy przenika je paroksyzm bólu, wykazują ubytki, deficyty czy też stany chorobowe: „ciało nie tworzy tu miejsca odosobnienia, które zapewniałoby rodzaj zakotwiczenia w świecie, lecz jawi się jako przyczyna zasadniczej irytacji”⁹¹. W prozie

⁸⁸ Poemat o Grünewaldzie można odczytywać równolegle z omawianym w pierwszej części esejem Sebald o twórczości Kafki (*Tiere, Menschen, Maschinen...*), w którym mowa o „głęboko sięgających mutacjach ludzkości” i „prekarnym położeniu człowieka”. Oba teksty powstały zresztą w połowie lat 80.

⁸⁹ E. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago London 2006.

⁹⁰ Nieprzypadkowo poemat o Grünewaldzie był w pierwotnym zamyśle, jak pokazuje archiwalny manuskrypt, dedykowany J.P. Trippowi. W eseju *Wie Tag und Nacht* Sebald zwraca szczególną uwagę na wczesną fazę jego twórczości, w której malował mieszkańców zakładu psychiatrycznego w Weissenau. Tam właśnie artysta „wypracowuje definicję ludzkiego indywiduum jako odbiegającego od normy i wyjątego z naturalnego i społecznego kontekstu stworzenia [*Kreatur*]”, którą później będzie przedstawiał w swoich osobliwych pracach. Rewersem tego „coraz bardziej i bardziej potworniejszego gatunku”, jak pisze Sebald, są opuszczone krajobrazy, zwłaszcza martwa natura, w której „nieruchome przedmioty są świadectwem dawnej obecności tego wyjątkowo racjonalistycznego gatunku” (LL, 169-188).

⁹¹ A.K. Maier, *Der panische Halsknick. Organisches und Anorganisches in W.G. Sebalds Prosa*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie...*, s. 113.

Sebalda rzeczywiście niemalże nie istnieją przeciwstawne obrazy do cierpiących, umęczonych ciał – ludzka *physis* zazwyczaj łączy się z bólem i chorobą.

Maier zwraca szczególną uwagę na niewielki, ale sugestywny fragment w poemacie opisujący pozę panicznego wygięcia lub z(a)łamania karku, określoną w oryginale jako *Halsknick*: „W panice wygięty kark, / widoczny u wszystkich postaci Grünewalda / odsłania przełyk i wciąż / zwraca twarz ku oślepijącemu światłu” (NN, 24). Doświadczenie cielesnego spazmu – zgięcia, skurczu, zwichnięcia⁹² – charakteryzuje większość bohaterów prozy Sebalda. Można tu przywołać zarówno początkową scenę *Pierścieni Saturna*, w której bohater zmienia się w pełzającego insekta i mimo przejmującego bólu „w kurczowej pozycji istoty, która podniosła się z równej ziemi” (PS, 9) spogląda w przepaść, jak również zawarte w *Wyjechali* wspomnienie Ferbera o wypadnięciu dysku, które na długi czas unieruchomiło go „w na wpół wyprostowanej postawie” i wprawiło w „stan całkowitego sparaliżowania bólem” (W, 218-219).

Ostatnia historia jest o tyle znacząca, że Ferber przypomina sobie to bolesne zdarzenie tuż po obejrzeniu isenheimskich obrazów Grünewalda w muzeum w Colmarze, dokąd wybiera się specjalnie w tym celu, po raz pierwszy od dziesiątek lat opuszczając Manchester. Widok ołtarza przeraża go i zachwyca jednocześnie, gdyż w wizji tego „przedziwnego człowieka” odnajduje pokrewieństwo z własną sztuką:

Ekstremalna, przenikająca każdy szczegół, wykręcająca wszystkie członki i niczym choroba rozprzestrzeniająca się plamami koloru wizja tego przedziwnego człowieka z gruntu mi odpowiadała [...]. Potworność cierpienia, które od przedstawionych postaci przechodziło na całą naturę, aby ze zgaszonych krajobrazów znowu wnikać w ludzkie figury śmierci, ta potworność wznosiła się teraz i opadała na mnie, jak przyływ i odpływ morza. (W, 218)

W przeczuciach tego oddalonego o całe wieki malarza Ferber odnajduje zadziwiające podobieństwo do swoich własnych doświadczeń przekładających się na język jego sztuki – obaj artyści przekonani są o wspomnianej „spadzistości torów” ludzkiej egzystencji. Innymi słowy, Ferber odnajduje w postaci Grünewalda pobratymca wyrażającego te same emocje i niepokoje: przecucie krańcowości i destrukcyjności istnienia. Dopiero więc cofając się do debiutanckiego utworu Sebalda, można w pełni zrozumieć specyfikę – wahającej się między destrukcją i tworzeniem – sztuki samego

⁹² Również Santner zwraca uwagę na ten aspekt – analizując „skurczone” (*cringe*) pozycje bohaterów w utworach Benjamina (np. garbusek) i Kafki (np. Gregor Samsa), dostrzega w tym motywie „emblematiczną figurę” deformacji życia – tego, co nazywa *creaturely life*, zob. *On Creaturely Life...*, op. cit., s. 130 i nast.

Ferbera. Nieprzypadkowo malarz zwraca uwagę na bijącą z dzieł Grünewalda patologiczno-chorobliwą wizję stworzenia oraz powykręcane ciała postaci, które określa mianem „ludzkich figur śmierci”. Przecucie końca ma w tych obrazach charakter dyfuzyjny, przenikając także do samego krajobrazu. Sebald po raz kolejny podkreśla złączenie historii ludzkiej i naturalnej, stwierdzając w dalszej części poematu, iż wspomniane zeszywnienie ludzkich członków

<p>jest skrajnym wyrazem ciała tego, iż w naturze nie ma równowagi, lecz na ślepo jeden po drugim przeprowadza dziki eksperyment i jak szalony majsterkowicz rozbiera na części to, co ledwo stworzyła</p>	<p>ist der äußerste Ausdruck des Körpers dafür daß die Natur kein Gleichgewicht kennt, sondern blind ein wuestes Experiment macht ums andre und wie ein unsinniger Bastler schon ausschlachtet, was ihr grad erst gelang (NN, 24)</p>
--	---

Patologiczny spektakl rozgrywający się w pracach Grünewalda dokonuje się więc również w obrębie natury. Z jednej strony jawi się ona jako wroga, szalona i autonomiczna siła niosąca zagładę, z drugiej jednak nieuchronnie wpisana jest w nią postępująca entropia. Opowiadający, uważnie przyglądając się obrazom malarza, dostrzega symptomy rozkładającej się natury w niewielkich, ale znaczących detalach: przykładowo na obrazie przedstawiającym jedną z biblijnych scen „wisi gałąź / drzewa figowego pełna owoców, / spośród których jeden całkowicie / wydrążyły już insekty” (NN, 9). Proces rozpadu człowieka, wyrażający się w deformacji i zmutowaniu ciała, zostaje tu wpisany w szersze ramy naturalnej historii zniszczenia.



Fot. 2 i 3. Matthias Grünewald, *Kuszenie św. Antoniego*, 1506–1515 (fragmenty)

W recenzji angielskiego wydania poematu Eva Hoffman słusznie stwierdza, iż dzieło malarza zawiera w sobie eschatologiczną i apokaliptyczną koncepcję „post-naturalnego świata, wizję karmiącą się znakami i przecuciami *końca czasu*”⁹³. Najpełniej wyraża tę koncepcję scena epokowego zaćmienia słońca, którego Grünewald był rzekomo naocznym świadkiem, przetrzymując jego obraz w pamięci i malując „zgodnie z naturą” (NN, 26-27). Malarz nadaje wyraz temu doświadczeniu w centralnej scenie isenheimskiego ołtarza, przedstawiając zaćmienie słońca jako tło sceny ukrzyżowania Jezusa. „Widmowe nadejście nocy” pośrodku dnia wiąże się z niezemskim spektaklem natury, którego „nigdy nie widziały jak dotąd ludzkie oczy” (NN, 27): żarzące się kolory, odmienny stan powietrza, „pozbawiona tlenu pustka” zwiastująca „śmierć przez uduszenie” przedstawionych na obrazie postaci (NN, 27). Zagłada człowieka zostaje tu przedstawiona na tle schyłkowości świata natury. Tytułowe *nach der Natur* w opowieści o Grünewaldzie należy zatem rozumieć zarówno jako naturalistyczne odtwarzanie mizერიi ludzkiej kondycji (według natury), jak i akt tworzenia z perspektywy krańca świata i czasu (po naturze).

3.1.2.2. „KONSTRUKCJE WIEDZY W NASZEJ GŁOWIE” (G.W. STELLER)

Druga część poematu przenosi nas w czasy europejskiego oświecenia, w dwudziestu jeden scenach oświetlając postać niemieckiego lekarza i przyrodnika Georga Wilhelma Stellera (1709-1746) oraz jego udział w ekspedycji pod dowództwem Beringa. Opowieść ta zdaje się równocześnie najbardziej nośna znaczeniowo, tworząc dosłownie i w przenośni centralną część poematu⁹⁴. W historii niejednoznacznej postaci Stellera przednowoczesny stosunek człowieka do natury (wyrażający się zarówno w motywowanej religijnie pokorze i strachu przed nią, jak i w szczęściu wynikającym z doświadczania jej piękna) krzyżuje się bowiem z nowoczesnym podejściem (implikującym wykorzystywanie zasobów naturalnych oraz próby okiełznania i podporządkowania natury). Historia Stellera uosabia zmianę paradygmatu w podejściu człowieka do przyrody, która wyraża się w przejściu od teologii do przyrodoznawstwa i od przyrodoznawstwa do kolonizacji.

Podobnie jak w przypadku pierwszej części poematu, również tutaj Sebald posiłkuje się historycznymi źródłami, przeplatając motywy zaczerpnięte z dziennika

⁹³ E. Hoffman, *Curiosity and Catastrophe*, „The New York Times” z 22 września 2002 r. <http://www.nytimes.com/2002/09/22/books/curiosity-and-catastrophe.html> (dostęp: 9.03.2017).

⁹⁴ Chronologicznie rzecz ujmując, ta część poematu powstała jako pierwsza, już w 1984 roku.

Stellera⁹⁵ oraz jego późniejszych semi-fikcyjnych biografii (m.in. *Where the Sea Breaks its Back* Corey'a Forda z 1966 roku)⁹⁶. Również Steller doskonale wpisuje się w „raster” Sebaldiańskich protagonistów, uosabiając odszczepieńca, który zamiast społeczeństwa z właściwymi mu instytucjami kościoła, uniwersytetu i państwa, preferuje życie poza ramami cywilizacji, w otoczeniu natury i pierwotności. Droga ku temu prowadzi przez podwójne porzucenie: najpierw Steller „sprzeniewierza się teologii”, zwracając się ku studiom przyrodoznawczym, co można odczytywać jako przejście od motywowanego religijnie do czysto naukowego paradygmatu i oglądu świata. Następnie zaś porzuca ojczyznę, udając się z Wittenbergi do Petersburga, wiedziony marzeniem o wyprawie odkrywczej na Syberię pod auspicjami rządu Rosji – ten krok można z kolei interpretować jako przejście od pokornego życia w służbie ojczyźnie do nowoczesnego, niemalże kolonizatorskiego pragnienia przeniknięcia sekretów naturalnego świata:

<p>Obrazy tej ekspedycji, zagęszczały się w fantazji Stellera, [...] niemal do tego stopnia, że podczas [kolowiów] które zdawał śpiewając, nie mógł myśleć o niczym innym, niż o formach fauny i flory tej dalekiej krainy, gdzie Wschód Zachód i Północ zbiegają się ze sobą, a także o sztuce ich opisu.</p>	<p>Bilder von dieser Entdeckungsreise Verdichteten sich in der Phantasie Stellers, [...] allmählich derart, daß er während der [Disputationen, die er auf das glänzendste absolvierte, An nichts anderes zu denken vermochte als an die Formen der Fauna und Flora jener Weltgegend, in der Osten und Westen und Norden zusammentreffen, und an die Kunst ihrer Beschreibung. (NN, 38)</p>
--	--

Sama ekspedycja, zwana też Wielką Ekspedycją Północną, która miała na celu zbadanie bezpośredniej drogi łączącej azjatycką część Rosji z Ameryką, a w istocie zakrojona była na poszerzenie imperium, zapowiada – jak zauważa Schütte – „megalomańskie projekty nowoczesności, których hipertroficzne struktury niemal od samego początku skazane były na porażkę”⁹⁷. W swojej późniejszej twórczości Sebald nieustannie będzie wskazywał na podobne przedsięwzięcia, głównie związane z architekturą (twierdze, bunkry, dysfunkcjonalne molochy), które świadczą o „endemicznej dla naszej cywilizacji tendencji do rujnacji” (BU, 155). Nie bez znaczenia

⁹⁵ Stellerowi udało się regularnie prowadzić (i ocalić) dziennik, zob. *Die Große Nordische Expedition von 1733 bis 1743. Aus Berichten der Forschungsreisenden Johann Georg Gmelin und Georg Wilhelm Steller*, red. D. Posselt, Leipzig Weimar 1990.

⁹⁶ W jednym z wywiadów Sebald wspomina, że inspiracją do napisania tekstu była przypadkowo znaleziona książka Konrada Bayera *Der Kopf des Vitus Bering* – to w niej po raz pierwszy przeczytał on o Stellerze, który ku jemu zdziwieniu posiadał takie same inicjały i niektóre fakty jego biografii pokrywały się z życiem pisarza, zob. J. Cuomo, *The Meaning of Coincidence – An Interview with the Writer W.G. Sebald*, „The New Yorker” z 3.09.2001 r.

⁹⁷ U. Schütte, *Figurationen...*, s. 86.

okazuje się też fakt, że ekspedycja wyrusza z nowo powstałego Petersburga – siłą wydartego naturze i „ze strachu przed bezkresem przestrzeni zrodzonego miasta” (NN, 41), a właściwie potężnej twierdzy w błotnistej delcie Newy, która miała świadczyć o potędze rosyjskiego mocarstwa, a także o oświeceniowej wierze w sprawstwo człowieka. Sam Steller, przybywszy do nowej rosyjskiej stolicy, opisuje ją jako ponure, budzące grozę miejsce, „nic ponad buchający chaos, / budynki, które w momencie powstania / zaczynają się już zapadać” (NN, 41). Przed zgiełkiem i wrzawą miasta Steller, z właściwą sobie niechęcią do społeczności, skrywa się w zaciszu botanicznych ogrodów miejscowego klasztoru, spędzając długie miesiące na przygotowaniach do ekspedycji. Towarzyszy on przy tym dochodzącemu do kresu życia arcybiskupowi Teofanowi, który przekazuje mu nie tylko tajniki przyrodoznawstwa, lecz również zasadnicze zwątpienie w rozwój ludzkiego gatunku: „Wszystko jednak, mówi Teofan, / wszystko, mój synu, zmienia się z wiekiem, / życie ubywa, / wszystko szczupleje, / proliferacja / gatunków jest jedynie / iluzją, i nikt / nie wie, dokąd w istocie zmierza” (NN, 43).

Wyprawa, do której Steller dołącza w 1736 roku, poprzedzona niemal dziesięcioletnimi przygotowaniem angażującymi armię ludzi i zwierząt, w gruncie rzeczy przypomina odyseję, stojąc pod znakiem walki człowieka z żywiołem natury (na co wskazuje również pełne dramatyzmu motto zaczerpnięte z poematu *Die Welten* Friedricha Klopstocka)⁹⁸. Najpierw statek „przez prawie cztery miesiące [...] / we wszystkie strony targają potężne orkany / i taka skala przemocy, / której członkowie załogi, jak długo żyli, / nigdy jeszcze nie widzieli” (NN, 56), następnie dużą część załogi dosłownie zaczyna pożerać grasujący szkorbut, do tego stopnia, że nie można rozróżnić żywych od umarłych. Trudno nie odnieść wrażenia, że dantejskie sceny rozgrywające się na statku przypominają wypełnione „ludzkimi figurami śmierci” wizjonerskie obrazy Grünewalda, opisane w poprzedniej części poematu. Bliskość śmierci i widok cierpiących współtowarzyszy sprawiają, że optymistyczny dotąd Steller, który sam spogląda śmierci w oczy, zaczyna wątpić w sens nauki, sztuki i władzy, a po części też (sprawczości) samego człowieka

W chwili śmierci astra tracą
swe cielesne właściwości, swój rodzaj,
[swą substancję]

Im Sterben verlieren die astra
im Leib ihre Eigenschaft, ihre Art,
[ihre Substanz]

⁹⁸ „Immer steigender hebst, Woge, du dich! / Ach! Die letzte, letzte bist du! das Schiff geht unter! / Und den Todesgesang heulet dumpf noch fort, / Auf dem großen, immer noch offenen Grabe, der Sturm!” (NN, 36)

oraz swą istotę, myśli lekarz Steller,
co jest martwe, nigdy nie będzie żywe.
Czym właściwie, pyta, jest physica, co
oznacza iusiurandum Hippocratis,
czym jest chirurgia, czym jest sztuka
i co jest przyczyną, gdy życie
się rozpada, a lekarzowi brak
władzy i środków?

und ihr Wesen, denkt Steller, der Arzt,
was tot ist, ist nimmer lebendig.
was heißt das, physica, fragt er, was
heißt das iusiurandum Hippocratis,
was heißt Chirurgie, was ist die Kunst
der Grund, wenn das Leben
zerfällt und der Arzt hat nicht
Macht und Mittel? (NN, 57)

Skalę porażki człowieka w starciu z naturą uzmysławia postać komandora ekspedycji, który na jednej z bezludnych wysp umiera na szkorbut, przypominając tuż przed śmiercią rozkładającą się „czarną ruinę” (NN, 59). Ciało Beringa, okryte warstwami płaszczy i futer, powoli zaczyna się rozpadać: doszczętnie traci uzębienie, a jego skórę pokrywają karbunkuly i gromady wesz. Ironią losu jest, że dowódca gigantycznej wyprawy mającej na celu stworzenie kartografii nieznanych lądów i okiełznanie natury, sam pada jej ofiarą, jego ciało natomiast staje się polem jej rozlicznych „dzikich eksperymentów” (NN, 24). Bering jawi się jako wycofana, zgorzkniała i melancholijna figura – zamiast wojującego zdobywcy, uosabia beznadziejność i bezcelowość. Przez cały czas trwania podróży nie wychodzi na powietrze, dopiero kiedy statek dociera na nowo odkrytą Alaskę, wynurza się z kajuty, aby „w głębokim zwątpieniu obejrzeć ów spektakl” (NN, 51). Postać Beringa od samego początku budzi ambiwalentne uczucia u Stellera, który podczas wizyty u kapitana porównuje go do zwierzęcia obleczonego w żałobę: „Czym jest to, co nazywamy człowiekiem? / Zwierzęciem / przyobleczonym w głęboką żałobę, / w czarny płaszcz / wyściełany / czarnym futrem”⁹⁹.

Claudia Albes słusznie zauważa, że kreacja Beringa (szczególnie w X scenie poematu) z dużą dokładnością wzorowana jest na obrazie Dürerowskiej *Melancholii*¹⁰⁰. W konstrukcji tej postaci można jednak również dostrzec rysy Immanuela Kanta, bohatera niezrealizowanego filmu (roboczy tytuł: *Jetztund kömpt die Nacht herbey*)¹⁰¹, nad którym Sebald pracował w 1983 roku, a więc bezpośrednio przed powstaniem poematu o Stellerze. Podobnie jak *Nach der Natur*, scenariusz składa się z kilkunastu

⁹⁹ Cyt. za angielskim wydaniem, gdzie – w przeciwieństwie do niemieckiej wersji – dodatkowo pojawia się pytanie: „What is this / being called human? / A beast, shrouded / in deep mourning, / in a black coat / lined with / black fur”, w: W.G. Sebald, *After Nature*, tłum. M. Hamburger, New York 2002, s. 57. Można przypuszczać, że dopisek pochodzi od samego Sebalda, który miał wpływ na kształt tłumaczenia.

¹⁰⁰ C. Albes, *Porträt ohne Modell...*, op. cit., s. 62 i nast.

¹⁰¹ Po odrzuceniu filmu przez berlińską agencję filmową i telewizję, Sebald przerobił scenariusz na słuchowisko radiowe, które również nie spotkało się z pozytywnym odbiorem. W efekcie w archiwum znajdują się trzy, różniące się od siebie, wersje tekstu. W 2016 roku zrealizowano na ich podstawie słuchowisko w radiu Deutschlandfunk. O genezie utworu, zob. U. Schütte, *Durch die Hintertür. Zu W.G. Sebalds unveröffentlichter Szenenreihe über das Leben und Sterben des Immanuel Kant*, w: *Über W.G. Sebald, Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, Berlin 2017, s. 65-98.

lużno ze sobą powiązanych, niewielkich scen przedstawiających wycinki z „życia, myśli i pragnień”¹⁰² starzejącego się filozofa. W zamiarze nie miał to być jednak film biograficzny – Kant stanowi tu raczej paradygmatyczną figurę uosabiającą genialną jednostkę zdolną do wielkich intelektualnych czynów. We wstępie Sebald zaznacza, że „narrator” filmu (osoba komentująca wydarzenia, jak w filmie dokumentalnym) „ma być identyczny albo przynajmniej bardzo podobny do Kanta, jednak powinien wyglądać jak naukowiec lub filozof naszych czasów, przykładowo Albert Einstein lub Stanisław Lem. Pullover and baggy trousers!!” (K, II). Odchodząc od konwencji klasycznej biografii, Sebald zamierzał stworzyć eksperymentalny esej filmowy opowiadający historię „gwałtownego procesu rozpadu” (K, II) i ubywania ludzkiej substancjalności: „Zamiast przedstawiać drogę myślową filozofa i jego epokowe osiągnięcia w dziedzinie teorii poznania, głównym tematem filmu jest realne niebezpieczeństwo afazji i rozpadu ludzkiej maszyny” (K, II), pisze Sebald w obszernym wprowadzeniu do scenariusza¹⁰³.

Aby przedstawić ów proces, pisarz skupia się na kontrastujących ze sobą aspektach życia filozofa: z jednej strony na osobliwych i dyscyplinujących nawykach mających na celu utrzymanie ciała w „suchym, niemal anorganicznym stanie” (jak przykładowo żelazny rytm dnia, wyuczone techniki oddychania, zatrzymywanie pocenia czy specjalna aparatura zastępująca podwiązki uciskające krążenie), z drugiej strony na szybko postępującej chorobie Alzheimer’a, na którą filozof cierpiał w ostatnich latach życia, a właściwie powodowanej przez nią „zupełnie groteskowego spektaklu” (K, 18). Wielki filozof, uosobienie oświeceniowego rozumu, zostaje ukazany jako człowiek o „wyraźnie kruchej konstytucji” (K, 10). Sam Kant z niepokojem zauważa, że coraz bardziej słabnące zdolności intelektualne idą w parze z utratą żywotności ciała: „gdy późna starość poprzez osłabiony obieg cieczy gotuje już tylko gęste soki w ciele, gdy szczupleje elastyczność włókien i zwinność ruchów, w podobnym omdleniu sztywnieją również siły rozumu” (K, 4). W tym kontekście narrator, podobnie jak Steller podczas wizyty u Beringa, pyta, kim w istocie jest człowiek, zastanawiając się nad prymitywnością konstrukcji ludzkiego ciała,

¹⁰² Wszystkie cytaty ze scenariusza pochodzą z nieopublikowanego manuskryptu: Sammlung Dramatisches, HS.2004.0001.00006, © DLA, dalej w tekście jako K, nr str. (numery rzymskie pochodzą ze wstępu do scenariusza).

¹⁰³ Jak zauważa Schütte, istotnym źródłem w pracy nad scenariuszem były wspomnienia długoletniego towarzysza Kanta, Christopa Wasianskiego, poświęcone ostatnim latom życia filozofa (*Kant in seinen letzten Lebensjahren*, 1804). Kolejnym istotnym źródłem inspiracji mogła być sztuka teatralna Thomasa Bernharda *Immanuel Kant* z 1978 roku.

tej ponadwymiarowej fuszerki składającej się ze szkieletów, stawów i wszystkiego, co jest na nich zawieszono: Dlaczego ewolucja poczyniła tak duże wysiłki, żeby zbudować miechy, pompy, płuca, serca i aparaty trawienne? Dlaczego ewolucja [...] wpadła na pomysł stworzenia organizmów, które mimo wszelkich mechanizmów regulacji giną wskutek zapchania jednego jedyne go organu? (K, 24)

Pod koniec życia Kant jawi się jako skurczone, „zdrętwiałe” stworzenie, które – podobnie jak Bering – przypomina zwierzę obleczone w warstwy ochronne. W scenie kładzenia się do łóżka „owinięty w kokon jak jedwabnik, po krótkim czasie leży zupełnie nieruchomo, z zamkniętymi oczami” (K, 12). Obok łóżka filozofa gromadzą się wynurzające się ze ścian bliskie mu osoby, niczym „groteskowe, skarłowaciałe i przerośnięte kreatury” (K, 13), które budzą skojarzenia z postaciami malowanymi przez Grünewalda. Nawiedzające Kanta koszmary senne i widma przeszłości można odczytywać jako rykoszetową odpowiedź psychiki na drakońskie praktyki dyscyplinujące. Jak pisze Schütte: „najprawdopodobniej w ten sposób powracają do filozofa, wcześniej wypierane w imię racjonalnego sposobu życia, uczucia”¹⁰⁴.

Cielesne niedomagania filozofa mierzącego się z naturalnym procesem starzenia pokazują, że działania natury pozostają obojętne wobec „prekarnych i niestabilnych konstrukcji” (K, 35) tworzonych przez człowieka¹⁰⁵. Sebald jednak wyraźnie podkreśla, że celem filmu nie jest zdyskredytowanie progresywnych i racjonalnych wysiłków człowieka jako pozbawione sensu przedsięwzięcie:

Chodzi tu raczej o pokazanie, że myśl filozoficzna czerpie swoją energię z własnej słabości i strachu przez rozpadem oraz [...] stara się wypracować utopię homeostatycznej równowagi ze światem naturalnym. „Cielesne życie” Kanta i jego liczne nawyki, za pomocą których usiłował utrzymywać swoją kondycję w suchym, niemalże anorganicznym stanie, są przykładowymi działaniami tychże prób utrzymania homeostazy. Obrazują one nieodwołalność, zgodnie z którą jako pojedyncze istoty, mimo wszelkiej akrobatyki, poddani jesteśmy zasadzie entropii oraz wywołują [...] pytanie o to, czy ontogenetyczna dezintegracja nie jest skróconym modelem historycznego rozwoju naszego gatunku. (K, II)

Planowany film o Kancie pokazuje tym samym, że wytwory ludzkiego umysłu oraz „akrobatyczne” próby zachowania stałości i równowagi są w istocie odpowiedzią czy też obroną człowieka przed cielesnym rozpadem i nieuniknionym końcem, stanowiąc równocześnie podstawową zasadę trwania naszego gatunku. Jak słusznie zauważa

¹⁰⁴ U. Schütte, *Durch die Hintertür...*, op. cit., s. 90.

¹⁰⁵ Nieprzypadkowo w tle historii o Kancie powracają obrazy naturalnych katastrof, które przetaczają się przez XIX-wieczną Europę (trzęsienie ziemi w Portugalii, „osobliwe atmosferalia” w postaci upadku bloku lodu na brytyjskie miasteczko Norwich, purpurowy deszcz w Locarno, nienaturalny poziom wody w bawarskich i lombardzkich rzekach etc.). W obliczu tych wydarzeń Kant stwierdza lakonicznie: „Klimat zdaje się intensyfikować. Jak mało wiemy o naturze” (K, 32).

Michael Hutchins, scenariusz o Kancie przedstawia „naturalną historię (z)niszczenia” filozofa¹⁰⁶, który mimo niemalże maniakalnych prób utrzymywania „balansu ciała i ducha” (K, 18), musi poddać się naturalnemu prawu rozpadu i u-chodzenia¹⁰⁷.

Powróćmy jednak do Stellera, któremu jako jednemu z nielicznych udaje się przeżyć dramat żywiołów i po przybyciu na ląd odłącza się od ocalałej załogi, aby razem z jednym kompanem wyruszyć w głąb półwyspu, gdzie przez następne lata poświęca się opisowi fauny i flory (w sensie tradycyjnej *historia naturalis*), zakłada szkołę dla koriackich dzieci oraz wytrwale sporządza depesze, wstawiając się za prześladowanymi plemionami. To jeden z nielicznych momentów jego życia, w którym czuje się naprawdę szczęśliwy i realizuje pragnienie życia w otoczeniu natury, z dala od ucywilizowanej społeczności ludzkiej

Przez pozostałą część lata
Steller gromadzi materiał botaniczny,
wsypuje wysuszone nasiona do torebek,
opisuje, klasyfikuje, szkicuje,
i siedząc w swym czarnym namiocie,
po raz pierwszy w życiu czuje się
[szczęśliwy

Den übrigen Teil des Sommers
Sammelt Steller botanisches Material,
füllt getrocknete Samen in Tütchen,
beschreibt, rubriziert, zeichnet,
in seinem schwarzen Reisezelt sitzend,
Zum erstmal glücklich in seinem
[Leben (NN, 64)

W pewnym sensie Steller realizuje opisywaną przez Jeana-Jacques’a Rousseau utopię powrotu do natury. Porównanie to wydaje się o tyle zasadne, że sam Sebald poświęcił francuskiemu filozofowi esej w tomie *Logis in einem Landhaus*, w którym opisuje własną wyprawę na wyspę św. Piotra, dokąd w 1765 roku uciekł od cywilizacji Rousseau i „nigdy wcześniej nie czuł się tak szczęśliwy” (LL, 48), a sama wyspa jawi mu się jako „raj w miniaturze” (LL, 56). Niemal dwieście lat później Sebald, przesiadując w oknie pokoju, który prawdopodobnie wynajmował filozof, czuje się na szwajcarskiej wyspie „niemalże przeniesiony w tamte czasy, tym łatwiej poddając się tej iluzji, jako że na wyspie króluje niezmiészana przez żadne odgłosy silników cisza, panująca na całym świecie przed stu lub dwustu laty” (LL, 50). Podczas pobytu na wyspie, pragnąc „zatrzymać kręcący się w jego głowie młyn myślenia”, Rousseau oddaje się zajęciu botanizowania: „Zabrałem się do tworzenia *flora petrinsularis*, zamierzając opisać bez wyjątku wszystkie występujące na wyspie rośliny, w dodatku z taką drobiazgowością, że miałbym przy tym zajęciu do końca moich dni” (LL, 62), zapisuje w dzienniku. Przypomina on w tym oczywiście samego Stellera i trudno nie

¹⁰⁶ M. Hutchins, *Tikkun: W.G. Sebald's Melancholy Messianism*, University of Cincinnati 2011, <http://gradworks.umi.com/34/69/3469818.html>, s. 154 (dostęp: 15.03.2017).

¹⁰⁷ O kategorii „u-chodzenia” pisze Tadeusz Sławek, poświęcając wiele uwagi prozie Sebald, którego nazywa „wielkim sprzymierzeńcu u-chodzenia”, zob. *U-chodzić*, Katowice 2015, s. 45 i nast.

oprzeć się wrażeniu (które potwierdza także uderzające podobieństwo niektórych sformułowań), że postać tego ostatniego była po części wzorowana na autorze *Pochwały natury*¹⁰⁸.

Sebaldiańskie opisy utopii, nieskazitelnego piękna czy rzekomo bezinteresownych projektów należy jednak zawsze traktować ze szczególną ostrożnością. W próbach opisu przyrody – zarówno przez Rousseau (na wyspie św. Piotra), jak i Stellera (na Półwyspie Kamczackim) – pisarz rzeczywiście wietrzy oświeceniowe dążenie do „porządkowania, klasyfikowania i tworzenia całościowego systemu”, które dla obu z nich zdaje się równoważne, jeśli nie nawet ważniejsze od „bezinteresownego oglądu zamieszkujących wyspę roślin” (LL, 63). To najniewinniejsze w świecie zajęcie, pisze dalej Sebald, polegające na przyglądaniu się wytworom natury, w istocie okazuje się „racjonalistycznym projektem”, w którym tak naprawdę chodzi o sporządzanie list, spisów i katalogów. Najlepszym wyrazem tej ambiwalencji jest stworzone przez Stellera dzieło *De bestiis marinis*, które ostatecznie staje się pierwszorzędnym podręcznikiem dla łowców i myśliwych:

Manuskrypty sporządzane pod koniec życia, na wyspie pośród arktycznego oceanu, pisane gęsim piórem i piołunowym [tuszem	Manuskripte am Ende des Lebens, geschrieben auf einer Insel im Eismeer, mit kratzendem Gänsekiel und galliger [Tinte,
spisy dwustu jedenastu rozmaitych roślin, historie o białych krukach, osobliwych kormoranach i syrenach [...] jego zoologiczny majstersztyk, de beestiis marinis, plan podróży dla myśliwych, wyznacznik przy liczeniu futer	Verzeichnisse von zweihundertelf verschiedenen Pflanznen, Geschichten von weißen Raben, seltsamen Kormoranen und Seekühen [...] sein zoologisches Meisterwerk, de beestiis marinis, Reiseprogramm für die Jäger, Leitfaden beim Zählen der Pelze (NN, 66)

Podobnie rzecz ma się z odkrytą przez Stellera słynną krową morską (w Polsce nazywaną też syreną morską), która wskutek szczegółowych opisów badacza, szybko staje się przedmiotem ekscesywnych polowań i w konsekwencji ten rzadki i niesamowity gatunek niecałe trzysta lat później niemal doszczętnie wymiera. „Niekończąca się registratura” (NN, 66) botanika ostatecznie obraca się przeciwko naturze, przyczyniając się do jej zagłady. Z ręki człowieka ginie zresztą sam Steller, który za swoje proplemienne działania zostaje zadenuncjowany przed rosyjskimi

¹⁰⁸ Postać Rousseau odpowiada zresztą typowym protagonistom prozy Sebald: zostaje on przedstawiony jako prześladowany, cierpiący na choroby i nigdzie niezakorzeniony „bezpaństwowy uchodźca”, który dąży do tego, aby stać się „bez reszty transparentny” i uwolnić się spod rygorów. Wiele miejsca Sebald poświęca ostatniej fazie życia filozofa, w której choruje na manię prześladowczą i nekają go lęki. Ostatecznie wprowadza się do niewielkiego domku w parku Ermenonville, gdzie umiera na zawał serca.

władzami (co, jak sam przyznaje, pozwala mu „w pełni poj[ąć] różnicę między naturą a społeczeństwem” NN, 64). Nawet na peryferiach świata, „na najdalszym krańcu morza”, dogania go cywilizacja i w konsekwencji – pozbawiony wszelkich złudzeń, pogrążony w nałogu alkoholowym, próbując jeszcze ostatkiem sił przedostać się konno do ojczyzny – „jak wykończony lis” (NN, 68) umiera w 1746 roku.

Steller jest bodaj najbardziej dialektyczną figurą ze wszystkich postaci Sebaldiańskiego tryptyku – mimo bliskości z naturą i szczęścia, jakie czerpie z obcowania z jej bogactwem, uosabia jednocześnie racjonalistyczne dążenia oświeceniowego człowieka do podporządkowywania i klasyfikowania świata naturalnego. Sebald czyni z niego paradygmatyczną figurę przejścia od bezinteresownego kontaktu z naturą do motywowanego pędem do wiedzy wyzysku, a także wiary, że można osiąść ją we władanie, zmierzyć i skalkulować. Pobrzmiwa w tym oczywiście echo *Dialektyki oświecenia* Adorna i Horkheimera, którzy już w pierwszym zdaniu piszą, iż totalitarne „oświecenie – rozumiane najszerszej jako postęp myśli – zawsze dążyło do tego, by uwolnić człowieka od strachu i uczynić go panem”¹⁰⁹. W swojej nieprzejednanej krytyce instrumentalnego rozumu i wiedzy-władzy (*das Wissen, das Macht ist*) filozofowie odsłaniają mechanizmy oświeceniowego procesu „odczarowania świata” będącego w gruncie rzeczy wyplenieniem animizmu i matematyzowaniem natury: „Porządkujący umysł równy jest stwórczemu bogu, gdyż tak samo sprawują władzę nad naturą”¹¹⁰. Oświeceniowy racjonalizm, na którym zasadza się nowoczesność, w konsekwencji jednak na nowo przyczynia się do zniewolenia ludzi, którzy płacą za pomnażanie swojej władzy „wyobcowaniem od tego, nad czym władzę sprawują”¹¹¹. Opowieść o Stellerze można więc odczytywać jako poetycki wstęp do *Dialektyki oświecenia*, gdyż w jego postaci (wciąż jeszcze drzemiące) pragnienie autentycznego kontaktu z naturą łączy się z (rozwijającym się) oświeceniowym ratio, które mimo wszystko zdaje się zwyciężać. Kiedy po dotarciu na Alaskę przyrodnik schodzi na ląd, wbrew silnym pragnieniom nie ulega jednak pokusie pójścia dalej, w „chłodną dzicz” wyspy, jako że „konstrukcje / wiedzy w jego głowie, zaprogramowane na umniejszanie / podporządkowywanie świata / wyraźnie sprzeciwiają się temu pragnieniu” (NN, 87).

¹⁰⁹ T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, tłum. przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1994, s. 19.

¹¹⁰ Ibidem, s. 22.

¹¹¹ Ibidem, s. 25.

Podobnie ambiwalentny jak konstrukcja Stellera jest obraz natury – z jednej strony stwarza ona możliwość ucieczki od technicyzowanego nowoczesnego świata, z drugiej zaś okazuje się nieokleśnionym żywiołem i najzacieklejszym wrogiem człowieka, wystawiając go na najdotkliwsze próby – „natura w procesie zniszczenia, w stanie czystej demencji“ (NN, 87), jak czytamy w scenie opisującej morską tragedię statku Beringa. Sebald pokazuje równocześnie zbawczy i destrukcyjny charakter natury. Historia ludzkości nie jest przy tym historią udanego wyswobodzenia się człowieka z więzów natury i początkiem nowej cywilizacji „po naturze”, lecz raczej – jak pisze Schütte – „marginalnym rozdziałem historii naturalnej, w ramach której nasz gatunek, poprzez wystąpienie z natury, od samego początku uosabia fałszywy kierunek rozwoju”¹¹². W Sebaldiańskim świecie zazwyczaj okazuje się, że – niezależnie czy chodzi o indywidualne plany życiowe, zakrojone na wielką skalę projekty, społeczne utopie czy katastrofy naturalne – zbiorowy i indywidualny los człowieka określają zagłada i dewastacja¹¹³. Graniczny status postaci Stellera wyraża się w tym, że w jego historii nakładają się na siebie linie przebiegające między indywidualnością i społecznością, pierwotnością i oświeceniem, ratowniczym i destrukcyjnym działaniem natury oraz historią ludzką i naturalną.

3.1.2.3. PRO-KREACJA I DESTRUKCJA (W.G. SEBALD)

Ostatnia część poematu ma charakter wyraźnie autobiograficzny, choć obcuje z twórczością Sebaldy – nieustannie dokonującego „strategicznej inscenizacji autorstwa”¹¹⁴ – nigdy nie należy ulegać pokusie łatwego utożsamiania narratora z autorem. Nie jest to oczywiście jedyny i słuszny sposób lektury, lecz rzuca interesujące światło na literacki debiut pisarza. Idąc tym tropem, badacze dostrzegli w *Nach der Natur* rodzaj poetyckiej autobiografii, traktując postaci Grünewalda i Stellera jako portrety (bądź wcielenia) samego pisarza – jako osobliwego artysty i naukowca zainteresowanego naturą¹¹⁵. Pisarz rzeczywiście zdaje się umieszczać własną osobę w

¹¹² U. Schütte, *Figurationen...*, op. cit., s. 91.

¹¹³ W tym kontekście interesujący jest tytuł tej części poematu, który nawiązuje do Psalmu 139 („Gdybym przybrał skrzydła jutrzenki, zamieszkał na krańcu morza: tam również Twa ręka będzie mnie wiodła i podtrzyma mię Twoja prawica”). Sebald jednak rezygnuje z formy przypuszczającej na rzecz trzeźwego oznajmienia i z ostatniej części, która świadczy o nadziei pokładanej w Bogu.

¹¹⁴ Wyczerpujące (i krytyczne) studium na ten temat, zob. F. Schley, *Kataloge der Wahrheit. Zur strategischen Inszenierung von Autorschaft bei W.G. Sebald*, Göttingen 2012.

¹¹⁵ Zob. m.in. D. von Mücke, *Autorschaft und Autobiographie, Bild und Gedächtnis in W.G. Sebalds »Nach der Natur«* w: *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, red. J. Dünne, C. Moser, Paderborn 2008, s. 143-161.

jednym, zdumiewającym na pierwszy rzut oka, szeregu z renesansowym malarzem i oświeceniowym odkrywcą-botanikiem, a zabieg ten stanie się później znakiem rozpoznawczym jego prozy (wystarczy wspomnieć, jak zbudowane są opowiadania w tomie *Czuję. Zawrót głowy*, gdzie po historii Stendhala i Kafki pojawia się rozdział zatytułowany *Il ritorno in patria* opisujący powrót narratora/Sebalda do krainy dzieciństwa). Dzięki tej konstrukcji udaje się pisarzowi stworzyć rodzaj międzyepokowego dialogu skłaniającego do refleksji nad tym, w jakim stopniu jednostka wplątana jest w przyrododziejowe i katastroficzne sieci zależności oraz koincydencji. „Droga od prywatności do ogólnego doświadczenia historycznej katastrofy jest u Sebalda niezwykle krótka”¹¹⁶, pisze w tym kontekście Baumgärtel. W siedmiu niezwykle gęstych znaczeniowo i symbolicznych – przez co wymykających się jednoznaczному odczytaniu – scenach ostatniej części poematu, pisarz obrazuje ten splot, a ich wspólnym mianownikiem czyni historię zniszczenia.

W sam środek tej problematyki przenosi nas już pierwsza sekwencja poematu, w której autor przegląda rodzinny album ze zdjęciami, zastanawiając się nad pracą ludzkiej pamięci:

Nasz mózg przeto wciąż operuje
 pewnymi, często niewyraźnymi,
 śladami samoorganizacji,
 i czasami powstaje z tego
 porządek, miejscami piękny
 i uspokajający, zarazem jednak okrutniejszy
 niż wcześniejszy stan ignorancji.
 Jak daleko w ogóle trzeba się cofnąć,
 żeby odnaleźć własny początek?

Das Gehirn arbeitet ja fortwährend
 mit irgendwelchen und sei es ganz
 schwachen Spuren der Selborganisation,
 und manchmal entsteht daraus
 eine Ordnung, stellenweis schön
 und beruhigend, doch auch grausamer
 als der vorherige Zustand der Ignoranz.
 Wie weit überhaupt muss man zurück, um
 den Anfang zu finden? (NN, 71)

Ostatnie pytanie przyświecać będzie całej prozaicznej twórczości Sebalda, przypominającej pracę archeologa polegają na zrywaniu lub odsłanianiu kolejnych warstw geologicznych, aby odkrywać ślady „zastygłych między łupkami skrzydlatych kręgowców / z odległych czasów” (NN, 77) lub wręcz przeciwnie: napotykać na pustkę niepamięci, wyparcia i przemilczenia. Odpowiedzi na pytanie o „własny początek” pisarz próbuje szukać, podobnie jak Austerlitz, w fotografiach z rodzinnego albumu (pochodzących kolejno z 1905, 1917 i 1943 roku), których pozorną idylliczność kontrastuje z grozą późniejszych wydarzeń. W pewnym sensie są one już zapisane w oglądanych obrazach: najpierw zdjęcie dziadków z początku wieku, którzy jadą na swój ślub „wśród przeszywającego zimna” i „wśród gołych alei” (NN, 71-71), dalej zdjęcie

¹¹⁶ P. Baumgärtel, *Mythos und Utopie...*, op. cit., s. 115.

klasy gimnazjalnej z czasów I wojny światowej, na którego odwrocie widnieje odręczny napis „w przyszłości śmierć leży u naszych stóp”, i wreszcie fotografia „beztroskich” rodziców pisarza¹¹⁷. Ta ostatnia została wykonana 26 sierpnia 1943 roku w Bambergu, 27 sierpnia ojciec wyjeżdża do Drezna, a dwa dni później „582 maszyny dokonują nalotu na Nürnberg” (NN, 73). Matka nie może sobie później przypomnieć, „jak wyglądało płonące miasto, / i jakie uczucia wyzwalał w niej jego widok” (NN, 74), podobnie w pamięci ojca nie zachowało się rzekomo nic z dawnej okazałości Drezna. Jak widać, temat bombardowań i nieobecnej pamięci o tych wydarzeniach, stosunkowo wcześniej zajmuje wyobraźnię literacką Sebald, choć najciekawsza wydaje się dalsza część tego fragmentu, odsłaniająca głęboko ukryte powody tego zainteresowania.

Krótko po wizycie w Bambergu matka trafia do Windsheim (miasta wspólnego dla wszystkich trzech protagonistów poematu), gdzie musi się zatrzymać z powodu bombardowań. Tam też spostrzega, że jest w ciąży – w maju kolejnego roku przychodzi na świat Sebald. Pisarz łączy ze sobą te wydarzenia – alianckie bombardowania i moment własnego poczęcia podczas przepustki ojca w Bambergu – uzmysławiając sobie ze zgrozą, że w pamięci ciała (choć może należałoby tu mówić o „pamięci embrionalnej” lub „przedpamięci”¹¹⁸) nosi on odblask tamtych wydarzeń, a wraz z nimi rodzaj transgeneracyjnej traumy. Najsilniejsze i najbardziej perwersyjne zdaje się jednak dla niego złączenie tych dwóch, z pozoru zupełnie odmiennych, aktów: poczęcia nowego życia i totalnej destrukcji, początku własnej egzystencji i zniszczenia własnej ojczyzny. Mariaż ten staje się integralną częścią życia, determinując jego późniejszy przebieg. Zdaje się zatem, że kiedy Sebald w następnej sekwencji poematu wspomina o niekorzystnym czasie własnych narodzin „pod zimną planetą Saturna” (NN, 76), ma na myśli nie tylko melancholijną konstelację gwiazd, lecz także społeczno-polityczną konstelację naznaczonych zniszczeniem czasów. W tym samym fragmencie wspomina on także zdarzenie przypadające dokładnie na dzień jego narodzin – majowy dzień Wniebowstąpienia Pańskiego 1944 roku – kiedy to podczas kościelnej procesji w

¹¹⁷ Opis tej fotografii pojawia się także w wierszu Sebald *In Bamberg* (1996): „Oboje / zdają się przynajmniej / szczęśliwi, beztroszy / i w każdym razie dużo młodszy / niż ja sam teraz” (ULW, 78).

¹¹⁸ Nawiązuję tu do szkicu Janet Wolff, która zauważa, że w przypadku dzieł Sebald można – w odniesieniu do koncepcji „postpamięci” Marianne Hirsch – mówić o swego rodzaju „przedpamięci” (*prememory*). Badaczka wiąże to pojęcie wprawdzie z nostalgicznym, przetrzymywanym w pamięci obrazem idealnej, lecz utraconej ojczyzny, lecz w kontekście przywoływanej tu sceny, można powiedzieć, że chodzi właśnie o „przedpamięć” – rozumianą jako cielesna pamięć o wydarzeniach, w których dana osoba nie mogła świadomie uczestniczyć. O koncepcji „przedpamięci”, zob. J. Wolff, *Max Ferber and The Persistence of Pre-Memory in Mancunian Exile*, w: *Traces, Memory and the Holocaust in the Writings of W.G. Sebald*, Manchester New Jersey 2012, s. 47-56.

rodzinnej wiosce zrywa się szalona burza i piorun trafia jednego z czterech mężczyzn niosących baldachim. Szereg podobnych wydarzeń (np. zatrważający pożar wiejskiego tartaku przypadający na pierwszy dzień pójścia do szkoły) uzmysławiają pisarzowi, że zniszczenie jest niejako wpisane w „nerwaturę” jego życia (NN, 71).

Wspomnienie to, niczym *flashback*, powraca podczas wizyty w wiedeńskim muzeum, kiedy opowiadający konfrontuje się z obrazem Albrechta Altdorfera *Lot i jego córki* (fot. 4 i 5). Pisarz odnajduje w tym dziele scenę własnego poczęcia, jednak bardziej niż kazirodczy związek Lota z córkami interesuje go złączenie tej sceny z tym, co rozgrywa się „w tle” aktu miłosnego – z pożogą i zniszczeniem miast kananejskich. Prawdziwie perwersyjny okazuje się dla pisarza moment fatalistycznego sprzężenia prokreacji i destrukcji, gdyż to on właśnie legł u początków jego własnego istnienia:

[...] Na horyzoncie
gorzeje zatrważający ogień,
niszcząc okazałe miasto,
dym wznosi się nad okolicą,
płomienie biją w niebo,
a w krwistoczerwonej aurze
widać ciemne fasady domów.
Pośrodku obrazu widać kawałek
zielonego idyllicznego krajobrazu
i na naszych oczach
zostaje poczęty nowy
lud Moabitów.

[...] Am Horizont
lodert ein furchtbares Feuer
das eine große Stadt verdirbt,
Rauch steigt aus der Gegend,
an den Himmel schlagen die Flammen,
und im blutroten Widerschein
sieht man die dunklen Fassaden der Häuser.
Im Mittelgrund ist ein Stück
grüne idyllische Landschaft,
und dem Beschauer zunächst
wird das neue Geschlecht
der Moabiter gezeugt. (NN, 74)

Przypatrując się tej biblijnej scenie związanej z historią zniszczenia Sodomy i Gomory, opowiadający doświadcza *déjà vu*, a po wyjściu z muzeum, przechodząc przez Friedensbrücke (Most Pokoju) zdaje mu się, jakby niemalże postradał zmysły¹¹⁹. Jak pokazuje chociażby lektura *Austerlitz*, to typowa dla Sebaldiańskich bohaterów psychosomatyczna reakcja na nagłe zderzenie z przeszłością lub wynurzenie się głęboko zakotwiczonych w umyśle i ciele wspomnień. We fragmencie tym można również wyczytać często nękające bohaterów uczucie „zatrważającej symultaniczności” zdarzeń (przekładające się z kolei na swoistą obsesję wyszukiwania połączeń między pozornie dalekimi od siebie wydarzeniami¹²⁰), która stała się doświadczeniem samego pisarza. W jednym z ostatnich wywiadów Sebald przyznaje:

¹¹⁹ Dokładnie ten sam obraz składa się na niewielki wiersz Sebaldy zatytułowany *Überqueren des Wassers* (Przechodząc przez wodę), zob. W.G. Sebald, *Gedichte aus dem Nachlaß*, „Akzente” 2011, nr 6, s. 509.

¹²⁰ Szerzej o „obsesji połączeń” w twórczości Sebaldy – zob. M. Atze, *Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung »All'estero«*, w: *W.G. Sebald...*, s. 151-175.

W tym samym czasie, kiedy siedziałem w dziecięcym wózku, a matka wozila mnie po bujni kwitnacych pastwiskach, Żydów z Corfu [...] deportowano do Polski. Owa symultanicznosc błogiego dzieciństwa i tych przerażających wydarzeń do dziś uderzają mnie jako rzeczy zupełnie do siebie nieprzystające. Wiem, że wydarzenia te rzuciły niezwykle długi cień na całe moje życie¹²¹.

W zacytowanej wypowiedzi nietrudno usłyszeć echa często pojawiających się u osób ocalonych (ale też urodzonych pod koniec wojny) uczuć „niezawinionej winy”, „łaski późnego urodzenia” czy „ciężaru moralnego dziedzictwa”, które prowadzą do egzystencjalnego klinczu determinującego późniejsze życie¹²².



Fot. 4. i 5. Albrecht Altdorfer, *Lot z córkami*, 1537 (po prawej stronie: powiększenie drugiego planu)

Malarstwo Altdorfera, niczym obrazowa klamra, pojawia się także w ostatniej – zdecydowanie najbardziej wizyjnej i symbolicznej – scenie poematu, którą Schütte nazywa „eskapistyczną fantazją” opowiadającego, choć poprzez zaczerpniętą z Biblii inwokację („O Panie, miałem sen...”) można ją również odczytywać jako zapis modlitwy. Opowiadający przeobraża się w ptaka i wzbija się w powietrze, aby obejrzeć w Monachium monumentalny obraz *Bitwa Aleksandra* z połowy XVI wieku:

Niczym płaszczka kołysze się w głębinach
morza, tak i ja unosiłem się bezszelstnie,
nie poruszając przy tym prawie skrzydłami,
wysoko nad ziemią,
ponad ujściem Renu
podążałem zgodnie z biegiem rzeki
wzdłuż koryta coraz cięższej
i coraz bardziej gorzkiej wody.

So, wie ein Rochen schwebt in der Tiefe
des Meers, so glitt ich lautlos,
kaum einen Flügel rührend,
hoch über die Erde hin,
über die Mündung des Rheins
und folgte stromaufwärts
Der Straße des schwer und bitter
gewordenen Wassers. (NN, 96)

¹²¹ Ch. Bigsby, *W.G. Sebald*, w: *Writers in Conversation*, t. 2, Norwich 2001, s. 144.

¹²² Poza ściśle autobiograficznym odczytaniem tej sceny poematu, można dostrzec w niej również podobieństwa do innych fragmentów późniejszej prozy Sebald, które przedstawiają akt miłosny (jak omawiana scena *Pierścieni Saturna*, gdzie kopulująca para przypomina wyrzuconego na brzeg mięczaka czy też akt współżycia Myśliwego Schlaga z Ramoną w *Wyjechali*). Akt poczęcia zawsze łączy się w twórczości pisarza z wyobrażeniem zniszczenia i destrukcji, a nie z uczuciem cielesnej bliskości i miłości.

Opowiadający unosi się ponad wschodnim wybrzeżem Anglii, przelatuje nad Morzem Północnym, obserwuje leżące daleko w dole szerokie ujście Renu, kierując się wraz z prądem rzeki w stronę bawarskiej stolicy. Nagle rozpościera się przed nim panoramiczna wizja z obrazu Altdorfera przedstawiająca „spektakularną wrzawę” chorągwi i lanc oraz niezliczoną liczbę stłoczonych w jedną masę ciał ludzi i zwierząt: „Ponad setki tysięcy / jak głosi inskrypcja / poległych / nad których głowami toczy się bitwa” (NN, 97). Legendarna bitwa pod Issos z 333 roku p.n.e. między Aleksandrem Macedońskim („panem zachodniego świata”, NN 98) i królem Persji Dariuszem III, stanowi w historii Europy wydarzenie epokowe, które pozwoliło odeprzeć wschodnie siły i utrzymać tożsamość. Przez pewnego „mądrego kapłana”, jak czytamy, obraz ten zostaje rozwieszony na szkolnej tablicy i opisany jako „demonstracja koniecznej zagłady wszystkich / ze wschodu przybywających plemion / a zarazem przyczynę do historii zbawienia” (NN, 98). Sebald, w typowy dla siebie sposób, dostrzega w obrazie Altdorfera, a zwłaszcza w retoryce jego nazistowskiej wykładni (podobnie jak Grünewald, również twórczość Altdorfera stała się narzędziem propagandy) negatywną korespondencję z II wojną światową¹²³. Scena ta wpisuje się w szereg późniejszym opisów pól bitewnych oglądanych przez bohaterów prozy Sebalda, najczęściej wiążących się z krytyką tego rodzaju wielkoformatowych przedstawień, które nie wnoszą wiele do zrozumienia dziejów¹²⁴. W *Pierścieniach Saturna* narrator odwiedza przykładowo potężny panoramiczny obraz bitwy pod Waterloo: „A więc, myśli człowiek, chodząc po okręgu, to właśnie jest sztuka przedstawiania historii. Polega na zafałszowaniu perspektywy. My, którzyśmy przeżyli, widzimy wszystko z góry, widzimy wszystko naraz, a jednak nie wiemy, jak było” (PS, 144).

W istocie to nie scena bitwy wieńczy poemat – opowiadający wznosi się jeszcze wyżej, ponad wrzawę wojenną, i „oczyma żurawia” spogląda na „miniaturowość/ ludzkich figur i niepojęte piękno natury, która rozciąga się nad nią łukiem / na tę stronę życia, / której wcześniej się nie widziało” (NN, 98). Podobnie jak w przypadku pierwszego obrazu Altdorfera, tak i teraz Sebald bardziej interesuje tło, a nie pierwszy plan obrazu. Dostrzega tam perski obóz leżący w wieczornej poświacie, nadbrzeżne miasto, sunące po morzu statki, dalekie brzegi Egiptu i delty Nilu, półwysep Syjoński,

¹²³ Christina Hünsche dowodzi, że trasa, jaką przemierza bohater odpowiada linii lotu bombowców Royal Air Force, które w maju 1940 roku zaatakowały niemilitarne cele w Zagłębiu Rury, zob. *Textereignisse und Schlachtenbilder. Eine sebaldsche Poetik des Ereignisses*, Bielefeld 2012, s. 260.

¹²⁴ O „miniaturowych historiach” w dziele Sebald, zob. J.J. Long, *W.G. Sebald's Miniature Histories*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History...*, op. cit., s. 111-120.

Morze Czerwone i wreszcie szczyty gór pokryte śniegiem i lodem należące do „obcego, nieodkrytego jeszcze i afrykańskiego kontynentu” (NN, 99). Ostatnia scena przedstawia więc, jak pisze Schütte, rodzaj ponadludzkiej i kosmicznej perspektywy¹²⁵, z której to rozgrywająca się w dole ludzka historia zniszczenia wydaje się miniaturowa i zupełnie nieznacząca.

3.1.3. PIERŚCIENIE ZNISZCZENIA

Podobnie jak w przypadku poematu *Nach der Natur*, również w archiwalnych notatkach do *Pierścieni Saturna* pisarz odręcznie zapisał szereg pojęć, które odzwierciedlają konstelację „angielskiej pielgrzymki”:

Historia historie	Geschichte Geschichten
Historia natury historia ludzkości	Naturgeschichte Geschichte der Menschlichkeit
Przemysł	Industrie
Ćwiczenie z żałoby	Trauerübung
Opis życia & podróży	Lebens & Reisebeschreibung
Mikrologia & kosmologia	Mikrologie & Kosmologie ¹²⁶

W tej części analizy najbardziej interesuje mnie druga – choć oczywiście złączona z pozostałymi – fraza, która wyraża splot historii naturalnej i ludzkiej, usytuowanych przez Sebalda obok siebie tak, jakby stanowiły nierozzerwalny ciąg. Chciałabym zatem zbadać, jak i gdzie w *Pierścieniach Saturna* przebiegają linie przecięcia między obiema „historiami” i za pomocą jakich środków zostają wyrażone. Nie sposób mówić o znaczeniu ruin w twórczości pisarza, nie uwzględniając utworu, który niemal w całości opiera się on na zniszczeniu i rozpadzie.

Wszyscy narratorzy dzieł Sebalda znajdują się w stanie permanentnej podróży – zazwyczaj jednak nie udają się do miejsc przepelnionych turystami i zabytkami, lecz do tych, które na pierwszy rzut oka wydają się przerażająco puste, brzydkie i zżerane przez postępujący proces degradacji (puste hotele, zatęchłe archiwa, opuszczone budowle). Dlatego niektórzy badacze odczytują utwory pisarza, szczególnie zaś *Pierścienie Saturna*, przez pryzmat „czarnej turystyki” (*dark tourism, thanatourism*)¹²⁷, praktyki polegającej na odwiedzaniu miejsc naznaczonych cierpieniem, grozą i śmiercią takich jak cmentarze, tereny bitew, przestrzenie katastrof czy miejsca straceń. Najczęściej nie chodzi tu oczywiście o proste porównanie prozy Sebalda do współczesnej (najczęściej

¹²⁵ U. Schütte, *Figurationen...*, op. cit., s. 103.

¹²⁶ Sammlung: Die Ringe des Saturn, HS.2004.0001.00029, © DLA.

¹²⁷ Zob. R. Sendyka, *Macie – napatrzcie się! Mroczna turystyka i nowoczesność*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 62-71; R. Sharpley, P.R. Stone, *The Darker Side of Travel, The Theory and Practice of Dark Tourism*, Bristol 2009, s. 39-55.

komercyjnej i silnie zmedializowanej) czarnej turystyki, której uczestnicy zorientowani są – jak pisze Roma Sendyka – na „zaspokojani[e] potrzeby tanatopiecznego kontaktu ze śmiercią, w homeopatycznej dawce, w kontrolowany, niegroźny sposób”¹²⁸. Badacze podkreślają, że w przypadku prozy Sebald mamy raczej do czynienia z produktywnym odwróceniem tej praktyki, a bohaterowie czy narratorzy uosabiają mrocznych „anty-turystów”¹²⁹. Sam pisarz w jednym z wywiadów stwierdza: „Wszelkie formy turystycznej podróży są mi całkowicie obce. Kiedy podróżuje się samemu i przez długie tygodnie mieszkania w hotelach mówi się tylko to, co niezbędne, popada się w stan ducha sprawiający, że odbiera się rzeczywistość w zupełnie inny sposób”¹³⁰. Simon Cooke, badając obecność i znaczenie śmierci w *Pierścieniach Saturna*, pisze że w odróżnieniu od typowej czarnej turystyki utwór ten pokazuje, że śmierć (a wraz z nią rozpad, niszczenie, erozja) stanowi jak najbardziej naturalną część wszystkich, bliższych lub dalszych, podróży i nie można izolować jej od życia, traktując jako coś obcego, tajemniczego czy przerażającego¹³¹. Inni badacze podkreślają w tym kontekście ekologiczny wymiar podróży Sebald – przykładowo Richard T. Gray pisze o zwrocie autora ku nowej, stworzonej przez siebie formie „ekoturystyki”, w ramach której doświadczenie zniszczenia i rozpadu zostaje przeniesione na naturę. Mroczni „ekoturysty” tej prozy nie wyruszają zatem w podróż, jak stwierdza Gray, aby szukać ostatnich idyllicznych miejsc niezniszczonej i „autentycznej” natury, wręcz przeciwnie: mniej lub bardziej świadomie udają się do „miejsc długotrwałego i nieodwracalnego zniszczenia świata naturalnego”¹³².

We wszystkich wspomnianych koncepcjach (mrocznej turystyki, ekoturystyki, anty-turystki) chodzi przede wszystkim o sprzężenie podróży z doświadczeniem śmierci i natury w stanie zniszczenia. Splot ten stanowi konstrukcyjną podstawę *Pierścieni Saturna*, prozy, którą sam Sebald w prywatnym liście do swojego wydawcy Michaela Krügera, określa jako „osobliwy gatunek: relację z podróży po oddalonej okolicy, obejmującą historię chorób, historię społeczeństwa, industrializmu, kolonializmu i

¹²⁸ R. Sendyka, *Podróż, cudze cierpienie i doświadczenie historyczne: Susan Silas*, „IHA Journal: Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art” 2014, <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-1/sendyka-susan-silas-pl/> (dostęp: 14.03.2017), s. 14.

¹²⁹ J.J. Long, *W.G. Sebald. The Anti-Tourist*, w: *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, red. M. Zisselsberger, Rochester 2010, s. 63-91.

¹³⁰ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 76.

¹³¹ S. Cooke, *Sebald's Ghosts. Traveling Among the Dead in the »Rings of Saturn«*, w: *Writing the Dark Side of Travel*, red. J. Skinner, New York Oxford 2012, s. 47-62.

¹³² R.T. Gray, *Reisen in die Vergangenheit...*, op. cit., s. 200.

wojen, historię sztuki & natury, [...] coś w rodzaju *rêveries du promeneur solitaire*¹³³. Narrator tych opowieści, ów samotny wędrowiec, przemierza wschodnie wybrzeże Anglii, przyglądając się zrujnowanym domom, zdegradowanym hotelom, pozostałościom po jednostkach militarnych, przęsłom nieczynnych mostów, wymierającym resztkom lasów, zwłokom zwierząt wyrzuconych na brzeg, zatrutym wodom morskim i opustoszałym plażom „smutnej okolicy” angielskich hrabstw Norfolk i Suffolk. Jak pisze van Hoorn, „pozytywna współczesność” nie istnieje w tym krajobrazie, stanowiącym swoisty (na)pomnik zniszczonej przyrody. Historia tego terenu objawia się natomiast w postaci porzuconych resztek, a sam narrator przypomina „kolekcjonera ruin”¹³⁴. Wschodnie wybrzeże faktycznie sprawia wrażenie postapokaliptyczne, niczym eliotowska ziemia jałowa, w której zamiast życia czy nawet zwykłej roślinności pozostały już tylko ślady erozji i zniszczenia. To obszar niemal zupełnie odczłowieczony, stąd Claudia Albes pisze, że narrator „sonduje pustkę”¹³⁵ – on sam w pewnym momencie stwierdza, iż nie jest pewny, czy ta uderzająca bezludność jest dla niego „dobrodziejstwem czy udręką” (PS, 275).

Celem Sebald nie jest jednak rejestracja lub sportretowanie stanu rozpadu, lecz raczej – co pokazuje chociażby przywołany cytat z listu do Krügera – zarysowanie szerokich i zakrojonych na globalną skalę pierścieniowatych kręgów zniszczenia¹³⁶. Nieprzypadkowo tytułowe pierścienie, cytując jedno z mott poprzedzających utworów, zawierają w sobie kryształki będące w istocie „okruc[ami] dawnego księżycy, który znalazłszy się zbyt blisko planety, został zniszczony przez jej siły pływowe” (PS, 6). Zaplatając wokół odwiedzanych przestrzeni i oglądanych artefaktów zasłyszane czy też wyszperane w archiwach, dokumentacjach i starych księgach historie – sięgające od postaci XVI-wiecznego uczonego Thomasa Browne’a przez historię wyprawy Josepha Conrada, dzieje hodowli jedwabników aż po Zagładę europejskich Żydów – pisarz czyni z tych krajobrazów niemych świadków przeszłego czasu. Jak pisze Heydel, zwracając uwagę na silny kontrast między historycznie potwierdzoną przeszłością a zdewastowanym teraz, Sebald posługuje się w swojej opowieści specjalnym zabiegiem

¹³³ List do M. Krügera z 17.02.1995 r., Sammlung: *Die Ringe des Saturn*, HS.2004.0001.00029, © DLA.

¹³⁴ T. van Hoorn, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne...*, op. cit., s. 340.

¹³⁵ C. Albes, *Die Erkundung der Leere, Anmerkungen zu W.G. Sebalds »englischer Wallfahrt« »Die Ringe des Saturn«*, „Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft” 2002, nr 46, s. 279-305.

¹³⁶ Idea ta przekłada się również na strukturę utworu, o czym Sebald mówi w jednym z wywiadów: „Można – i jest to między innymi jedna z głównych idei tworzących strukturę *Pierścieni Saturna* – w koncentrycznych kręgach poruszać się coraz bardziej na zewnątrz, i te zewnętrzne kręgi zawsze determinują te wewnętrzne”, cyt. za: B. Hutchinson, *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin New York 2009, s. 31.

narracyjnym, dzięki któremu realnie istniejący świat „podlega zawieszeniu, swoistemu cofnięciu w tło, by otworzyć przestrzeń dla wizji świata z przeszłości”¹³⁷. Spomiędzy tych wizji (dobrze prosperującego życia ludzi i bujności natury)¹³⁸ nieustannie jednak wyziera teraźniejszość trawiona rozkładem i zniszczeniem. Dzięki tego rodzaju kontrastom Sebald przedstawia destrukcyjny wpływ człowieka na świat naturalny, tworząc – jak zauważa Gray – narrację alternatywną do oficjalnej historii, w której człowiek przedstawiony jest zazwyczaj jako zwycięzca, zdobywca i zarządca natury¹³⁹. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że w świecie Sebalda katastrofa spowodowana jest nie tylko ręką człowieka, lecz także siłami nieokiełznanej i groźnej natury, która podobnie do tego pierwszego zdolna jest do zagłady ludzkich i zwierzęcych światów.

Na podstawie jednej sceny *Pierścieni Saturna*, nawiązując także do projektu koryskańskiego, prześlę, w jaki sposób pisarz przedstawia splot historii ludzkiej i naturalnej. Wcześniej jednak należy nadmienić postać Thomasa Browne’a, który w pewnym sensie patronuje snutom podczas angielskiej pielgrzymki opowieściom. Ten XVII-wieczny doktor medycyny i pisarz praktykował w Norwich jako lekarz, tworząc erudycyjne i progresywne rozprawy o tematyce religijnej i filozoficznej (o transmigracji gąsienic i motyli, o urnach i ceremoniach pogrzebowych na przykładzie cmentarzysk słoni i żurawi lub o wszechobecnej strukturze kwinkunksa). Ze względu na głęboką religijność traktował on świat, zauważa narrator, „tylko jako cień innego świata, [...] i dlatego ciągle, myśląc i pisząc, próbował patrzeć na ziemski byt, na najbliższe mu rzeczy tak samo jak na sfery uniwersum, z perspektywy outsidera, ba, można wręcz powiedzieć – okiem stwórcy” (PS, 25).

Na równi z powtarzalnością pewnych geometrycznych struktur, interesowały Browne’a patologie wyrażające się w „anomaliach”, „chorobliwych wybrykach” i „chorobliwej wynalazczości” samej natury (PS, 28). Przede wszystkim jednak badacz przekonany był o płynności i przemijalności życia, wiedząc że „na każdej nowej formie kładzie się już cień zniszczenia. Historia każdej wspólnoty i całego świata nie biegnie mianowicie po łuku, coraz mocniej i piękniej napiętym, ale po torze, który osiągnąwszy południk, zapada się w ciemność” (PS, 31-32). Zdanie to koresponduje z cytowanym

¹³⁷ M. Heydel, *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu...*, op. cit., s. 193.

¹³⁸ Fuchs zauważa, że podobną funkcję pełnią także niektóre przywoływane przez Sebalda – przykładowo *View of Haarlem with Bleaching Fields* Jacoba van Ruisdaela. Pokazuje on wyidealizowany stosunek człowieka do natury, który dziś jawi się jako „przestarzały model referencji, możliwy jedynie w sztuce”, zob. »Ein Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung«: *Representations of Nature in W.G. Sebald's »Die Ringe des Saturn«*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History...*, op. cit., s. 129 i nast.

¹³⁹ R.T. Gray, *Reisen in die Vergangenheit...*, op. cit., s. 207-208.

wcześniej fragmentem *Nach der Natur* o spadziście biegnących torach rozwoju człowieka i jeśli przyjrzeć się bliżej, *Pierścienie Saturna* stanowią rozwinięcie wątków podjętych w debiutanckim „poemacie żywiołów”¹⁴⁰. Oba utwory opierają się bowiem na Benjaminowskiej myśli o rozwoju historii jako piętrzącej się ruinie. W *Pasażach* filozof stwierdza: „Pojęcie postępu trzeba ufundować na idei katastrofy. To, że »wszystko idzie tak dalej«, jest właśnie katastrofą. Nie jest ona czymś, co nam akurat zagraża, lecz tym, co jest nam akurat dane”¹⁴¹. Opowieści gromadzone podczas „angielskiej pielgrzymki”, które zgodnie udowadniają, że „historia składa się jedynie z niedoli i plag, jakie na nas spadają” (PS, 176), można zatem potraktować również jako literacki *pendant* katastroficznej myśli Benjamina¹⁴².

W wymiarze topograficznym ucieleśnieniem regresywnego pojęcia postępu okazuje się historia Dunwich w hrabstwie Suffolk, choć chciałoby się powiedzieć: w Dunwich, czyli nigdzie¹⁴³. Już samo zestawienie określeń, jakie w stosunkowo krótkim fragmencie zostają użyte do opisu tego miejsca, nie pozostawia wątpliwości, że mamy do czynienia raczej z miejscem-trupem lub miejscem-widmem: „umierające powoli”, „zniknione miasto”, „widmowa okolica”, „pusty i bezludny teren” (PS, 192). Dzisiejsze Dunwich to jedynie resztki – i takie też wrażenie miejscowość wywiera na narratorze, kiedy po kilkugodzinnej podróży wzdłuż opustoszałego i monotonnego wybrzeża nagle dostrzega na horyzoncie kontury budynków, które ostatecznie okazują się ruiną. W średniowieczu miasto należało do najważniejszych portów europejskich, jednak „wszystko to runęło i leży, rozproszone na obszarze dwóch – trzech mil kwadratowych, pod warstwą piasku i żwiru na dnie morza” (PS, 178). Zbudowane na skałach miasto „ze swymi wieżami i wieloma tysiącami dusz” stopniowo zaczęło się cofać i zapadać, a

¹⁴⁰ Na podobieństwo obu utworów wskazują także M. Braun i H. Wallmann, *Bilder einer langsam sich zermahlenden Erde. Ein Briefwechsel über W.G. Sebalds »Die Ringe des Saturn«*, w: *W.G. Sebald...*, op. cit., s. 112-120.

¹⁴¹ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 521.

¹⁴² Niektórzy badacze upatrują kolejnego źródła katastroficznego wymiaru prozy Sebald w filozofii Hansa Blumenberga (szczególnie w jego dziele *Schiffbruch mit Zuschauer*, w którym figura rozbicia statku pozwala filozofowi potraktować katastrofę jako topos ludzkiej wyobraźni). Więcej na ten temat, zob. R.J.A. Kilbourn, »Catastrophe with Spectator«: *Subjectivity, Intertextuality and the Representation of History in »Die Ringe des Saturn«*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History...*, s. 139-162.

¹⁴³ Nieprzypadkowo narratora nieustannie nawiedza uczucie dezorientacji i poczucia zagubienia, które wynika z labiryntowego charakteru odwiedzanych miejsc. O Somerleyton narrator mówi: „Faktycznie, gdy się przemierza udostępnione zwiedzającym apartamenty Somerleyton, nie wiadomo, czy jesteśmy w wiejskiej rezydencji w Suffolk, czy w jakimś odległym, quasi-eksterytorialnym miejscu na wybrzeżu Morza Północnego, czy w sercu Czarnego Łądu. Nie da się też tak łatwo orzec, w jakim dziesięcio- czy stuleciu się znajdujemy, bo nałożyło się tu na siebie naraz wiele czasów” (PS, 44), podobne uczucia towarzyszą wędrowcowi w Dunwich: „Okolice jest tak pusta i bezludna, że ktoś wysadzony tu na ląd nie umiałby powiedzieć, czy znajduje się na wybrzeżu Morza Północnego, czy też nad Morzem Kaspijskim albo w zatoce Liandong” (PS, 177).

wraz z nim rozsypywało się życie. To, co człowiek wyrwał naturze, ta ostatnia po setkach lat własną wewnętrzną dynamiką mu odebrała, porywając przy tym pochowane na przykościelnym cmentarzu ludzkie prochy.

Sebald, niczym w przyśpieszonym filmie, prezentuje ciąg katastrof, jakie od XIII wieku regularnie nawiedzały nadbrzeżną osadę. Głównie spowodowane były one działaniem natury pozostawiającej po sobie krajobraz ruin, w którym zlewały się ze sobą ludzkie i naturalne resztki: „wszędzie zwalone mury, gruz, rumowiska, strzaskane belki, pogruchothane kadłuby statków, pokłady grząskiej gliny, żwiru, piasku i wody” (PS, 181). Sztormy, powodzie, inwazje morza na ląd – tak natura próbowała „nieustannie wgryzać się w skalisty brzeg” (PS, 181), przepędzając człowieka w inne strony. Ostatecznie ludzie dali za wygraną i po bezskutecznym umacnianiu osady uciekli ku zachodowi, który od zarania dziejów kojarzy się z rzekomym „postępem” (co Sebald z właściwą sobie ironią opatruje komentarzem o zachodniocentryczności naszego gatunku: „Zaskakująco dużo naszych osad zwraca się i przesuwają [...] ku zachodowi. Wschód jest równoznaczny z brakiem perspektyw”, PS 182). W XIX wieku Dunwich stanowiło jeszcze cel romantycznych pielgrzymek, a dzisiaj pozostało już po nim tylko „potężne ssanie próżni” (PS, 183).

Zanim jednak człowiek, niejako na własne życzenie, stał się ofiarą destrukcyjnej natury, poddał ją kolonizacji poprzez masowe „wypieranie i niszczenie gęstych lasów” (PS, 192), które niegdyś porastały zdecydowaną większość Wielkiej Brytanii. Deforestacja zaczęła się wraz z przybyciem pierwszych osadników, którzy masowo zaczęli wypalać lasy, pozostawiając na ich miejscu pogorzeliska, a to, czego nie spalono natychmiast, w ramach dalszej bezwzględnej wycinki spożytkowano podczas budowy domów. Można w tym miejscu zarzucić Sebaldowi utopijność, ponieważ trudno wyobrazić sobie rozwój pierwotnej cywilizacji bez posilkowania się zasobami naturalnymi potrzebnymi chociażby do ogrzania, budowy schronienia, innymi słowy: przeżycia gatunku ludzkiego. W jednym z wczesnych wywiadów na podobny zarzut „anachroniczności” i „naiwności” swojej krytyki postępu, Sebald lakonicznie odpowiada: „Ja niczego nie krytykuję, ja tylko stwierdzam fakty”¹⁴⁴. W istocie, pisarzowi nie chodzi o naiwną krytykę oczywistości, lecz raczej o uchwycenie pewnych powtarzających się mechanizmów działalności człowieka i sposobu podejścia do świata naturalnego, które z czasem przemieniają się w destrukcyjną zasadę istnienia na ziemi:

¹⁴⁴ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 89.

Zwęglanie wyższych gatunków roślin, nieustanne spalanie wszelkich substancji palnych jest siłą napędową rozszerzania naszych włości na ziemi. Od pierwszej pochodni po osiemnastowieczne latarnie i od blasku latarni do chłodnej poświaty lamp nad belgijskimi autostradami wszystko jest spalaniem i spalanie jest główną zasadą każdego wytwarzanego przez nas przedmiotu. (PS, 193)

Opowieści w *Pierścieniach Saturna* odsłaniają linie kontynuacji, wskazując na odległe w historii działania człowieka, które ewidentnie wymknęły się spod kontroli i co gorsza, powtarzane są we współczesności – nie tylko w lasach amazońskich i borneańskich, ale „we Włoszech, Francji, Hiszpanii, na Węgrzech, w Polsce i na Litwie, w Kanadzie i w Kalifornii latem płoną lasy” (PS, 194). Narrator sugeruje, że spalanie stało się naczelną zasadą ludzkiej cywilizacji, która przypomina niegasnący żar. Ludzie natomiast – mając w pamięci słowa Alphonsa z *Austerlitz* – ze swoją ponad 36-stopniową temperaturą ciała zdają się, w przeciwieństwie do ciem, wciąż chodzić z podwyższoną temperaturą ciała i w tej gorączce nie mogą znaleźć wytchnienia (A, 136). W jednym z wywiadów pisarz wprost stwierdza, że „zorganizowaliśmy nasze społeczeństwo w taki sposób, że grozi nam spalanie. [...] Pożar jest rzeczą najstraszliwszą. Najczęściej tego spalania jednak nie widzimy; gdy przykładowo mamy w pokoju lodówkę, naturalnie nie myślimy o tym, że nawet ta lodówka stale coś spala”¹⁴⁵. Rozżarzenie, nieustające pożary i stan podgorączkowy człowieka stanowią w twórczości Sebaldy emblemat nowoczesności¹⁴⁶.

Dunwich traktuję tu egzemplarycznie, jako swego rodzaju raster, pod który można podstawić każdą inną miejscowość wschodniego wybrzeża, do której trafia narrator *Pierścieni Saturna*. Miejsca te implikują co prawda odmienne historie, jednak wszystkie pożerane są rozkładem, skrywając w sobie jednocześnie blask minionej prosperity oraz bezmiar przetaczających się przez te tereny (naturalnych i człowieczych) katastrof: dosłownie rozpadająca się posiadłość w Somerleyton (PS, 41-47), zionące pustką i wymarłe Lowestoft (PS, 61-85), piaszczyste bezludzie Orford (PS, 256-264), opustoszałe i upiorne Orfordness (PS, 270-274). We wszystkich z nich krzyżują się historia ludzkiej cywilizacji (oparta na eksploatacji natury, spalaniu, chorobliwych dążeniach do władzy totalnej, okrucieństwie i przemocy wobec zwierząt) z historią natury (traktowanej jako niemniej autonomiczna, groźna i bezlitosna siła wyrażająca się w orkanach czy burzach piaskowych powalających miliony drzew i drobnych istnień). W konsekwencji tych wydarzeń Dunwich nie tylko przedstawia krajobraz „po naturze”,

¹⁴⁵ Ibidem, s. 73.

¹⁴⁶ O znaczeniu ognia i pożarów w pisarstwie Sebaldy, zob. M. McCulloh, *Understanding W.G. Sebald*, Columbia 2003, s. 71 i nast.

ale też po człowieku: „martwa cisza, żadnego powiewu, żadnych głosów ptasich, żadnego szelestu, nic, i chociaż znów się przejaśniło, stojące w zenicie słońce schowane było za długo jeszcze unoszącą się w powietrzu zawieszoną pyłu, w jaki zmienia się na koniec własną mocą z wolna kruszejąca ziemia” (PS, 256).

Warto na koniec zauważyć, że fragmenty o deforestacji w *Pierścieniach Saturna* można czytać łącznie z nieukończonym projektem korsykańskim Sebald. Esej *Alpy w morzu* rozpoczyna się od zdania: „Były czasy, kiedy całą Korsykę pokrywał las” (CS, 43). Niemieckie sformułowanie *es war einmal* na początku tego tekstu, zarezerwowane dla konwencji bajkowej, wskazuje na nierealną i odległą przeszłość. Tak też rzecz ma się z francuską wyspą, którą pisarz w pewnym sensie traktuje jako miniaturowy model całej Europy. Tekst ten wyraźnie zaświadcza o „proces[ie] degradacji najbardziej rozwiniętych gatunków roślin” (CS, 43) i rzadkich zwierząt oraz karczowaniu zielonych połaci wyspy, które przez XIX-wiecznych podróżników były „opisywane jeszcze z odcieniem nabożnej czci, potem jednak niemal doszczętnie wytrzebione” (CS, 44). Naturalne życie na wyspie niemalże zupełnie zamarło, a „sterylne” podłoże igłowe w lesie ewokuje w podróżnym coraz bardziej ogarniające go uczucie „martwoty”. Najciekawsze jednak wydaje się połączenie tego eseju z pierwszym szkicem zbioru *Mała wycieczka do Ajaccio*, w którym Sebald opisuje swoją wizytę w domu narodzin Napoleona Bonaparte. Postać tego ostatniego nieustannie powraca w twórczości pisarza, uosabiając symbol imperialistycznej polityki opartej na przemocy i wycisku oraz silnych tendencji kolonizatorskich¹⁴⁷. W wywiadzie z 2001 roku Sebald przyznaje, że motyw napoleońskości traktuje jako historyczny paradygmat, który w pewnym sensie wiąże się z „ideą Europy”:

To, co wzbudza we mnie największą uwagę w tym kontekście, to fakt, iż dokładnie 130 lat później po raz kolejny podjęto próbę dokonania tego samego, stosując jeszcze brutalniejsze metody, w postaci idei niemieckiej hegemonii, która ciągnie się od Wilhelma II aż do lat 1939-1941. Wystarczy spojrzeć na mapę Europy z przełomu 1941/1942 roku: wszystko tworzy tam, że tak powiem, Niemcy, wraz z satelitami¹⁴⁸.

Zacytowana wypowiedź dobrze ilustruje to, co wcześniej nazwałam zataczaniem szerokich kręgów zniszczenia w prozie Sebald. Poprzez odsłanianie gęstej sieci topograficznych i historycznych zależności, pisarz pokazuje, jak głęboko idea

¹⁴⁷ O znaczeniu postaci Napoleona w prozie Sebald, zob. A. Fuchs, *Gedächtnisort Napoleon*, w: »Die Schmerzesspuren der Geschichte«. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa, Köln 2004, s. 183-191.

¹⁴⁸ M. Doerry, V. Hage, »Ich fürchte das Melodramatische«, „Der Spiegel” z 12.3.2001 r., s. 230.

zniszczenia wpisana jest europejską historię i do jakich skutków ostatecznie może prowadzić – od zagłady zasobów naturalnych do zagłady ludzi. Stąd wspomniane fragmenty o „spalaniu” jako naczelnej zasadzie naszego bytowania na ziemi ma podwójny wymiar, ściśle łącząc się również z tym, o czym nieustannie rozważa Browne, mianowicie, że „wbrew powszechnemu mniemaniu, wcale nietrudno jest spalić człowieka” (PS, 33).

3.2. RUINY TOŻSAMOŚCI

Wyjechali. Problemy zaczynają się już przed lekturą – co począć z polskim, osobiwie intrygującym tytułem, na który zdecydowała się tłumaczka, Małgorzata Łukasiewicz? Z jednej strony, jest to forma językowo na wskroś statyczna i niewygodna, gdyż zdaje się o(d)porna na wszelkie próby koniugacji, z drugiej zaś bezwzględnie domaga się dopowiedzenia: skąd lub dokąd „wyjechali”, kim byli ci, którzy „wyjechali” i czy aby na pewno po prostu „wyjechali”? Tłumaczenia na inne języki pozostawiają w tym względzie o wiele mniej wątpliwości, choć wydają się przysłowiowym pójściem na skróty tłumaczy: angielski tytuł *The Emigrants*, hiszpański *Los emigrados* czy włoski *Gli emigrati* implikują uchodźczą perspektywę, lecz operują kategorią jednoznacznie polityczną i nie oddają odczasownikowej formy oryginalnego tytułu *Die Ausgewanderten*¹⁴⁹. Adam Zagajewski, na dwa lata przed ukazaniem się polskiego tłumaczenia książki Sebalda, używa w odniesieniu do niej roboczego tytułu „Wychodźcy”¹⁵⁰, podobnie jak czyni zresztą Jakub Ekier w szkicu *Cytaty z rzeczywistości*. Ten ostatni sam dostrzega niedostatek swojego tłumaczenia, pisząc:

Wychodźcy? Ten roboczy pomysł nie oddaje ekspresji niemieckiego tytułu [...] – imiesłowu, w którym dramat migracji jest już dokonany i przeszły. Ponad utartym znaczeniem tego słowa, jego strona bierna każe myśleć, że to ktoś wyrwał bohaterów tych czterech historii ze swojego świata, wykorzenił ich czy wręcz – wygnał z samych siebie¹⁵¹.

Zdaje się zatem, że translatorska intuicja Łukasiewicz jest najbliższa oryginałowi, a aura niedopowiedzenia i zawieszenia, którą rozpościera wokół siebie słowo „wyjechali”, wzmacnia tylko poetykę białych plam i wieloznacznych przemilczeń tomu. Przy czym pytanie o to, czy bohaterowie tych czterech opowieści faktycznie

¹⁴⁹ W archiwum znajduje się list Sebalda z 1991 roku z prośbą o dofinansowanie pracy nad opowiadaniem, z którego wynika, że pierwotnie zamierzał on zatytułować opowiadanie „Mit dem Aug eines Fremden” („Okiem obcego”). Nie wiadomo, dlaczego ostatecznie zdecydował się na inny tytuł.

¹⁵⁰ A. Zagajewski, *Wstęp*, w: W.G. Sebald, *Czuje. Zawrót głowy*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1998.

¹⁵¹ J. Ekier, *Cytaty z rzeczywistości*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 7-9, s. 372-374.

„wyjechali” – a jeśli tak, to dokąd właściwie? – pozostaje otwarte i nie jest bez znaczenia dla interpretacji. W dalszej części spróbuję na nie odpowiedzieć, a przede wszystkim zastanowić się nad statusem i kondycją bohaterów tych opowiadań. Posłużą mi w tym celu, z jednej strony, rozważania Jeana Améry’ego, który na podstawie własnych doświadczeń pisze o aporetycznej kondycji niemiecko-żydowskiego wygnańca i ambiwalentnym stosunku do utraconej ojczyzny, z drugiej zaś filozoficzne uwagi Zygmunta Baumana o wykorzenionym losie uchodźczym. W drugiej części łączę rozważania o tożsamości z wymiarem przestrzennym, pokazując związki między rujną świata zewnętrznego (na przykładzie przestrzeni anty-rajskich ogrodów) a zrujnowanymi tożsamościami bohaterów. W typowej dla Sebald’a manierze, przestrzeń nie jest w tych opowiadaniach niewinna, a ruiny odgrywają w nich rolę szczególną, ponieważ ich estetyka łączy się z dyskursem ojczyzny.

Włączenie do interpretacji filozoficznych rozważań o potrzebie i braku ojczyzny oraz zwichniętej tożsamości uchodźców pozwoli mi odpowiedzieć na trzy pytania, które wydają się kluczowe dla odczytania opowiadań Sebald’a: co stanowi o istocie losu XX-wiecznego emigranta, jaki koncept ojczyzny wyłania się z lektury tych opowiadań oraz jak zarysowuje się w nich krytyka nowoczesności. Jednocześnie odchodzę od odczytania opowiadań Sebald’a jako opowieści (wyłącznie) o Zagładzie, skłaniając się raczej ku osadzeniu ich w szerszym kontekście doświadczenia nowoczesności. Shoah stanowi bez wątpienia jego integralną część – o czym szerzej piszę w rozdziale poświęconym ruinom industrialnym – jednak już sam fakt, iż nie wszyscy bohaterowie opowiadań są Żydami, jak na przykład Ambros Adelwarth, pozwala na wyjście poza kontekst zagładowej traumy¹⁵². Zgadzam się w tym względzie z opinią Schüttelego, że w tomie *Wyjechali* Sebald nie tylko rozprawia się z mechanizmami i skutkami Zagłady, lecz dużo ważniejsze jest dla niego ujęcie tematu „utrąty ojczyzny jako paradygmatycznego doświadczenia nowoczesności, które przybiera różnorodne formy – od migracji ekonomicznych poprzez wygnanie kulturowe i uchodźstwo polityczne aż do prześladowań na tle rasowym”¹⁵³. Los żydowski zostaje tu włączony w proces

¹⁵² Zob. wypowiedź Sebald’a: „Istnieje w literaturze błędne rachowanie, zgodnie z którym uważa się, że miejsce tematyki żydowskiej jest w osobnej szufladzie, i cała reszta świata nie ma z tym nic wspólnego. Nauczyciel w drugiej historii [opowiadań *Wyjechali* – K.K.] nie jest Żydem, lecz ma żydowskie pochodzenie w trzech czwartych, i istnieje wiele takich losów, a więc ludzi, którzy nie pasowali ani do jednej, ani do drugiej szuflady. Jako niemiecki pisarz nie można przyjąć i powiedzieć: teraz napiszę coś o Żydach. To, co dotychczas zaniedbano w literaturze, to miejsca graniczne. Dostrzeżenie tego, że istnieją ludzie, którzy należą do obu obozów. Moim celem było wybadanie gradacji owych stosunków między Niemcami i Żydami”, W.G. Sebald, *»Auf ungeheuer dünnem Eis«...*, op. cit., s. 92.

¹⁵³ U. Schüttele, *W.G. Sebald. Einführung in Leben und Werk*, Göttingen 2011, s. 88

globalnego (z)niszczenia, które w zatrważającym tempie postępuje od czasów industrializacji – ta poszerzona perspektywa będzie mi towarzyszyć podczas interpretacji.

3.2.1. NIESWOJA SWOJSKOŚĆ

Zgodnie z powyższym rozważania Améry'ego, od których chciałabym rozpocząć, mimo iż uchodzą za jedno z najbardziej przenikliwych i bezkompromisowych świadectw Zagłady, traktowanych na równi z utworami Primo Leviego czy Imre Kertésza, odczytuję jako uniwersalną – a w obliczu kryzysu uchodźczego, w jakim znajduje się obecnie Europa, współcześnie nie tracącą na aktualności – refleksję na temat prekarności uchodźczego losu. Zamierzam potraktować je jak lustro, w którym odbijają się wszyscy bohaterowie opowiadań *Wyjechali*. Warto zaznaczyć, że intertekstualne nawiązania do eseistycznej i prozaicznej twórczości Améry'ego rozsiane są w całej twórczości Sebald, który sam poświęcił mu także dwa szkice krytyczne, a w wywiadach wielokrotnie podkreślał fascynację radykalnym myśleniem tego austriacko-żydowskiego intelektualisty¹⁵⁴, który „pozostał jedynym denuncjatorem obscenicznego, zdeformowanego psychicznie, wypaczonego społeczeństwa oraz skandalu, polegającego na tym, że historia mogła potem bez zakłóceń potoczyć się dalej, tak jakby to wszystko wcale się nie zdarzyło” (CS, 179).

W pięciu esejach zawartych w tomie *Poza winą i karą* z 1966 roku, Améry po ponad dwudziestu latach milczenia rozprawia się z kondycją ofiary-expatriata, określając swoje zamierzenie jako „powolne i mozolne przedzieranie się po omacku przez coś do przesyty znanego, co zarazem pozostało całkowicie obce”¹⁵⁵. Warto zauważyć, jak podobnie brzmią słowa narratora *Wyjechali*, który próby spisania historii Ferbera określa jako „skrajnie mozolne, często całymi godzinami i dniami nieposuwające się do przodu, a nierzadko wręcz cofające się przedsięwzięcie, przy którym ustawicznie dręczyły mnie coraz dotkliwsze i coraz bardziej paraliżujące skrupuły” (W, 295). Zarówno teksty Améry'ego, jak i Sebald, wiążą się z uwierającym uczuciem „przełamania” – samego siebie, wspomnień, konwencji. Nie bez znaczenia jest w tym kontekście podtytuł zbioru – *Próby przełamania podjęte przez złamanego*,

¹⁵⁴ Zob. W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., s. 222-223; komparatystyczne odczytanie Sebald i Améry'ego, zob. I. Heidelberger-Leonard, M. Tabah, *W.G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, Berlin 2008.

¹⁵⁵ J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007, s. 20.

zdradzający wewnętrzną dialektykę wpisaną w praktykę zaświadczenia. W oryginale (*Bewältigungsversuche eines Überwältigten*) można dodatkowo wysłyszeć ostry ton czasowników *be-* i *überwältigen*, w który jednoznacznie wpisana jest „przemoc” (*Gewalt*). Odpominanie często bowiem w twórczości obu pisarzy uosabia akt zmagania bądź mocowania się z samym sobą i przeszłością. Piotr Weiser słusznie zastanawia się więc, „czy książka Améry’ego nie jest przypadkiem osobną kategorią *eseistyki rozdarcia*, swego rodzaju hermeneutyki własnego doświadczenia”¹⁵⁶.

Kluczową rolę dla opowiadań Sebald’a odgrywa, w moim przekonaniu, esej *Ile ojczyzny potrzebuje człowiek?*, który usytuowany jest w samym centrum rozważań Améry’ego, co sprawia że nie można go czytać w izolacji od pozostałych. Okalają go bowiem refleksje o fundamentalnej stracie: o utracie wiary w siłę intelektu w starciu z „logiką” obozu (*U granic umysłu*), o utracie godności ludzkiej w trakcie doświadczenia tortur (*Tortury*), wreszcie o utracie zdolności do współczucia na rzecz wznoszących się resentymentów (*Resentymenty*). W eseju poświęconym ojczyźnie mowa natomiast o utracie bezpieczeństwa jako najdotkliwszej konsekwencji wypędzenia, która to strata określa całą późniejszą egzystencję wygnańca:

Ojczyzna to bezpieczeństwo, powtarzam. W ojczyźnie swobodnie operujemy dialektyką znać – rozpoznawać, odważyć się – zaufać: ponieważ ją znamy, rozpoznajemy ją i odważamy się mówić i działać, ponieważ możemy pokładać uzasadnione zaufanie w naszym znać – rozpoznawać. [...] Jeśli jednak nie mamy ojczyzny, popadamy w chaos, zagubienie, nerwowość¹⁵⁷.

Wygnanie oznacza dla Améry’ego poruszanie się po grząskim gruncie „chwiejnym krokiem pijanego”¹⁵⁸ oraz stan wrzucenia w świat obcych znaków, które niemałym wysiłkiem intelektualnym trzeba odszyfrować i zinterioryzować. Radykalnie i dość fatalistycznie brzmi stwierdzenie, że z wygnania nie ma powrotu, „ponieważ nigdy powrót w jakąś przestrzeń nie jest odzyskaniem straconego czasu”¹⁵⁹. W momencie wyjazdu pęka naturalna więź z ojczyzną, urywając się na zawsze i pozostawiając lukę, którą trzeba wypełnić mało skutecznymi w mniemaniu Améry’ego surogatami (pieniędzmi, nowym językiem czy przynależnością do grupy wyznaniowej). Uchodźca zostaje pozbawiony zarówno wspólnoty, jak tożsamości, doświadczając impasu istnienia: „Byłem człowiekiem, któremu nie wolno było mówić »my« i który dlatego

¹⁵⁶ P. Weiser, *Dramat ocalenia*, w: *Ibidem*, s. 242.

¹⁵⁷ J. Améry, *Poza winą i karą*..., s. 116.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 119.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 104.

jeszcze tylko z nawyku, ale już nie w poczuciu posiadania do tego pełnego prawa, mówił »ja«¹⁶⁰.

Deprywacyjny charakter wygnania, tak silnie obecny w tekstach Améry'ego, znajduje potwierdzenie w rozmyślaniach Baumana, który jednoznacznie stwierdza, że

uchodźstwo okrada uchodźcę z tożsamości. A więc okrada z ufności. A więc i z wiary, że jest prawdą to, co za prawdę przyjmuje. A jako że owa wiara jest puklerzem ochronnym wiedzy o tym, co prawdą jest, a co nią nie jest, to prędzej czy później uchodźstwo ogołoci uchodźcę i z wiedzy... „Bryła świata” swą niewzruszoność zawdzięcza krzepkim ramionom Atlasa tożsamości. „Ruszy z posad”, gdy te ramiona zadrzą. A uchodźstwo już zadba o to, by zadrzały. [...] „Oczywiste” jest wtedy i tylko wtedy, gdy są tacy „wszyscy”, którzy w jego oczywistość wierzą, i gdy nikt nie kwestionuje mojego prawa do objęcia owych „wszystkich” osobowym zaimkiem „my”. Jeśli te warunki są spełnione, mam tożsamość¹⁶¹.

Bauman, równie przekonująco jak Adorno, który wygnanie określa mianem „poharatanego życia” (*beschädigtes Leben*)¹⁶², pisze o związkach zachodzących między uchodźstwem a utratą tożsamości, stawiając między nimi niejako znak równości. Sam Sebald w szkicu *Oczyrna nocnego ptaka*, podkreśla, że zniszczenie ojczyzny zlewa się w wykładni Améry'ego ze zrujnowaniem osoby: „Rozstanie okazuje się *déchirure*. A czegoś takiego jak nowa ojczyzna nie ma. [...] *Le mal du pays*, do którego przyznaje się Améry, [...] stanowi, jak zauważył Cioran, jeden z najtrwalszych symptomów naszej tęsknoty do bezpieczeństwa” (CS, 186). Absurdalne „prawo” wywłaszczające Améry'ego z przynależności do własnego kraju zmusiło go do uznania ojczyzny za teren wroga. Realna konieczność opuszczenia Austrii w 1938 roku była dla niego jednak mniej przerażająca, niż świadomość uchodźstwa egzystencjalnego, które w tej samej chwili zostało mu za-dane: „nie utraciliśmy kraju, tylko musieliśmy sobie uświadomić, że on nigdy nie był w naszym władaniu [...]. To, co jak nam się wydawało, stanowiło o naszej istocie – czyż kiedykolwiek było czymś innym niż zwykłą mimikrą?”¹⁶³. Dawne prawdy, znaczenia i „oczywistości”, o których pisze Bauman w cytowanym fragmencie, stały się dla Améry'ego zupełnie nieczytelne, a wraz z nimi jego – jak mniemał do tej pory, jedyna i własna – tożsamość.

Życie tych, którzy musieli wyjechać, pisze Améry, przypomina trwanie w stanie neurotycznym, przeciwko któremu nie istnieje żadne psychoanalityczne lekarstwo,

¹⁶⁰ Ibidem, s. 108.

¹⁶¹ Z. Bauman, R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami*, Warszawa 2009, s. 203.

¹⁶² T.W. Adorno: *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1997.

¹⁶³ J. Améry, *Poza winą i karą...*, op. cit., 121.

przyprawiając o „duchowy zawrót głowy” (*Seelenschwindel*)¹⁶⁴ – rozdarcie między sentymentalną tęsknotą za „krajem dzieciństwa i młodości” a żywioną do niego nienawiścią. Skutki tego rozdarcia są fatalne, ponieważ nostalgia za ojczyzną – na co zwraca uwagę Sebald w analizach esejów Améry’ego – nie była dla niemieckiego uchodźcy rodzajem samoużalania się nad własnym losem, lecz literalnym samounicestwieniem: polegała na „stopniowym demontażu naszej przeszłości, co nie mogło odbyć się bez pogardy dla samego siebie i nienawiści do utraconego Ja. Wroga ojczyzna była przez nas niszczone, a zarazem z nią wymazywaliśmy też ten kawałek naszego życia, który był z nią związany”¹⁶⁵.

Bycie na wygnaniu wiąże się więc z koniecznością budowania nowej rzeczywistości (stabilności, domu, kontaktów) i równoczesnego wymazywania części siebie, związanej z porzuconą ojczyzną. To ruch w swej naturze schizofreniczny, z którym emigrant musi się zmagać do końca życia – „nauczyć, że zadano mu ranę, która nie zasklepi się w miarę tykania zegara czasu, lecz że zmagają się z postępującą chorobą, która z upływem lat staje się coraz cięższa”¹⁶⁶. Na końcu eseju pisarz łączy perspektywę wygnania i starości – pisze, że trudne jest starzenie się na emigracji, bo horyzont kurczy się coraz bardziej i „coraz ciasniej otacza ciało”, ukazując nagie bycie i wprawiając w ruch lawinę wspomnień, której nie sposób zatrzymać inaczej niż przez zatrzymanie biegu własnego życia. Problem w tym, że gdy wypędzony z III Rzeszy spogląda wstecz, zauważa Améry, nie może odnaleźć siebie, który „leży gdzieś, niewidoczny, w rumowisku lat od 1933 do 1945”¹⁶⁷.

Nieprzypadkowo wszystkich czterech bohaterów opowiadań Sebalda poznajemy w dojrzałym wieku – dr Henry Selwyn, „stary mężczyzna, który z głową opartą na zgiętym ramieniu zdawał się całkowicie pochłonięty widokiem skrawka ziemi tuż przed oczami” (W, 10); Paul Bereyter, „żerany wewnętrzną samotnością” (W, 59) emerytowany nauczyciel wiejskiej szkoły; Ambros Adelwarth, „niemal doszczętnie unicestwiony” (W, 148) wujeczny dziadek narratora, który kończy życie w szpitalu psychiatrycznym; i wreszcie Max Ferber, podstarzały malarz zatracający się w kompulsywnych aktach twórczych. Parafrazując rozważania Améry’ego, można powiedzieć, że bohaterowie Sebalda znajdują się w momencie, w którym ich kredyt na życie ulega właśnie wyczerpaniu – są tylko tym, kim są (a więc już nie tym, kim będą w

¹⁶⁴ Ibidem, s. 123.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 124.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 137.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 139.

przyszłości), ukazując światu swoje nagie, nieosłonięte niczym bytowanie. „Ze starzeniem się”, pisze Améry, „jest bowiem tak, że w coraz większym stopniu uzależnia nas ono od wspomnień przeszłości”¹⁶⁸.

Życie tych czterech bohaterów rzeczywiście zdaje się podporządkowane niekontrolowanemu podrygom przysypanej pod gruzami minionego czasu pamięci. Nie funkcjonuje ona jednak tak, jak w idealnym przypadku powinna – nie przynosi ukojenia, lecz raczej obezwładnia i paraliżuje, czasami wymaga wysiłku, innym razem przychodzi mimowolnie, w najmniej spodziewanym momencie. Schütte zauważa, że proces wspominania w opowiadaniach Sebald’a zamiast z pozytywną identyfikacją wiąże się z „destabilizującym doświadczeniem utraty wzmocnianym przez świadomość wykorzenia i pozbawienia ojczyzny – zarówno w topograficznym, jak i duchowym znaczeniu”, prowadząc do fatalnych skutków¹⁶⁹. Paradygmatyczna jest w tym względzie postać Ferbera, który w pewnym momencie wyznaje: „Nawiedzające mnie ułamki wspomnień mają charakter kompulsywnych wyobrażeń” (W, 231). W tym krótkim zdaniu każde słowo jest znaczące, dookreślając pamięć wygnańca – jej widmowy, fragmentaryczny, spazmatyczny i na poły sfingowany charakter, ostatecznie nie pozwalający odróżnić prawdy od konfabulacji, wytworzonej przez zraniony umysł. Opowiadanie o wuju Ambrosie kończy się z kolei wizją wspomnień, które „ciążą i przyprawiają o zawrót głowy, jak gdyby człowiek nie patrzył wstecz, przez tunele czasu, ale spoglądał w dół na ziemię z wielkiej wysokości, z jednej z owych wież, które giną w niebiosach” (W, 186). Tak właśnie wygląda pamięć człowieka, o którym pisał Améry – pozbawionego stałego gruntu pod nogami, chwiejącego się na krawędzi wiecznego uchodźcy. Wyjaśniałoby to również zastanawiające luki i niedopowiedzenia obecne w tych czterech narracjach. W gruncie rzeczy nie wiemy bowiem, co działo się z Selwynem (*recte* Hirszem Sewerynem) w czasie wojny, otrzymując tylko lapidarną informację, że lata te były „złym, ślepym czasem” (W, 31), o których bohater nawet gdyby chciał, nie mógłby mówić. Podobnie biografia Bereytera związana z krucjalnym momentem jego życia pełna jest białych plam – wiadomo tylko, że służył w niemieckiej armii i „napatrzył się więcej niż serce i oczy mogą wytrzymać” (W, 73).

Bohaterowie *Wyjechali* uwięzieni są w memorialnym klinczu, gdyż z jednej strony są ofiarą nawiedzających ich wspomnień, z drugiej jednak – jak głosi motto jednego z opowiadań – w ich życiu „bywają mgławice, których nie rozproszy żadne

¹⁶⁸ J. Améry, *Poza winą...*, op. cit., s. 137.

¹⁶⁹ U. Schütte, *W.G. Sebald...*, op. cit., s. 93.

oko” (W, 35). Analizując esej Améry’ego, Sebald pisze o mechanizmie wypierania, typowym dla osób prześladowanych, u których „rozproszone zapomnienie idzie w parze z nawracającymi przepływami obrazów, których nie można usunąć z pamięci i które w przeszłości, skądinąd ogołoconej, pozostają aktywne jako instancje niemal już patologicznej hipermnezji” (CW, 174). Zdanie to można potraktować jako metatekstualny klucz do odczytania dwóch retorycznych zabiegów w opowiadaniach Sebaldy – po pierwsze nagromadzenia fotografii wplecionych w tkankę tekstu, które de facto wyzwalają narrację, stając się impulsem do wspomnień i które można potraktować jako swoistą „nadpamięć” (hipermnezję) tekstu, po drugie zaś mgławicowej, perseweracyjnej obecności Vladimira Nabokova, pojawiającego się na horyzoncie, by za chwilę zniknąć i niespodziewanie powrócić w następnym opowiadaniu¹⁷⁰.

„Nadpamięć”, jak pisze Sebald, często graniczy u wychodźców ze stanami patologicznymi. Jeśli przyjrzeć się bliżej, aberracje faktycznie dominują życie wszystkich bohaterów opowiadań, cierpiących na rozliczne (tak fizyczne, jak i psychiczne) schorzenia oraz neurozy: zaburzenia wzroku, drętwienie ciała, silne bóle głowy, newralgia, klaustrofobia, tiki, bezsenność, stupor, tinnitus i narastająca depresja. Cieleśne symptomy stanów chorobowych odpowiadają w prozie Sebaldy zazwyczaj wewnętrznemu zniszczeniu *psyche* i zdają się nie mieć końca – co wyraźnie pokazują losy Ferbera i Adelwartha. Ten pierwszy, gdy doznaje wypadnięcia dysku i wije się w niewypowiedzianym bólu, zdaje sobie nagle sprawę, że „stan całkowitego sparaliżowania bólem odpowiada najdokładniej wewnętrznemu stanowi” (W, 218), w jakim znajdował się od lat. Środki halucynogenne, które raz po raz zażywa, to swoista próba immunizowania się, zarówno przeciwko nawiedzającym wspomnieniom, jak i cierpieniu fizycznemu, jednak ostatecznie przynoszą one jedynie krótkotrwałe ukojenie. Z kolei Adelwarth dobrowolnie poddaje się terapii elektrowstrząsowej, prowadzącej w konsekwencji do samounicestwienia – poddany brutalnym zabiegom przypominającym w gruncie rzeczy tortury, popada w katatoniczny stan odrętwienia i na końcu umiera, choć bliżej prawdy byłoby stwierdzenie, że popełnia (lub wystawia się na) samobójstwo. Na tę samą drogę odejścia decydują się także Selwyn i Bereyter. Améry popełnia samobójstwo w 1978 roku, zażywając nadmierną ilość środków przeciwbólowych¹⁷¹.

¹⁷⁰ Szerszą interpretację postaci Nabokova w twórczości Sebaldy przedstawiam w 2. części pracy.

¹⁷¹ Zapowiedzią tego aktu były dwa kontrowersyjne eseje Améry’ego: *O starzeniu się: Bunt i rezygnacja* oraz *Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*, wydane w Polsce w 2008 roku.

3.2.2. W OGRODACH RUIN

Niemal wszyscy uchodźcy w prozie Sebalda mają skłonności do autodestrukcji i samozagłady. Jeśli ich życie nie kończy się samobójczą śmiercią, wyrażają swoje samounicestwiająca dążenia w kompulsywnych działaniach, czego przykładem – omówiona szerzej w drugiej części pracy – twórczość malarska Ferbera, która w istocie okazuje się agresywną walką lub, mówiąc za Améry’em, „próbą przełamania”, a jej efektem zrujnowany obraz – „zmalretowany” papier, „nadwyrężone” tło, obraz poddawany naprzemiennemu nakładaniu na siebie kolejnych warstw i ich szaleńczej kasacji. Obrazy Ferbera przywołują na myśl słowa Sebald z szkicu poświęconego Améry’emu, że „u ofiar prześladowania wątek czasu ulega zerwaniu, tło i pierwszy plan zlewają się ze sobą, logiczne ugruntowanie w bycie jest zawieszona” (CS, 174). Wygnaniec poddany jest dyslokacji w czasie, „tej najbardziej abstrakcyjnej ojczyźnie człowieka” (CS, 175), jak pisze Sebald. Bohaterowie jego opowiadań znajdują się poza orbitą konwencjonalnie mierzonego czasu. Ferber przyznaje, że „czas to nierzetelna miara, czas to na dobrą sprawę tylko kotłowanie się duszy” (W, 231), Selwyn z kolei cynicznie stwierdza: „zerwałem kontakty z tak zwanym rzeczywistym światem. Odtąd rozmawiam już właściwie tylko z roślinami i zwierzętami” (W, 31). Kiedy narrator widzi go po raz pierwszy, oddaje się on kuriozalnemu zajęciu: „*I was counting the blades of grass*, powiedział usprawiedliwiając swe zamyślenie. *It’s a sort of pastime of mine. Rather irritating, I am afraid*” (W, 10). Zamiast odmierzania czasu, Selwyn liczy źdźbła trawy. Zajęcie to mogłoby odzwierciedlać stan melancholii (zaduma, skupienie uwagi na szczególe, spowolnienie życia), gdyby nie autoironiczne dopowiedzenie o irytacji¹⁷², które pozwala odczytać je także jako upostaciowienie nieprzeniknionej nudy, absurdalności trwania, ewokującej historie innych „czekających” bohaterów Sebald.

Nie tylko Selwyn przypomina w swojej groteskowej beznadziejności XX-wiecznego Syzyfa czy też postaci Estragona i Vladimira z dramatu Becketta. Pozostali protagoniści dawno przestali już nosić zegarki i również dezertowali z rzeczywistości, stając się społecznymi dewiantami, którzy prowadzą nienormatywne życie na marginesie społeczeństwa i cywilizacji, uchodząc w powszechnej opinii za niekonwencjonalnych szaleńców i outsiderów. To zresztą cecha bohaterów wszystkich

¹⁷² Sebald-ironistę słusznie dostrzega w tej powieści Juliusz Kurkiewicz, pisząc, że „Sebald jest jednak przede wszystkim wielkim ironistą, opowiadającym o dziwności i paradoksalności istnienia, o niemożności poznania świata i samych siebie, o poczuciu nieusuwalnego braku. To pozwala postawić go w szeregu wielkich dwudziestowiecznych ironistów, wielkich smutnych clownów literatury – Sveva, Pirandella czy Roberta Walsera”, w: J. Kurkiewicz, *Arcydzieło Sebald*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 91, s. 176.

powieści Sebald – niezdolnych do komunikacji, apatycznych i aspołecznych emigrantów z rzeczywistości i ostatecznie również z samych siebie¹⁷³. Jeśli przyjrzeć się obrzeżom narracji analizowanych opowiadań, znajdziemy tam kolejne wcielenia tych, którzy wyjechali (m.in. postać deportowanej matki Ferbera, zabitej w jednym z pogromów łotewskich; doktora Abramskiego, potomka emigranta z galicyjskiej Kołomyi czy rodzeństwo Kasimir, Fini i Theres). Zasadnicze pytanie, jakie stawia się w odniesieniu do tych postaci, dotyczy celu i motywacji ich dezercji. Czy bojkot rzeczywistości stymuluje potrzeba wcześniej odebranej wolności i niezależności, czy też wręcz przeciwnie, jest syndromem biernej akceptacji wykluczenia, a może zapowiada po prostu postępujące szaleństwo? Podpowiedź przynosi wypowiedź doktora Abramskiego, który mówi o sobie:

[...] żyję tu na uboczu, zależnie od pogody na przystani albo w pasieci i z zasady nie interesuję się tym, co się dzieje w tak zwanym świecie rzeczywistym. Niewątpliwie w pewnym sensie jestem zwariowany, ale jak może panu wiadomo, te rzeczy są tylko kwestią punktu widzenia. (W, 140)

Zdaje się, że konstruując swoje outsiderskie postaci, Sebald zachęca nas do porzucenia dominującego sposobu widzenia – płynącego z perspektywy „tak zwanego świata rzeczywistego” – i przeniesienia się na margines: do miejsca, gdzie wszystko co prawda chyli się ku rozpadowi, ale pozwala widzieć inaczej.

Konsystencja życia Selwyna, Bereytera, Adelwartha i Ferbera przypomina zawieszoną – nie płynie, lecz osadza się, podobnie jak zagnieżdżający się od dziesięcioleci kurz w atelier Ferbera. Jego sztuka wymyka się logice – trudno ją pojąć, bo w centrum stawia nieobecność: proces z(a)nikania, rujnacji i to wszystko, co pozostaje „z nielicznych ocalałych z zagłady linii” (W, 206). Rzekomy sens, jaki sam Ferber nadaje swojemu zajęciu, to „pomnażanie kurzu”, co można interpretować jako obronny gest budowania – skądinąd cienkiej i ulotnej – warstwy ochronnej przed światem. Mechanizm ciągłego nakładania i zeskrobywania farb z płótna przypomina absurdalny ruch liczenia źdźbeł trawy przez Selwyna, a więc czynność (w dosłownym niemal wymiarze) zabijającą czas i z góry skazaną na porażkę. Te neurotyczne czynności uprawiane przez fabrykanta kurzu i rachmistrza źdźbeł trawy potwierdzają intuicję Coetzee’go, który pisze, że bohaterów *Wyjechali* „nęka wewnętrzny konflikt między obronnym pragnieniem zablokowania bolesnej przeszłości a szukaniem po

¹⁷³ Zob. J. Ekier, *Cytaty z rzeczywistości...*, op. cit., s. 372.

omacku czegoś – sami nie wiedzą czego – co zostało utracone”¹⁷⁴. Pewnie dlatego Ferber w centrum swojej sztuki umiejscawia resztki i odpadki, które nie tylko wytwarza (w procesie jednoczesnej destrukcji), ale otacza się nimi, co w planie przestrzennym uwydatnia sceneria atelier malarza, w którym dominują „nagromadzony w kątach mrok, plamiste nacieki tynku i łuszcząca się farba na ścianach” (W, 204).

Wszyscy bohaterowie opowiadań Sebaldy żyją w ekosystemie resztek, który silnie kontrastuje z ich wcześniejszym, wystawnym otoczeniem: Bereyterowie należeli do najbogatszych rodzin w mieście, Adelwarth miesiącami podróżował po świecie jako towarzysz arystokraty, Selwyn zamieszkiwał w okazałej klasycystycznej posiadłości, a w latach 20. i 30. urządzał wycieczki samochodowe po całej Europie. Natomiast kiedy poznaje (choć lepiej powiedzieć: odkrywa) ich narrator, żyją wśród ruin i rozpadu – otoczenie Selwyna to zrujnowane wiktoriańskie szklarnie, rozpadający się dom i resztki dawnego blasku. „Wszystkie samochody stoją jeszcze w garażach [...] Nie byłem nawet na tyle przezorny, by przez wpłaty do jakiejś kasy emerytalnej zabezpieczyć się na starość. *This is why I am now almost a pauper*” (W, 17), wyznaje Selwyn, choć nie czuć w tych słowach zgorzknienia, lecz raczej bojkot materialności.

Podobnie jak Ferber, który dobrowolnie zamknął się w swoim atelier i poza nielicznymi wyjątkami zerwał kontakty łączące go ze światem zewnętrznym, tak inni bohaterowie tych opowiadań decydują się spędzić starość na łonie natury w otoczeniu roślin i zwierząt, przenosząc się do opuszczonych i zapuszczonych ogrodów. Selwyn postrzega się jako *a kind of ornamental hermit* (W, 11), sprowadzając własną podmiotowość do funkcji ozdobnej. Antykwaryczna z dzisiejszej perspektywy figura tak zwanego „pustelnika ozdobnego” odsyła do rozpowszechnionej w Europie zachodniej w XVIII i XIX wieku osobliwej czynności kogoś, kto zamieszkiwał grotty, pustelnie lub sztuczne ruiny usytuowane na terenie miejskich parków i ogrodów. Figurę pustelnika ozdobnego sytuuje się w kontekście toczącej się od XVII wieku dyskusji o „stanie natury” człowieka w opozycji do cywilizacji i społeczeństwa. Początkowo *ornamental hermit* uosabiał człowieka, który wyzwolił się z więzów życia wspólnotowego, choć później utożsamiany był z figurą ekscentryków i odmieńców, wystawionych na widok obserwatorów¹⁷⁵. Selwyna jednak, który przebywa w „małej pustelni, nazwanej przez niego *folly*, gdzie jako tako się urządził” (W, 17), nikt poza

¹⁷⁴ J.M. Coetzee, *W.G. Sebald...*, op. cit., s. 186.

¹⁷⁵ O zjawisku „pustelników ozdobnych” (*ornamental hermit*), zob. G. Campbell, *The Hermit in the Garden. From Imperial Rome to Ornamental Gnome*, Oxford 2013.

narratorem nie odwiedza i nie ogląda. Paul Bereyter po powrocie do Niemiec, jeśli tylko nie ślęczy nad archiwalnymi księgami, oddaje się pracy w ogrodzie, „którą kochał może ponad wszystko” (W, 75). Z kolei partner Adelwartha, Cosmo, zamieszkuje pod koniec swojego krótkiego życia w pawilonie ogrodowym, a stary Salomon przed śmiercią instaluje się w ogrodowej cieplarni i tam umiera.

Decyzję bohaterów o przeniesieniu się do ogrodu można odczytywać na dwa sposoby – z jednej strony jako instynktowny (jeśli nie nawet zwierzęcy) i eskapistyczny ruch wynikający z lęku przed nieprzystawalnością do „ludzkiej” rzeczywistości, z drugiej zaś jako buntowniczy ruch świadomej dezercji ze społeczeństwa, które kiedyś samo ich ze swoich struktur wykluczyło lub zmusiło do wyjazdu. Zdaje się, że można połączyć te, pozornie nieprzystające do siebie, perspektywy – tak jak czyni to Coetzee:

Ton ich życiu nadaje trudne do wyartykułowania poczucie, że świat nie jest miejscem dla nich – że być może to w ogóle nie jest miejsce dla istot ludzkich. Mają dosyć pokory, by nie przypisywać sobie nadnaturalnej wrażliwości na prądy historii. Uważają, że to z nimi jest coś nie tak, choć, jak sugeruje Sebald, są profetami, których przeznaczeniem we współczesnym świecie jest niezrozumienie i obojętność¹⁷⁶.

Autor *Hańby* najpierw podkreśla pokorę wygnańców wobec biegu historii, która popycha ich do ucieczki z ludzkiego świata i zerwania więzów łączących ich z cywilizacją, w następnym kroku jednak zwraca uwagę na ich „profetyczność”, w nieunikniony sposób skazującą na wykluczenie ze społeczeństwa i piętno niezrozumienia. Do interpretacji Coetzee’go należałoby dodać jeszcze jedną perspektywę, związaną z aspektem ojczyzny. Zdaje się bowiem, że osiedlenie się w ogrodzie to nic innego jak próba znalezienia surogatu ojczyzny, w wydaniu najbardziej prywatnym i intymnym z możliwych. Odwołując się do powszechnie znanej topiki ogrodu, uosabia on miejsce idylliczne, związane ze szczęściem, płodnością i schronieniem, czyli tym wszystkim, czym jest prototypowa ojczyzna, której „pojęcie, sprowadzone do podstawowej pozytywnopsychologicznej treści, oznacza bezpieczeństwo”¹⁷⁷, jak pisze Améry. Nieprzypadkowo Adelwarth, który resztę życia spędza w bliskim kontakcie z naturą, udaje się do zakładu, który nosi nazwę Ithaka, będącej mitologicznym symbolem portu przeznaczenia, ojczyzny.

Idylla w prozie Sebald’a zawsze jednak ma charakter *à rebous*. Podobnie jest z ogrodem, który poza rajsnością implikuje również wygnanie i tułaczkę. Przyglądając się bliżej ogrodowym sceneriom w opowiadaniach *Wyjechali*, dostrzeżemy w nich

¹⁷⁶ J.M. Coetzee, *W.G. Sebald...*, op. cit., s. 186.

¹⁷⁷ J. Améry, *Poza winą i karą...*, op. cit., s. 114.

„pozostawioną bez nadzoru naturę”, która „jęczy i ugina się pod brzemieniem, którym ją obarczamy” (W, 13) – a ów stan zapuszczenia przedstawia jedna z pierwszych fotografii w książce, skonstrastowana z idealnym porządkiem i geometrią kortu tenisowego (W, 12-13). Wokół siedliska Selwyna znajdują się „zarośnięte tyczki szpalerów” oraz warzywnik, który wydaje wprawdzie niesamowite ilości pożywienia, jednak „po latach zaniedbania [...] jest u kresu” (W, 12), a w środku tego wszystkiego mieszczą się ruiny wiktoriańskich szklarni. Podobnie dziki i okazały jest czterdziestohektarowy park, pośród którego mieści się ośrodek w Ithace, choć „oznaki rozpadu”, jak czytamy, są tam zatrwające (W, 139).

Trudno powiedzieć, czy ogrody, w których schronili się bohaterowie opowiadań Sebald, są faktycznie (jeszcze) ogrodem, czy może (już) ruiną, stanowiąc przestrzeń totalnej anarchii. Ponieważ noszą w sobie tę frapującą tajemnicę, można je określić wieloznacznym niemieckim słowem *unheimlich* – czyniąc gest podobny do samego Sebald, który swoje krytycznoliterackie szkice o ojczyźnie w literaturze austriackiej zatytułował *Unheimliche Heimat*, co można dosłownie przetłumaczyć jako „upiorna ojczyzna” lub – starając się zachować grę słów w oryginale – jako „nieswoja swojskość”. We wstępie do tego zbioru, gdzie notabene znajduje się kolejny esej poświęcony Améry’emu¹⁷⁸, pisarz stwierdza, że dominantą analizowanych tekstów (autorstwa Thomasa Bernharda, Petera Handke czy Gerharda Rotha) jest „stopniowo przenikające do świadomości rozpoznanie dokonującego się w otoczeniu rozpadu [Dissolution] i zrujnowania [*Zerrüttung*] naturalnej ojczyzny człowieka” (BU, 16). Choć Sebald nie precyzuje wprowadzonego podziału na ojczyznę naturalną i społeczną – *natürliche* i *gesellschaftliche Heimat* – można domyślać się, że ta pierwsza wiąże się z poczuciem pierwotnego stanu bezpieczeństwa (z doświadczeniem domu i natury), druga natomiast implikuje więzi społeczne zapewniające owo uczucie bezpieczeństwa z zewnątrz. Podczas gdy ta pierwsza jest w przypadku uchodźców nie do odratowania (co pokazuje zarówno esej Améry’ego, jak i historia Bereytera¹⁷⁹), pozostaje jedynie „przybrana” ojczyzna społeczna, którą bohaterowie zgodnie jednak odrzucają.

Dla tych, którzy wyjechali, ogród staje się utopijną protezą, surogatem naturalnej ojczyzny. Coraz bardziej dręcząca ich przy tym nostalgia zdaje się fantomowym bólem

¹⁷⁸ Zob. W.G. Sebald, *Verlorenes Land – Jean Améry und Österreich*, w: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt a. Main 1991, s. 131-144.

¹⁷⁹ Paul Bereyter w 1945 roku decyduje się na powrót do ojczyzny: „Co w 1939 i w 1945 roku skłoniło, jeśli nie wręcz zmusiło Paula do powrotu, to fakt, że był [...] przywiązany do tego rodzimego krajobrazu, do tego okropnego S., którego właściwie nienawidził i w głębi serca pragnął (...) żeby razem ze wszystkimi mieszkańcami, którzy budzili w nim skrytą odrazę, znikło z powierzchni ziemi” (W, 74).

po amputowanej wspólnocie ojczyzny, co precyzyjnie oddaje francuski zwrot *mal du pays* i niemieckie słowo *Heimweh*, zawierające w swoim rdzeniu ból, krzywdę i cierpienie (niem. *Weh*, franc. *mal*). Zdaniem Coetzee'go, Sebald „nieustannie poddaje pojęcia domu i bycia u siebie sceptycznej analizie”, i jest przy tym świadom, że po tragicznych doświadczeniach XX wieku „poczucie bycia u siebie jest czymś na wskroś widmowym”¹⁸⁰.

3.3. RUINY INDUSTRIALNE

Wśród prywatnej korespondencji Sebalda znajduje się list do Theodora W. Adorna. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, że nadawca liczy wówczas niecałe dwadzieścia dwa lata i pozwala sobie na osobliwie prywatny ton korespondencji z autorem *Dialektyki oświecenia*¹⁸¹. W kontekście niniejszego rozdziału znaczące jest jedno zdanie tego listu. Przedstawiając krótko swoją osobę, Sebald jakby mimochodem zaznacza, że mieszka obecnie w Manchesterze¹⁸², którego „atmosfera jest zatrważająca ze względu na swoją przykładowość”¹⁸³. Sebald nie rozwija tej myśli, choć nie trudno dostrzec, że za pomocą tego lakonicznego zdania nawiązuje subtelną nić porozumienia z frankfurckim filozofem, który częstokroć pisał o „brzydocie krajobrazu zrytego przez przemysł” oraz o wytwarzanym sztucznymi metodami i zawierającym odpady przemysłowe „krajobrazie industrialnym”¹⁸⁴. Biorąc jednak pod uwagę wizerunek i funkcję Manchesteru w późniejszym piśarstwie Sebalda, można domyślać się, że użyte tu pojęcie „przykładowości” (*beispielhaft*) nawiązuje nie tylko do historii uprzemysłowienia, lecz także jej „zatrważających” konsekwencji krystalizujących się w połowie XX wieku. Często pojawiający się w twórczości Sebalda Manchester staje się szyfrem, za pomocą którego pisarz po raz kolejny demonstruje splot między – nawiązując do tytułu studium Baumana – nowoczesnością i zagładą. W dalszej części przyglądam się owej „przykładowości” Manchesteru na podstawie ostatniego

¹⁸⁰ J.M. Coetzee, *W.G. Sebald...*, op. cit., s. 188.

¹⁸¹ Genezę i ciąg dalszy tej korespondencji, zob. M. Atze, S. Meyer, »Unsere Korrespondenz«. *Zum Briefwechsel zwischen W.G. Sebald und Theodor W. Adorno*, w: *Sebald. Lektüren*, red. M. Atze, F. Loquai, Frankfurt a. Main 2010, s. 12-38.

¹⁸² Pisarz pracował jako lektor na tamtejszym uniwersytecie pod koniec lat 60., mieszkając na obrzeżach miasta w dzielnicy Didsbury (tej samej, w której żył ceniony przez niego Elias Canetti). W jednym z wywiadów wspomina: „I had no concept of what an industrial wasteland was because I hadn't seen that kind of degradation before. I arrived at Ringway airport and as I drove into town in a taxi I could not believe my eyes. I thought I had arrived on another planet and it took me a long time to get used to it. The experience cast me into a considerable depression which lasted until Christmas”, w: Ch. Bigsby, *W.G. Sebald...*, op. cit., s. 124.

¹⁸³ Cyt. za: M. Atze, S. Meyer, »Unsere Korrespondenz«..., op. cit., s. 12.

¹⁸⁴ Zob. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemiń, Warszawa 1994, s. 87 i nast.

opowiadania z tomu *Wyjechali*, włączając do interpretacji także poetyckie obrazy miasta, zawarte w trzeciej części poematu *Nach der Natur* oraz w cyklu wczesnych wierszy *Bleston. A Mancunian Cantical*.

„Jedynie słaby poblask, jakby od żaru już zdławionego popiołem” (W, 190) – to pierwszy, mgławicowy obraz Manchesteru, jaki ukazuje się oczom narratora przybywającego tu po raz pierwszy w latach 60., obraz widziany z perspektywy ptaka, z wnętrza kołującego nad ziemią samolotu. Podobnie niewyraźny widok rozpościera się przed Ferberem, który przybywa do miasta tuż po wojnie, aby rozpocząć studia artystyczne: schodząc do leżącego w dolinie miasta widzi przed sobą „nierozróżnialne czarne kłębowisko” (W, 215). Największe wrażenie wywarły na nim wówczas wszechobecne kominy górujące nad płaską powierzchnią dachów, wtedy jeszcze pracujące i dymiące, „tysiącami, jeden przy drugim, dniem i nocą” (W, 215). Nie bez przyczyny to leżące nad rzeką Irwell miasto – „niedoścignione pod względem ducha przedsiębiorczości i postępu” (W, 211) oraz uchodzące za kolebkę europejskiego przemysłu – przez długi czas nazywane było „Cottonopolis”, gdyż stanowiło najpotężniejsze centrum włókiennictwa na świecie. W 1830 roku powstaje tu pierwsza linia kolejowa łącząca Liverpool z Manchesterem oraz największy na skalę światową port śródlądowy, z którego „nieustannie ładowano i wyładowywano [...] wszystko, co zużywano, przetwarzano lub produkowano w tej metropolii przemysłu” (W, 211). Manchester przełomu XIX i XX wieku w najczystszej postaci uosabia zatem kluczowe idee modernizmu: kolej, produkcja fabryczna, handel, umaszynowanie, postęp.

Kiedy jednak narrator trafia po raz pierwszy do miasta pod koniec lat 60., pracujące jeszcze dwadzieścia lat wcześniej fabryki, które pamięta Ferber, stoją opustoszałe i bezużyteczne, coraz bardziej popadając w ruinę: „miasto, które całemu światu służyło za przykład wzorowej industrializacji, tak bezwzględnie ujawnia oczom obserwatora ślady najwyraźniej ostatecznego zubożenia i upadku” (W, 199). W całym opowiadaniu Sebald sprawnie posługuje się wspomnianą wcześniej zasadą kontrastu, zestawiając dawną świetność „metropolii przemysłu” z późniejszym stanem degeneracji, a ten z kolei z pięknymi krajobrazami Szwajcarii (dalekie śnieżne szczyty, wysokie lasy, kwitnące drzewa owocowe), dokąd narrator wybiera się po trzech latach spędzonych w Manchesterze i czuje, jakby trafił do zupełnie innego świata. Andrzej Kopacki stwierdza, że w sekwencji manchesterskiej narracja funkcjonalizuje „całą tę wewnętrzną przekładankę obrazów rajy i zagłady, rzeczywistości i snu, opisanych

doświadczeń i sugerowanych skojarzeń”¹⁸⁵. Wyróżnione przez badacza pary określeń rzeczywiście układają się w tym opowiadaniu, jak w kalejdoskopie: raj – zagłada, rzeczywistość – sen, doświadczenie – skojarzenie. Z tej mozaiki wyłania się obraz Manchesteru jako palimpsestowego miasta-widma¹⁸⁶.

Widmowość ściśle wiąże się tu z powszechną rujną przestrzeni miejskiej. Tim Edensor w studium *Industrial Ruins* nazywa lata 60. i 70. w Wielkiej Brytanii „złotym wiekiem przemysłowej rujnacji”¹⁸⁷, do którego doprowadziła masowa rozbiórka fabryk w ramach programu powojennej restrukturyzacji (co dobrze oddają czarno-białe fotografie uliczne Shirley Baker pochodzące z tamtego okresu, wykonane głównie w okolicach Manchesteru – zob. fot. 6 i 7). Według Edensora ruiny industrialne – jako integralna część ekspandującego kapitalizmu – przypominają, że ludzkie budowle nie trwają wiecznie, podkreślając równocześnie płynność materialnego świata: „przywodzą one na myśl nowe budynki, skonstruowane jako obietnica przyszłej prosperity, włączające do swoich orbit nowe energie i przepływy, jednak kiedy zostaną uznane za niepotrzebne ekonomicznie – również one rozpadną się i zniszczą”¹⁸⁸. W konsekwencji są one później traktowane jako niebezpieczne, brzydkie, pozbawione funkcji przestrzenie „dewiacyjnych” praktyk społecznych, przypominając swoiste „blizny krajobrazu” (*blots on the landscape*).



Fot. 6. Shirley Baker, Salford 1964



Fot. 7. Shirley Baker, Manchester 1968

Edensor odchodzi jednak w swoich analizach od pesymistycznych, mrocznych fantazji na temat ruin pojmowanych jako miejsca pustki i bezużyteczności, dostrzegając w nich przestrzenie nowych form, porządków i estetyk oraz niemalże surrealne miejsca, w

¹⁸⁵ A. Kopacki, *Subtelne łowy*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 9/10, s. 378.

¹⁸⁶ Widmową atmosferę Manchesteru z lat 50. i 60. dobrze oddaje film Lindsay’a Andersona *The White Bus* (1967), który przedstawia niemal zupełnie puste, wyludnione miasto.

¹⁸⁷ T. Edensor, *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford 2005, s. 5.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 166-167.

których terażniejszość ulega zwielokrotnieniu – „w ruinach industrialnych skrywają się zapomniane formy zbiorowości i solidarności, utraconych umiejętności, sposobów zachowań i uczuć, ślady tajemnych języków”¹⁸⁹. Miejskie ruiny posiadają w opinii Edensora nie tylko wartości estetyczne, ale również potencjał krytyczny – dzięki swojej heterogeniczności, chronicznemu nieuporządkowaniu, strukturalnej labiryntowości oraz zasiedlających je istot nie-ludzkich (zwierząt, duchów) sprzeciwiają się nadmiernie uregulowanemu charakterowi współczesnych miast, który nie pozwala na spotkanie z Innym.

Krajobrazy postindustrialne – resztki, które przetrwały w metropoliach przemysłowych, przypominając o ludzkiej dążności do postępu i mechanizacji życia – od samego początku wzbudzają zainteresowanie Sebalda. Inaczej jednak niż Edensor, pisarz nie celebrytuje ruin, lecz wiąże je z pesymistyczną wizją dziejów, dostrzegając w nich ślady permanentnej katastrofy zagarniającej nie tylko budynki, ale i mieszkańców. W eseju poświęconym artystycznej, głównie malarskiej, twórczości Petera Weissa, pisarz zwraca szczególną uwagę na obraz *Das große Welttheater* (Wielki teatr świata) z 1937 roku, który do złudzenia przypomina mu *Bitwę Aleksandra* Altdorfera opisaną w poemacie *Nach der Natur*. W przeciwieństwie jednak do renesansowego malarza

idea katastrofy, którą Weiss demonstruje takimi panoramami, nie otwiera żadnej eschatologicznej perspektywy, desygnuje raczej zniszczenie, które przeszło w stan permanencji. To, co się tu i teraz ujawnia, to podziemny świat poza wszelką naturą, surrealny krajobraz, na który składają się zakłady przemysłowe i maszyny, kominy, silosy, wiadukty, płaszczyzny murów, labirynty, [...] i po którym protagoniści snują się, ledwo żywi, jako autystyczne, wyzbyte historii dusze. (CS, 148)

Podobnie jak na obrazach Weissa, również manchesterskie ruiny w twórczości Sebalda noszą w sobie ślady dewastacji i przemocy, uosabiając – mówiąc za autorem *Estetyki oporu* – „zniszczenie, które przeszło w stan permanencji”. Manchester uosabia „długie trwanie” rujnacji: to niegdyś idealne miejsce zionie grozą do tego stopnia – jak wspomina narrator *Wyjechali* – że „naprawdę można było sądzić, że miasto zostało dawno temu porzucone przez mieszkańców i stanowi już tylko jedną wielką kostnicę albo mauzoleum” (W, 192). Monotonne szeregi domów o zabitych deskami oknach, połacie wyburzonych budynków i głucha ciszy miasta sprawiają, że miasto jawi się narratorowi jako zamglona zdławionym popiołem nekropolia, przypominająca krajobraz po „powszechnej i ostatecznej katastrofie” (W, 203).

¹⁸⁹ Ibidem, s. 167.

Takie podejście do ruin pod wieloma względami zbliżone jest do stworzonej przez Ann Laurę Stoler koncepcji „ruin imperialnych” (*imperial debris*) – zapisanych w krajobrazie pozostałości po upadłych formacjach przemocowych: reżimach, koloniach, imperiach. Postulowane przez badaczkę szerokie pojęcie ruin zwraca się „przeciwko [...] melancholijnemu spojrzeniu, by usytuować teraźniejszość w ramach szerszych struktur podatności na zranienie, krzywdy i wykluczenia podtrzymywanych przez imperialne formacje”¹⁹⁰. Ruiny nie są tu traktowane jako miejsca tęsknoty czy nostalgii za minionym, lecz raczej „nieprzejednanego resentmentu, zaniedbania i porzucenia”, jako „sceny zbrodni”¹⁹¹. Skupianie się na ruinach, pisze dalej Stoler, to nie tylko badanie „ekosystemu resztek” widocznych gołym okiem w krajobrazie, lecz również tego, „w jaki sposób formacje imperialne trwają w [...] społecznej ruinie ludzkiego życia”¹⁹². Mimo iż badaczka, skupiając się na perspektywie postkolonialnej i geografii krytycznej, rozpatruje przykłady imperialnych resztek (w Kongo, Brazylii, Durbanie etc.) oraz ich strategicznego wykorzystania w bieżącej polityce, założenia jej koncepcji wydają się zbliżone do intencji Sebald, ponieważ ma ona na celu śledzenie „delikatnej, choć trwałej substancji znaków, widzialnych i wewnętrznych znaczeń, w jakich skutki działania imperium trwają i ujawniają się wciąż na nowo”¹⁹³. Scenerię utworów Sebald nieprzypadkowo tworzą rozkładające się, zrujnowane uzdrowiska, hotele czy budynki kolonialne, z których wyziera dawny blask imperium.

Kiedy narrator odwiedza Manchester po raz kolejny w latach 90., wizerunek miasta niemal zupełnie się nie zmienia, jakby zastygło „w nieodwołalnie postępującej ruinie” (W, 231), a „to, co zbudowano, by powstrzymać powszechny proces rozpadu, samo już poczynało się rozpadać” (W, 229). Narrator zatrzymuje się w pochodzącym z epoki wiktoriańskiej słynnym hotelu Midland: „fantastycznej warowni” z setkami pokoi, wcześniej jednym z najbardziej luksusowych hoteli w mieście, który teraz „stoi na skraju ruiny” (W, 300). Partie budynku są opustoszałe, zabite deskami okna pokrywa warstwa kurzu, z kranów spływa wapienny osad. Tuż po przekroczeniu progu pokoju hotelowego odnosi wrażenie, że znalazł się „w jakimś polskim mieście” (W, 300) – wraz z rozwojem narracji okazuje się, że chodzi o Łódź. Połączenie tych dwóch miast jest jak najbardziej zrozumiałe, gdyż poprzez gwałtowny rozwój przemysłu w XIX

¹⁹⁰ A.L. Stoler, *Rozkład pozostaje...*, op. cit., s. 3.

¹⁹¹ Ibidem, s. 18.

¹⁹² Ibidem, s. 4.

¹⁹³ Ibidem.

wieku Łódź często nazywana była „polskim Manchesterem”¹⁹⁴ (oba miasta określano zresztą jako biblijne krainy przeznaczenia – Manchester jako „nowe Jeruzalem”¹⁹⁵, Łódź natomiast jako „ziemię obiecaną”). Siedzącego w hotelowym pokoju narratora zaczynają nawiedzać obrazy, które nie dotyczą jednak przemysłowej historii Łodzi i czasów jej świetności, lecz nazistowskiego getta Litzmannstadt.

Julia Hell dostrzega w przywołanym fragmencie zbieżności z reakcją Zygmunta i Janiny Baumanów po przyjeździe do Wielkiej Brytanii na początku lat 70. Ten pierwszy stwierdza w wywiadzie dla niemieckiego dziennika *Die Tageszeitung*: „Kiedy przybyłem [do Leeds] trzydzieści pięć lat temu, dawne centrum rewolucji przemysłowej wraz z zamieszkującą je burżuazją upadło, stając się przerażająco brudnym miastem-widmem [*Geisterstadt*]”¹⁹⁶. Z kolei Janina Bauman w swoich zapiskach z tamtego czasu określa Stepney jako „jałową, pustynną przestrzeń, pokrytą gruzami i ruinami”, które natychmiast wzbudziło w niej wspomnienia warszawskiego getta tuż po wojnie¹⁹⁷. Postindustrialny Manchester wzbudza w narratorze *Wyjechali* podobne odczucia, co zrujnowane Leeds i Stepney z lat 70. u małżeństwa Baumanów – jawi się jako miasto widmowe, wyzwalające reminiscencje żydowskiej przeszłości i zagłady. Również u Ferbera, który przyjeżdża do Manchesteru w celu rozpoczęcia zupełnie nowego życia i świadomego odcięcia się od swojej niemiecko-żydowskiej przeszłości, miasto budzi „pamięć tego wszystkiego, o czym starał się zapomnieć” (W, 245).

Manchester był bowiem w XIX wieku nie tylko metropolią przemysłową, ale też prawdziwą mekką dla emigrantów (głównie Niemców i Żydów), których przybyło tam „więcej niż do jakiegokolwiek innego europejskiego miasta” (W, 246). Dzielnica żydowska – położona koło dworca kolejowego Victoria Station, na tyłach zbudowanego w kształcie gwiazdy więzienia Strangeways – wraz z rozwojem uprzemysłowienia została jednak zrównana z ziemią, a Żydzi musieli przenieść się na obrzeża. Spacerując

¹⁹⁴ W materiałach archiwalnych znajduje się kopia artykułu Ireny Popławskiej i Stefana Muthesiusa, *Poland's Manchester: 19th-Century Industrial and Domestic Architecture in Lodz*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1986, t. 45, nr 2, s. 148-160.

¹⁹⁵ We wcześniejszym opowiadaniu poświęconym Adelwathowi zaskakujący jest opis samej Jerozolimy – „święte miasto” przypomina raczej upadającą, odrażającą i śmierdzącą ruinę: „Ogólne wrażenie straszne. [...] Nowsze budowle nieopisanej brzydoty. Na ulicach kupy śmieci. *On marche sur des merdes!!* Miejscami wapienny pył po kostki. Po trwającej od maja suszy nieliczne rośliny pokryte tym sypkim pudrem jak brzydką chorobą. [...] Rozkład, wszędzie rozkład, marazm i pustka. Żadnych oznak jakiegokolwiek działalności czy przemysłu. Przechodzimy tylko koło wytwórni łoju i mydła oraz kości i skór [*Knochen- und Hautlager*]. Obok na rozległym placu rakarnia. [...] Zakrzepła krew, kupy flaków, czarnobrunatne wnętrzności, wyschnięte i spalone słońcem” (W, 176).

¹⁹⁶ Cyt. za: J. Hell, *Modernity and the Holocaust, or, Listening to Eurydice*, „Theory Culture & Society” 2010, t. 27, nr 6, s. 125-154 (oryginalne źródło wywiadu: Z. Bauman, »*Sie werden viel zu tun haben!*«, „Die Tageszeitung” z 29.04.2016 r.).

¹⁹⁷ J. Hell, *Modernity and the Holocaust...*, op. cit., s. 126.

po byłej żydowskiej dzielnicy, narrator zaznacza, że jeden z nielicznych śladów, jaki przetrwał po jej mieszkańcach w tkance miasta, to rząd opustoszałych domów, na których do dziś można jeszcze odszyfrować tabliczkę dawnej kancelarii adwokackiej z nazwiskami – „Glickmann, Grunwald i Gottgetreu” (W, 200). Imiona i nazwiska w prozie Sebald, jak pokazuje Iris Denneler, nigdy nie są jednak kwestią przypadku, nosząc w sobie pamięć oraz zawierając szyfry istotnych treści¹⁹⁸. W tych trzech żydowskich nazwiskach możemy wyczytać nie tylko aluzję do Grünewalda (o jego związkach z prześladowaniem Żydów pisze Sebald w *Nach der Natur*), ale też semantyczne figury „szczęścia” (Glück) i „wierności bogu” (gottgetreu). Te niczym palimpsest prześwitujące nazwiska brzmią, jak podkreśla narrator, „legendarnie” – nie tylko ze względu na ich typowość, ale też dlatego, że przynależą do bezpowrotnie utraconego (legendarnego) świata. Stają się one paradygmatyczne dla żydowskiego uniwersum, po którym pozostały jedynie pustka i ruiny.

Im szerzej odsłaniają się „kulisy albo dekoracje teatralne” (W, 199) Manchesteru, tym więcej pojawia się na horyzoncie znaków odsyłających do Zagłady. Chodząc po byłej dzielnicy żydowskiej, narrator nieprzypadkowo mija kolejno „gazownię”, „skład węgla”, „zakład utylizacji odpadów kostnych” i „rzeźnię”. Analogie te wzmacnia również sekwencyjność warstwy wizualnej: najpierw widzimy fotografię byłego getta manchesterskiego doszczętnie zrównanego z ziemią, następnie barki frachtowe „o dziwnie zmaltretowanym wyglądzie, nasuwające myśl o jakiejś powszechnej i ostatecznej katastrofie” (W, 203) i w końcu dymiące fabryczne kominy (W, 215). Tworzą one czytelnie poprowadzoną linię, z której układa się historia żydowskiej katastrofy, a jej obrazy, jak pisze Juliusz Kurkiewicz, „powracają w lustrze codzienności” miasta¹⁹⁹.

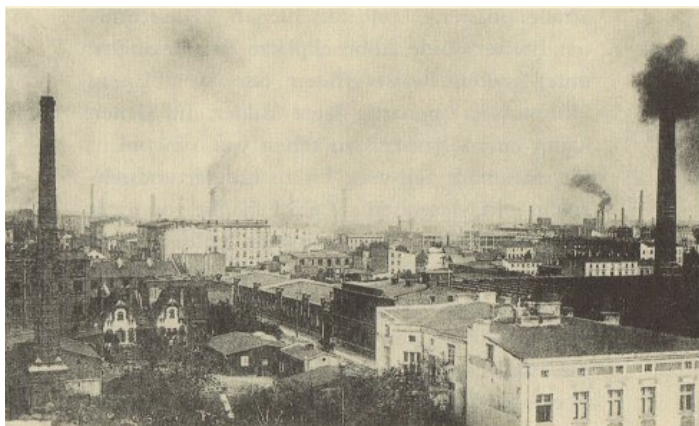
Mimo iż umiejscowienie ostatniej fotografii (fot. 8) w tekście sugerowałoby, że chodzi o wizerunek nazistowskiego getta Litzmannstadt, to równie dobrze mogłaby ona przedstawiać przemysłowy Manchester (fot. 9), XIX-wieczną Łódź (fot. 10) lub obóz koncentracyjny Auschwitz (fot. 11). Zestawienie ze sobą tych przestrzeni²⁰⁰ pokazuje, że dystynkcje między nimi zdają się zatarte, a ich wspólnym mianownikiem są dymiące kominy, które stanowią równocześnie symbol nowoczesności oraz „ikonę

¹⁹⁸ I. Denneler, *Das Gedächtnis der Namen. Zu W.G. Sebalds »Die Ausgewanderten«*, w: *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur*, Würzburg 2001, s. 133-158.

¹⁹⁹ J. Kurkiewicz, *Arcydzieło Sebald, „Zeszyty Literackie”* 2005, nr 91, s. 177.

²⁰⁰ Za zwrócenie uwagi na ten aspekt dziękuję Roos Verhamme, która pisała o tym w swojej niepublikowanej pracy *Orte der Trostlosigkeit. Manchesters und Terezíns bei W.G. Sebald*.

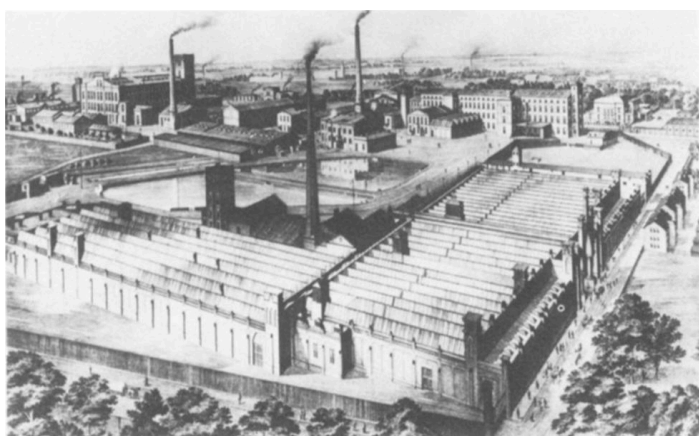
Holocaustu”²⁰¹. Jak pisze Bauman: „Zagładę obmyślono i przeprowadzono w naszym nowoczesnym racjonalnym społeczeństwie, w zaawansowanym stadium jego cywilizacyjnego rozwoju, w szczytowej fazie rozkwitu naszej kultury i dlatego Zagłada jest problemem tego społeczeństwa, tej cywilizacji i tej kultury”²⁰². Dlatego, kiedy Ferber po raz pierwszy widzi pracujące dniami i nocami manchesterskie kominy, wydobywające szarozółty dym, przeczuwa, że dotarł do miejsca swego przeznaczenia: „I'm here, as they used to say, to serve under the chimney” (W, 246).



Fot. 8



Fot. 9



Fot. 10

²⁰¹ Zob. O.B. Stier, *Holocaust Icons: Symbolizing the Shoah in History and Memory*, New Jersey 2015.

²⁰² Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009, s. 13.



Fot. 11

Wizerunek Manchesteru w *Wyjechali* jako zrujnowanego, widmowego miasta jest w gruncie rzeczy rozwinięciem wątku podjętego już w trzeciej części poematu *Nach der Natur*. W poetyckiej formie Sebald przedstawia tam podobny obraz: „niebiańskie Jeruzalem” i „najwspanialsze miasto ery nowożytnej” (NN, 83) zostaje skonfrontowane z widokiem, który opowiadający widzi po przybyciu do Manchesteru z niemieckiej prowincji, zajmując mieszkanie „między ruinami z ostatniego stulecia” (NN, 83). Ze zdziwieniem przechadza się po zrujnowanych „polach elizejskich”, podziwiając dzieło zniszczenia: „czarne / młyny i kanały portowe, / zburzone wiadukty / i magazyny, niezliczone miliony / cegieł, ślady dymu, / smoły i kwaśnej siarki” (NN, 83). Mimo że chodzi o lata 60., jak sugeruje poemat, opis miasta bardziej przypomina krajobraz po wojennym bombardowaniu²⁰³.

„Mityczne rzeki” Manchesteru, Irk i Irwell, które w dawnych czasach lazurowo mieniły się w słońcu, pod wpływem przemysłu zmieniły kolor na karminowy i „trująco zielony”. W ich martwym blasku odbijają się „białe bawełniane chmury, / w które bez słowa / uchodził oddech całych legionów ludzi. / I woda prowadziła je w dół / wraz z solą i popiołem / przez bagna aż / do morza. Bezgłośnie mutacje torują drogę ku przyszłości” (NN, 84). Ten wieloznaczny fragment może dotyczyć manchesterskiej klasy robotniczej, która w ciągu trzech generacji, jak czytamy dalej, stała się „gatunkiem karłów” (NN, 84), a kiedy jej praca okazała się zbędna, próbowała zaciągnąć się do służby w armii (w brytyjskich oddziałach Bantam, stworzonych specjalnie dla żołnierzy niskiego wzrostu, rekrutowanych często z klasy robotniczej). Jedyną alternatywą dla pracowników fabryk okazuje się zatem wojna. Jak ironicznie

²⁰³ Choć Sebald nie wspomina o tym wprost, być może jest to nawiązanie do bombardowania miasta na początku wojny w ramach akcji „Manchester Blitz”, które zniszczyło dużą część miasta – zob. G. Phythian, *Blitz Britain. Manchester & Salford*, Brimscombe 2015.

przyznaje Sebald, zarówno temu „skarłowaciątemu gatunkowi”, jak i „zdrobniałym żołnierzom” zawdzięcza się to, co nazywamy postępem historii (NN, 84).

W poemacie zostaje również opisana dzielnica żydowska, do której opowiadający trafia zupełnie przypadkowo, szukając zbudowanego na planie gwiazdy więzienia Strangeways przypominającego „zatrważający panoptikon”. Obraz dzielnicy pokrywa się z tym, które Sebald przedstawia później w *Wyjechali* – na mieszczącej się za dworcem „ziemi niczyjej” stoi jedynie rząd opustoszałych, skarłowaciałych sklepów z widocznymi jeszcze szyldami zawierającymi nazwiska ich żydowskich właścicieli („Goldblatt, Grünspan und Gottgetreu, Spiegelhalter, Solomon, Waislfisch und Robinsohn” NN, 86) oraz przybitym do ścian afiszem musicalu Oklahoma, który w rzeczywistości grano, notabene, w 1943 roku. Również tutaj różne warstwy historyczne palimpsestowo nakładają się na siebie i przenikają. Zamiast postaci Ferbera pojawia się pochodzący z Austrii niejaki „Herr Deutsch”, w którego szkicowo zarysowanej historii można wyczytać zarówno losy Ferbera, jak i Austerlitz: „w trzydziestym ósmym roku przybył jako dziecko do Anglii. / Wiele nie mógł już sobie przypomnieć; niektórych rzeczy nie potrafił zapomnieć” (NN, 87).

Na tak pesymistyczny i mroczny obraz Manchesteru, który Sebald przedstawia zarówno w *Nach der Natur*, jak i *Wyjechali* – bliski, choć niezupełnie zgodny z realiami tamtego czasu²⁰⁴ – duży wpływ wywarła lektura eksperymentalnej powieści Michela Butora *Odmiany czasu (L'emploi du temps)* z 1956 roku, której akcja rozgrywa się w fikcyjnym mieście Bleston²⁰⁵. Za tym szyfrem kryje się jednak najprawdopodobniej Manchester, gdzie autor – podobnie zresztą jak Sebald – wykładał na uniwersytecie na początku lat 50. i to doświadczenie zainspirowało go do napisania poetyckiego, ale też mrocznego i krytycznego w stosunku do Manchesteru dzieła. Z całą pewnością autor *Pierścieni Saturna* rozpoznał w powieściowym Blestonie miasto, w którym raczej przypadkowo, niż z wyboru znalazł się dwie dekady później. Świadczy o tym cykl napisanych w styczniu 1967 roku – i nigdy za życia Sebalda nieopublikowanych – pięciu wierszy *Bleston. A Mancunian Cantical*, którego tytuł wyraźnie odsyła zarówno do powieści Butora (Bleston), jak i do pierwotnej, rzymskiej nazwy Manchesteru (Mancunium).

Sven Meyer określa ten niewielki zbiór jako „chór składający się z codziennych

²⁰⁴ Zob. R. Sheppard, *The Sternheim Years: W.G. Sebald's Lehrjahre and Theatralische Sendung 1963–1975*, w: *Saturn's Moons: A W.G. Sebald Handbook*, red. J. Catling, R. Hibbitt, Oxford 2011, s. 66 i nast.

²⁰⁵ O reprezentacji Manchesteru w *Wyjechali* w kontekście prozy Burtona, zob. J. Wolff, *Max Ferber and The Persistence of Pre-Memory in Mancunian Exile...*, op. cit., s. 47-56.

obserwacji, literackich głosów i historycznych referencji”²⁰⁶. Te gęste intertekstualnie wiersze faktycznie przypominają labirynt przeplatających się języków (nie tylko w tekście, ale w samych tytułach zapisanych w języku francuskim, angielskim, łacińskim²⁰⁷), obrazów i nawiązań do innych dzieł muzycznych, malarskich i literackich. Aluzje do powieści Butora pojawiają się wielokrotnie, najczytelniej zaś we fragmencie drugiego utworu: „W Bleston istnieje godzina / między latem i zimą / która nigdy nie upływa / tworząc plan mego czasu” (22)²⁰⁸. Jak słusznie wskazuje Axel Englund, wiersze te stanowią refleksję Sebald nad doświadczeniem graniczności bytu i odpowiedź na jego wczesne doświadczenia emigranckie, co wyjaśniałoby przykładowo „wielojęzyczną konstelację” tych utworów²⁰⁹. W mojej interpretacji chciałabym jednak wyjść poza ścisłą perspektywę biograficzną i odczytać te wiersze w kontekście omówionej wcześniej sekwencji manchesterskiej w *Wyjechali*, pokazując dzięki temu, jak wcześnie Sebald dostrzega fatalny splot nowoczesności i zagłady, łącząc go dodatkowo z cierpieniem zwierząt. W tym celu chciałabym zanalizować w szczególności trzy wiersze manchesterskiej pentalogii: *I. Fête Nocturne*, *III. The Sound of Music*, *V. Perdu dans ces filaments* (zob. załącznik III).

Już w pierwszych wersach cyklu zostajemy wprowadzeni w „zamknięty świat niemy/ bez obrazów”, a więc pustą przestrzeń²¹⁰ wymykającą się łatwemu poznaniu, jako że nie ma w niej ani obrazów, ani języka. To miejsce bez reprezentacji. Niewielkie słowo „bez”, jednoznacznie ewokujące poczucie braku, odgrywa w tym wierszu, jak i w całym cyklu, kluczową rolę: w listopadowej scenerii miasta nie ma bowiem światła (*lichtlos*) ani typowego dla tej pory roku śniegu (*schneelos*), który swoim naturalnym blaskiem mógłby tę ciemną przestrzeń oświetlić. Nawiązując do debiutanckiego poematu Sebald, miasto sprawia wrażenie postapokaliptycznego miejsca „po naturze”.

²⁰⁶ S. Meyer, *Gedichte* [hasło], w: *W.G. Sebald Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Stuttgart 2017, s. 67.

²⁰⁷ Tę praktykę Sebald będzie uprawiał w swojej późniejszej twórczości, nadając opowieściom obcojęzyczne tytuły – najczęściej dzieje się tak, gdy mowa o doświadczeniu emigracji czy powrotu do własnej ojczyzny (np. *Ritorno in patria*, *All'estero* z tomu *Czuję. Zawrót głowy*).

²⁰⁸ Cytuję wg wydania: W.G. Sebald. *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964 – 2001*, Frankfurt a. Main 2012, s. 22-26, dalej w nawiasie tylko nr str.

²⁰⁹ A. Englund, *Bleston Babel: Migration, Multilingualism and Intertextuality in W.G. Sebald's »Mancunian Cantical«*, w: *Languages of Exile. Migration and Multilingualism in Twentieth-Century Literature*, red. A. Englund, A. Olsson, Bern 2013, s. 261-280.

²¹⁰ W opisie Manchesteru w *Wyjechali* słowa pustka powraca nieustannie, np. „w tym pustkowiu, rozpościerającym się niczym lodowiec wokół centrum miasta [...] podnosił się biały opar mgły” (W, 201), „niemal całkiem opustoszałe miasto, [...] porzucone przez mieszkańców” (W, 192), „większość miesięcy [...] upłynęła pod znakiem głuchej ciszy i pustki” (W, 195).

Englund porównuje je do limbo – „szarej sfery między życiem a śmiercią”²¹¹. Bleston faktycznie przypomina na wskroś widmową sferę „pomiędzy”, a skojarzenie z limbo jest o tyle trafne, że opisywana scena rozgrywa się najprawdopodobniej w dzień Wszystkich Świętych, na co wskazywałby zarówno tytuł (który można odczytywać dwuznacznie: jako odniesienie do muzycznego nokturnu oraz „nocne święto”), jak i wspomniane „niebo nad parkiem Wszystkich Świętych”²¹². Między All Saints Park a Lewis’s Big Warehouse (symbolem kapitalistycznego Manchesteru) oraz „między wiktoriańskimi wzorami” życie jest paradoksalnie „sprawą śmierci”, która położyła się cieniem nad miastem. Śmierć i życie zlały się w tej przestrzeni w jedno, tak że „teraz śmierć stanowi całe życie” (22). Miasto pogrążone jest w widmowym stanie zawieszenia między tym, co (jeszcze) żywe i (nie do końca) umarłe. W tym wyludnionym miejscu porządek i ład zdają się zawieszony do tego stopnia, że szpaki – jako ptaki wędrowne co roku odlatujące na zimę do ciepłych krajów – „zapomniały o swoim życiu / i nie lecą już z powrotem na południe / zostają na zimę w Bleston” (22). To one właśnie są niemy bohaterem tych utworów.

Centralną scenę wiersza tworzy opis niekończącego się wrzasku ptaków, przeszywającego listopadową ciszę i martwość Bleston: „krzyczą nocami w sercu / w głowie miasta ściśnięte” (22). Bardziej jednak niż żywe istoty przypominają one – uwięzione w ciasnym ciele miasta – widma, które swoim przeraźliwym skrzeczeniem nawiedzają Bleston o zmierzchu. Ostatnie wersy mówią bowiem o ich śmierci, jednakże śmierci zupełnie niewidocznej, która nie pozostawia po sobie martwych ciał, jakby rozplynęły się w powietrzu: „A więc zapytuję / o to, gdzie pozostały martwe / ptaki, z których żadnego, jak dotąd, nie widziałem” (22). Dokładnie tę samą scenę z krzyczącymi szpakami odnajdziemy w ostatnim opowiadaniu *Wyjechali*, nieprzypadkowo w momencie, w którym narrator udaje się do dzielnicy żydowskiej:

A już kompletnie nierealne wydawało mi się wszystko, gdy o zmierzchu [...] szpaki, dotąd uważane przeze mnie za ptaki śpiewające i wędrowne, w liczbie setek tysięcy nadciągały ciemną chmurą nad miasto i z niekończącym się wrzaskiem sadowiły się na noc [...] na gzymsach i występach ścian magazynów i składów. (W, 200)

Fragment ten jest czytelnym rozwinięciem obrazu z *Fête Nocturne*, wzmacniając tym samym analogie między manchesterskim cyklem a późniejszym opowiadaniem

²¹¹ Ibidem, s. 267.

²¹² W powieści Butora czytamy: „Słyszałem właśnie, jak bije zegar w All Saints, w kościele wszystkich świętych, kościele dnia Wszystkich Świętych, święta 1 listopada, święta mar [*the day of ghosts*], w: M. Butor, *Odmiany czasu*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1958, s. 81.

Sebalda. Zbieżność ta pozwala odczytywać omawiany wiersz w kontekście żydowskiej przeszłości miasta – tym bardziej, że u dołu archiwalnego manuskryptu wiersza znajdziemy odręczny dopisek pisarza: „Judenstadt” (miasto żydowskie)²¹³.

Krzyk ptaków²¹⁴ jest również centralną sceną trzeciego wierszu cyklu, *The Sound of Music*, którego tytuł, jak zauważa Englund, nawiązuje do broadwayowskiego musicalu *Dźwięki muzyki* rozgrywającego się w przeddzień Anschlussu Austrii w 1938 roku i opowiadającego historię rodziny zmuszonej do emigracji za ocean, która później odnosi sukcesy muzyczne w Ameryce. W kontekście treści wiersza jednak tytuł ten wydaje się (smutno) ironiczny, ponieważ stanowi lament (*Klage*), a w zasadzie napięcie między jego istnieniem i nieobecnością: „Obco brzmiący lament / i zdziwienie, że / istnieje smutek – własny / nigdy zaś obcy, należący do tych, którzy cierpią / i którzy mają do tego prawo” (24). Lament nie należy zatem nigdy do tych, do których należeć powinien, pozostając niewysłuchanym i niewypowiedzianym: „Nieodżałowane jest życie po historii / tortur à travers les ages Bleston” (*Klaglos ist das Leben nach der Geschichte / der Folter à travers les ages Bleston*). Przywołuję to zdanie w oryginale, ponieważ nastrocza ono podobnych problemów, co tytuł poematu *Nach der Natur*, przy czym w roli natury występuje tu historia – „po” czy też „według” historii tortur? Nie bez znaczenia jest tu łamanie, które jednak skłaniałoby do czytania tej frazy w kontekście końca historii („życie po historii”).

Natomiast nagła zmiana języka na francuski nawiązuje zarówno do powieści Butora (gdzie wzmiankowana jest powieść *L'Histoire de la torture à travers les ages*), jak również mniej bezpośrednio – do przebywającego na emigracji we frankofońskiej części Belgii Amèry'ego, który jak żaden inny w XX wieku pisał o „długim trwaniu” tortur. Nieodżałowana jest też „mitologia bez bogów” i „milczenie bez objawienia”. W tej niemalże eschatologicznej pustce „od czasu do czasu”, mówi Ja liryczne, „dociera / do moich uszu krzyk / zwierząt z oddziały zoologicznego / podczas gdy ja trzymam w rękę / spalone łupiny / spalonych kasztanów” (24). W tym sensie tytułowe dźwięki

²¹³ Sammlung: *Poem-Tress*, HS.2004.0001.00003, © DLA.

²¹⁴ Motyw krzyczących zwierząt pojawia się w niemal każdym utworze Sebalda, m.in. w opowiadaniu *All'estero* z tomu w *Czuje. Zawrót głowy*: „Deszcz przechodził w śnieg. I wszędzie zalega ciężka cisza, przerywana jedynie **rykiem bezimiennych zwierząt**, czekających gdzieś na bocznicy w ciemności na dalszy transport. Noc czasu trwa znacznie dłużej niż jego codzienny odcinek, i nikt nie pamięta, kiedy było ekwinocjum” (CZ, 89); również w *Pierścieniach Saturna*: „Z dworu słychać było przesywający **krzyk paw**, ale moja wyobraźnia nie podsuwała mi widoku podwórza, gdzie ptaki sadowiły się na stosie składowanych tam od lat rupieci, lecz pole bitwy gdzieś w Lombardii, nad którym krążą sępy, a wokół spustoszonej przez wojnę kraj” (PS, 241); z kolei w *Austerlitzu*: „w niewoli trącające rozum lwy i tygrysy dobywały z siebie **głuchy ryk skargi**, całymi godzinami, bez ustanku” (A, 304), podkr. – K.K.

muzyki zamiast ukojenia przynoszą krzyk torturowanych, który „w ciągu wieków” nie doczekał się wysłuchania. Wiersz ten nie jest jednak próbą restytucji – ta nie jest możliwa w świecie po historii, bez bogów i bez objawienia – lecz raczej wspomnianym gestem podnoszenia spalonych łupin spalonych kasztanów, a więc zbieraniem zwęglonych śladów po tym (i po tych), co nigdy nie będzie odżałowane.

Ostatni wiersz, *Perdu dans ces filaments*²¹⁵, jest najgęstszym w intertekstualne tropy, ale też najcięższym znaczeniowo tekstem w zbiorze. Rozpoczyna się on tak, jakby był kontynuacją urwanej myśli: „Ale jednak pewność, że serce człowieka / może zostać skruszone” (26). Podobny tytuł, *Skruszone serce*, nosi zresztą wspomniany już esej Sebald poświęcony okrucieństwu w artystycznym dziele Petera Weissa. W wierszu tym rzeczywiście chodzi o okrucieństwo niezawinionej – żydowskiej – śmierci, na co wskazują słowa „Eli Eli” będące lamentem konającego i opuszczonego Chrystusa. Odpowiedzi na skandal cierpienia nie dostarczają, jak czytamy dalej, ani święte księgi („wybór między Torą a Talmudem nie przychodzi łatwo”), ani też uporządkowany system dostępnej wiedzy („A World Bibliography of Bibliographies”), na którym – mimo rewolucyjnego katalogu stworzonego pod koniec XIX wieku – nie można już polegać.

Kluczowa w tym wierszu wydaje się jednak parafraza wypowiedzi Pascala (*On ne doit plus dormir*) odsyłająca do fragmentu *Myśli*, w którym filozof uznaje, że po śmierci Chrystusa ludzkość nie może już sobie pozwolić na sen. W rzeczywistości jednak, jak słusznie wskazuje Peter Schmucker, parafraza ta pochodzi z eseju Adorna *Engagement*, w którym filozof odnosi się do swojego kontrowersyjnego werdyktu:

Nie chcę łagodzić zdania, iż barbarzyństwem jest pisać poezję po Auschwitz; [...] Jednak dużo prawdy kryje się w replice Enzensbergera, że poezja musi stawić czoło temu werdyktowi, to znaczy przyjąć taką formę, że już samą swoją obecnością po Auschwitz nie wystawia się na cynizm. [...] W obliczu nadmiaru realnego cierpienia nie można sobie pozwolić na zapomnienie; teologiczne słowa Pascala *On ne doit plus dormir* należy poddać sekularyzacji. Każde cierpienie [...] domaga się ciągłości sztuki, której zabrania istnieć; nie ma bowiem innego miejsca, gdzie cierpienie może jeszcze otrzymać własny głos oraz pocieszenie, które równocześnie go nie zdradzi²¹⁶.

²¹⁵ Jest to kolejne nawiązanie do powieści Butora, do momentu, w którym bohater po miesiącach zagubienia w mieście ogląda wielki plan miasta: „Wówczas ja, wirus zagubiony w tej tkance [*perdu dans ces filaments*], niby badacz w laboratorium uzbrojony w mikroskop, mogłem badać tę olbrzymią rakowatą komórkę, na której różne kolory dźwięku, jak odpowiednio zastosowany barwnik, służyły wyróżnieniu jakiegoś systemu organów [...]”, zob. M. Butor, *Odmiany czasu...*, op. cit., s. 57.

²¹⁶ Cyt. za: P. Schmucker, *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald*, Berlin 2012, s. 135. Źródło oryginalnego cytatu: T.W. Adorno, *Engagement*, w: *Noten zur Literatur*, red. R. Tiedemann, Frankfurt a. Main 1981, s. 422 – podaję w tłumaczeniu własnym.

W ten nieoczywisty – i typowy dla poetyki Sebald, a więc zapośredniczony – sposób, manchesterski cykl staje się w pewnym sensie odpowiedzią na słynne *dictum* Adorna – jednocześnie można go odczytywać jako refleksję na temat zadań literatury nie tylko wobec doświadczenia Zagłady, ale wobec „nadmiaru realnego cierpienia”, o którym pisze frankfurcki filozof.

Należy sobie przy tym uświadomić kontekst czasowy, w którym powstał cykl Sebald: rok po opublikowaniu esejów Amèry’ego (1966), kilka lat po słynnym tekście Adorna (1962), a przede wszystkim dwa lata po zakończeniu Procesów Frankfurckich (1963-1965). Jak przyznaje pisarz w jednym z wywiadów, lektura raportów z tych procesów, które publikował czołowy niemiecki dziennik *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, była punktem zwrotnym w jego życiu intelektualnym. To wówczas, jak przyznaje, rozumiał, że istnieją „rzeczy o wiele pilniejsze do zbadania niż niemiecki romantyzm. To wtedy pojąłem, że muszę znaleźć własną drogę prowadzącą przez labirynt niemieckiej przeszłości i nie mogę podążać za tym, czego wtedy mnie nauczano”²¹⁷. W tym kontekście jaśniejsze staje się zdanie, które pojawia się w wierszu tuż po parafrazie cytatu Adorna: „Od dawna potrzebna jest rewizja / Wszystkich książek we wnętrzu wulkanu/ W tej jaskini we wnętrzu jaskini / nie istnieje już zwrócone wstecz spojrzenie w przyszłość” (26). We frazie tej pobrzmiewają nie tylko echa platońskich rozważań o jaskini, ale też Benjaminowski obraz Anioła Historii, który

chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobojowisko. Lecz od rajy wieje wichur, zaplątał mu się w skrzydłach, a tak jest potężny, że anioł nie potrafi ich złożyć. Wichur ten niepowstrzymanie gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwalisko ruin. To, co nazywamy postępem to właśnie ten wichur²¹⁸.

Mimo „martwego języka”, jak głosi tytuł czwartego wiersza cyklu (*Lingua Mortua*) oraz piętrzącego się zwaliska ruin, zasłaniającego spojrzenie w przyszłość, manchesterski cykl stanowi (na przekór) próbę mówienia. W nawiązaniu do cytowanych słów autora *Dialektyki oświecenia*, Sebald pokazuje, że mimo wszystko sztuka pozostaje przestrzenią, w której niemy lament poszkodowanych może odzyskać głos: „Odczytując znaki na niebie, trzeba zimą / na bezśnieżnych polach / wycinać z wierzb flety śmierci grające dla Bleston” (26). Wydobywająca się z tych fletów muzyka może już tylko zaistnieć w formie zatrzważającego krzyku ptaków.

²¹⁷ Ch. Bigsby, *W.G. Sebald...*, op. cit., s. 144.

²¹⁸ W. Benjamin, *O pojęciu historii...*, op. cit., s. 418.

3.4. PODSUMOWANIE: LUDZKOŚĆ W RUINACH

Samuel Beckett, który był naocznym świadkiem zniszczeń obróconej w ruiny francuskiej miejscowości Saint-Lô, swój raport do Czerwonego Krzyża z 1946 roku, zatytułowany *The Capital of the Ruins*, kończy słowami, że „niektórzy z tych, którzy byli w Saint-Lô wrócą do domu, uświadamiając sobie, że otrzymali przynajmniej tyle, na ile zasłużyli, że doprawdy otrzymali tyle, na ile ledwo byli w stanie zasłużyć, widok i sens sakramentalnej koncepcji ludzkości w ruinach, a może nawet przecucie warunków, w których nasza kondycja musi zostać przemyślana na nowo”²¹⁹. W swojej relacji Beckett przedstawia obraz miasta niemalże postapokaliptycznego – zwęglonego i doszczętnie zrujnowanego, w którym każdy skrawek ziemi jest stosem popiołów, przypominając wielkie pogorzeliisko. Przede wszystkim jednak doświadczenie bombardowania odbiera on jako potężną cezurę wyrażającą się w zwątpieniu w dotychczasowy sens ludzkości i jako moment, w którym ów sens i całą ludzką kondycję należy przemyśleć od nowa.

Pesymistyczna koncepcja „ludzkości w ruinach”, co starałam się pokazać w tej części pracy, zawiera się również w pisarstwie Sebald – nie odnosi się ona wprawdzie wyłącznie do bombardowań wojennych, choć z pewnością ma w tych wydarzeniach swoje źródła. Już debiutancki tom *Nach der Natur*, szczególnie trzecia część poematu, demonstruje, jak głęboko zakotwiczone były w (przed)pamięci pisarza obrazy zniszczenia, „reprezentują[ce] ową potężniejszą, nadrzędną rzeczywistość pierwszych lat życia” (WPL, 85). Zdaje się, że „wpisując” ruiny do swoich utworów i umieszczając wśród nich protagonistów, pisarz między wierszami nieustannie rozlicza się z „granicznym doświadczeniem” bombardowania. Ruiny bowiem – inaczej niż w tradycji romantycznej, gdzie najczęściej zapraszały do melancholijnej kontemplacji – stają się w prozie Sebald „szyfrem przemocy”²²⁰.

Starałam się wyczytać z tego szyfru możliwe znaczenia, analizując aspekt ruin w trzech podstawowych wymiarach: przyrodohistorycznym (bombardowania niemieckich miast przez aliantów), przestrzennym (ślady zniszczeń i katastrof zapisane w krajobrazie wschodnio-angielskiego wybrzeża i w ruinach postindustrialnych) oraz tożsamościowym (w „poharatanych” tożsamościach uchodźców). Zależało mi przy tym

²¹⁹ S. Beckett, *The Capital of The Ruins*, w: *The Complete Short Prose*, red. S.E. Gontarski, New York 1995, s. 278. Na związek między Sebaldem i Beckettem zwraca uwagę Thomas Osborne, *Literature in Ruins*, „History of the Human Sciences” 2005, t. 18, nr 3, s. 109-118.

²²⁰ A. Fuchs, *Heimat als Ruine und Ruine als Heimat*, w: »Die Schmerzensspuren der Geschichte«..., op. cit., s. 152-163.

na podkreśleniu kompleksowości ujęcia ruin w literackim dziele Sebald: zarówno ich materialnego, jak i metaforycznego wymiaru, który dotyczy egzystencjalnego klinczu emigrantów jako rezultatu zrujnowanej przeszłości. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych warstw zniszczenia lub mówiąc bardziej obrazowo, rozciągającym się za nimi tłem, jest historia stosunku człowieka do natury. W wygłosie chciałabym nie tylko doprecyzować znaczenie ruin i związanej z nimi „naturalnej historii zniszczenia”, ale też zastanowić się nad tym, czy skrajnie pesymistyczna i krytyczna wizja ludzkiego stosunku do natury, jaka wyłania się z tych utworów, pozwala odczytywać je w świetle pisarstwa eko-krytycznego.

Analiza eseju *Wojna powietrzna i literatura*, poematu *Nach der Natur* oraz powieści *Pierścienie Saturna* miała na celu pokazanie, jak głęboko w pisarstwie Sebald historia człowieka sprzężona jest z historią naturalną. Pisarz adaptuje w swojej twórczości bogate w tradycje pojęcie *historia naturalis*, jednak nie traktuje go w kategoriach deskryptywnych, lecz – wyraźnie nawiązując do myśli historiozoficznej Adorna i Benjamina – łączy je z pesymistyczną perspektywą historii kulturowej. Wskutek tego dzieje nie są traktowane jako progresywna historia rozwoju, lecz jako ciąg stale powracających katastrof. Sebald zdaje się sugerować, że współcześnie pisanie o historii (naturalnej) nie może ograniczać się do klasyfikującego, linearnego opisu według konwencjonalnych kryteriów, lecz zawsze jest pisaniem o strzępach, ruinach i resztkach – o tym, co Benjamin i Adorno zgodnie określają słowem *Bruchstücke*.

Jednocześnie pisarz podkreśla, że te perseweracyjne katastrofy nie są wyłącznie wytworem i doświadczeniem człowieka, lecz w takim samym stopniu obejmują również świat naturalny. Christian Hein pisze, że w prozie Sebald „ludzka cywilizacja tworzy mikrokosmos w makrokosmosie natury. Oba są ze sobą nieuchronnie związane – przenikają się i wzajemnie na siebie oddziałują. W obu sferach działają te same tragiczne w skutkach prawidłowości”²²¹. W pierwszej części pracy poświęconej zwierzętom pisałam o typowej dla Sebald technice literackiej polegającej na tworzeniu lub odsłanianiu analogii między pozornie oddalonymi od siebie historiami świata ludzi i zwierząt (zagłada śledzi i jedwabników vs. zagłada Żydów; losy wykorzonego Jacques’a Austerlitz’a vs. historia wygnanej z Kongo papugi Jaco etc.). W świetle tej części pracy, jeszcze wyraźniej widać, że analogie te nie są jedynie czysto estetycznym

²²¹ Ch. Hein, *Prolegomena zur Konzeption einer Naturgeschichte der Zerstörung. W.G. Sebalds literarische Kritik der organischen Welt als Basis einer Ästhetik der Vernichtung*, w: *Über W.G. Sebald...*, op. cit., s. 195.

lub retorycznym zabiegiem, lecz tworzą zasadniczą część katastroficzej koncepcji dziejów, która – mówiąc za Pawłem Tomczokiem – dotyczy u Sebald

tak samo natury, jak człowieka – zagłada dotykać może zarówno przydomowych drzew, jak też całych miast [...], regionów [...], jak też Żydów. Choć może brzmieć to skandalizująco – wszystkie te katastrofy wpisane są w jeden szereg naturalnych katastrof. To, że część z nich wywołuje człowiek, pokazuje tylko, jak bardzo wpisany jest w naturę, nawet tam, gdzie chce się od niej odciąć²²².

Dlatego należy wyraźnie podkreślić, że Zagłada nie jest, jak często pochopnie się przyjmuje, nadrzędnym i jedynym tematem tego pisarstwa, lecz zostaje ona włączona w nieprzerwany ciąg katastrof składających się na – staczający się po „spadzistych torach” (NN, 23) – rozwój cywilizacji i gatunku ludzkiego. Zgadzam się w tym względzie z opinią Hutchinsona, uznającego, że Holocaust zamiast centrum twórczości Sebald stanowi raczej „zaostrzenie” nieustannie nurtującego pisarza tematu, a mianowicie historii naturalnej, w którą nieodzownie wpisana jest destrukcja²²³. Wyprowadzona z myśli Adorna i Benjamina dialektyka pojęcia *Naturgeschichte* wyraża się w tym, że destrukcja jest wynikiem zarówno procesów naturalnych, jak i niszczycielskiej działalności człowieka.

Zazębianie się historii ludzkiej i naturalnej Sebald dostrzega przede wszystkim w doświadczeniu bombardowań, które – w przeciwieństwie do „oficjalnego” dyskursu historycznego²²⁴ – uznaje w dużej mierze za zagadnienie botaniczne. Na tej podstawie pisarz tworzy zarysy koncepcji „naturalnej historii zniszczenia”. Pokazuje ona moment, w którym historia antropocentryczna przechodzi w tę naturalną, a (odpodmiotowiony) człowiek staje się ponownie częścią natury – jego życie zostaje zredukowane do najprostszych, czysto wegetatywnych funkcji. Natura z kolei jawi się tu jako niszcząca siła, która budzi się do życia, kiedy człowiek podlega unicestwieniu i w pewnym sensie zaczyna nad nim panować. Świat po katastrofie staje się przestrzenią sukcesji wtórnej – ruinami zaczynają rządzić zwierzęta (przede wszystkim te najdrobniejsze i zazwyczaj siłą wypierane z ludzkiego życia: insekty, muchy, szczury, drobnoustroje, glisty) oraz dzika, gwałtownie odradzająca się przyroda (drzewa i krzewy wyrastające ze zrujnowanych domów). W „czasie destrukcji” (WPL, 92) ścisłe podziały między światem zwierząt i ludzi, kultury i przyrody, destrukcji i tworzenia ulegają zawieszeniu.

²²² P. Tomczok, *Naturalna historia katastrof...*, op. cit.

²²³ B. Hutchinson, *W.G. Sebald...*, op. cit., s. 38.

²²⁴ To też jeden z głównych zarzutów wobec Sebald, przykładowo Ruth Franklin krytykuje „całkowicie ahistoryczny sposób, w jaki Sebald omawia akcję bombardowania, w ogóle nie uwzględniając jej moralnego ani politycznego kontekstu”, zob. *Rings of Smoke*, w: *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, red. L.S. Schwartz, New York 2012, s. 137.

Sebald sugeruje przy tym, że wytwory cywilizacji są w istocie kolosem na glinianych nogach, które własną bronią zostają w mgnieniu oka zamienione w perzynę i bardzo szybko ulegają naturze, a sam człowiek traci przy tym niezależność, popadając w atroficzny stan wegetacji. Natura tymczasem wydaje się obojętna wobec nagłego rozpadu człowieka i wytworów jego cywilizacji, zaczyna coraz bardziej kolonizować pozostałe po nim resztki i żyje dalej (nawet w dwójnasób): „Ba, w Hamburgu jesienią 1943 roku, kilka miesięcy po wielkim pożarze, liczne drzewa i krzewy, zwłaszcza kasztany i bzy, zakwitły po raz drugi” (WPL, 52).

Zasada zniszczenia jest w literackim świecie Sebalda wpisana w strukturę ludzkiej cywilizacji i natury, a siłą napędzającą obie sfery jest dialektyka tworzenia i destrukcji. Wędrownica wzdłuż opustoszałego wybrzeża Wschodniej Anglii w *Pierścieniach Saturna* uwidacznia ten stan z całą wyrazistością: zrujnowane Somerleyton, Dunwich czy Orford stanowią dzieło zniszczenia spowodowane zarówno działaniami człowieka, jak i natury. Ta ostatnia nie jest przedstawiana jedynie jako funkcja ludzkiego doświadczenia, lecz jako autonomiczna, wymykająca się spod kontroli siła. Przykład potężnej nawałnicy z 1987 roku, która w ciągu jednej nocy skosiła „ponad czternaście milionów drzew, nie mówiąc o poszyciu” (PS, 305), obrazuje destrukcyjne właściwości natury. Narrator wspomina:

Ze ściśniętym gardłem stałem długo pośród spustoszenia. Czułem się jak w tunelu aerodynamicznym, bo ssąca siła powietrza, o wiele za ciepłego jak na tę porę roku, nadal nawała się we znaki. Ponad stuletnie drzewa wzdłuż alejki spacerowej na północnym skraju parku, leżały na ziemi pokotem, jakby powalone niemocą [...]. Wschodziło promienne słońce. (PS, 306)

W powyższym fragmencie uderzające jest nie tylko podobieństwo do zamieszczonej wcześniej w *Pierścieniach Saturna* fotografii ofiar z obozu Bergen-Belsen leżących wśród drzew (PS, 72-73), wskazując na analogie między zagładowymi działaniami człowieka i natury, ale też lapidarne zdanie mówiące o tym, że tuż po nocnych spustoszeniach wschodzi „promienne słońce”. Mimo że „świat naprawdę wywrócił się na opak” (PS, 307) następnego dnia natura powraca do stanu normalności, oświetlając dzieło swojego zniszczenia. Nie jest to jednak żaden „normalny” bieg kołowo dokonujących się w naturze zdarzeń, sugeruje narrator, ponieważ wraz z milionem zgładzonych drzew, znika z tego terenu również życie milionów ptaków i „nie rozbrzmiewa już żaden żywy głos” (PS, 308).

Źródła tak pesymistycznego rozumienia natury w prozie Sebalda nie wynikają wyłącznie z doświadczenia bombardowań i wpływu krytycznej myśli szkoły

frankfurckiej, lecz również – jak pokazują szkice krytycznoliterackie – z lektury dzieł cenionych przez niego, głównie austriackich, pisarzy: Adalberta Stiftera, Hugo von Hofmannsthal, a w szczególności Thomasa Bernharda. W poświęconym temu ostatniemu szkicu *Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht* (Tam, gdzie ciemność zaciska stryczek) Sebald zastanawia się nad powodami ekstremalnego charakteru pesymizmu kulturowego w pisarstwie Bernharda, dochodząc do wniosku, że w gruncie rzeczy opiera się on na „postępującym z zastraszającą konsekwencją rozpadzie świata naturalnego” (BU, 107). W dziele austriackiego pisarza nie ma miejsca na „pełen pociechy powrót do natury”, pisze Sebald, a pojęcie natury, które kultywowała XIX-wieczna literatura wydaje się dla autora *Korekty* kompletną fikcją. Jego teksty

udowadniają z upartą natarczywością, że natura jest jeszcze większym domem wariatów niż społeczeństwo. [...] To, że miasto jest chore, nie znaczy wcale, że wieś jest zdrowa, jak łudził swoich czytelników Rilke i wszyscy inni następujący po nim wątpliwi artyści. [...] To właśnie na wsi zaobserwować można »systematyczne obumieranie« natury, jej kanibalizm, nieuchronnie szerzącą się zgniliznę i proces rozkładu, o którym nieustannie mówi Bernhard. (BU, 109)

Punktem zbiegu tej spadzistej linii rozwoju jest w twórczości pisarza entropia, którą Sebald określa jako „stan ostateczny”, gdzie nie występuje ani hierarchia, ani forma, ani jakakolwiek forma dyferencjacji. Wszystkie zjawiska natury zdają się równoważnościowe, jako że poddane są „nieodwracalnej degradacji”. Za przykład Sebald podaje opublikowaną w 1967 roku książkę Bernharda *Zaburzenie*, stanowiącą w jego opinii mikrokosmos „tego niepokieszonego obrazu świata” (BU, 109).

W tym samym tomie esejów, w szkicu poświęconym schizofrenicznemu poecie Ernstowi Herbeckowi, czytamy, że „dokładnym odpowiednikiem urządzonych przez historię niemalże na własną rękę katastrof nie jest już przepelniona sensem mieszczańska Bildungsroman, ale raczej opis zniszczeń, które owa historia pozostawia w jednostce” (BU, 142). Oprócz widocznych gołym okiem dewastacji, dzieło Sebalda – stanowiąc swego rodzaju „anty-Bildungsroman” – odsłania zniszczenia dokonujące się również we wnętrzu (w pamięci i psychice) człowieka, o czym świadczą losy wszystkich czterech bohaterów opowiadań zbioru *Wyjechali*. Bereyter, Selwyn, Adelwarth i Ferber – starzejący się wygnańcy na obczyźnie – świadomie dezerterują z życia w cywilizacji i przenoszą się do odosobnionych przestrzeni (najczęściej zrujnowanych ogrodów), szukając tam ukojenia, które nigdy nie nadchodzi. Ich życie kończy się kolejno śmiercią samobójczą (Bereyter, Selwyn), dobrowolnym

unicestwieniem w zakładzie psychiatrycznym (Adelwarth) i kompulsywną sztuką oscylującą między degradacją i tworzeniem (Ferber).

Jakub Ekier pisze o opowiadaniach *Wyjechali*, że stanowią „powiększone zdjęcie psychiki dwudziestowiecznych ludzi”²²⁵. Można dopowiedzieć, że na zdjęciu tym dominują ruiny, które są upostaciowieniem zarówno utraconej ojczyzny, jak i „poharatanej” psychiki emigrantów. Tak silna ekspozycja ruin w tych opowieściach sugeruje, że egzystencja uchodźców (szczególnie tych w podeszłym wieku, kiedy wspomnienia wylewają się niepowstrzymanie na powierzchnię) stanowi w gruncie rzeczy widmowe, animalno-organiczne życie na zgliszczach, a oni sami stają się martwą jeszcze za życia ruiną. Innymi słowy: ruina nie jest w prozie Sebald’a pojmowana jedynie topograficznie jako miejsce rozpadu i zniszczenia oraz skrzyżowania cywilizacji i natury, lecz jako swoista „kategoria bycia”²²⁶. Ta na pierwszy rzut oka romantyczna konstrukcja nie ma jednak nic wspólnego z rozumieniem bytu jako całości i harmonii, ponieważ człowiek zazwyczaj przedstawiony jest w utworach Sebald’a jako uosobienie rozpadu i szczątkowości: jako „dzwon[], który pękł i już nie dźwięczy” (W, 283).

Ruiny funkcjonują w *Wyjechali*, szczególnie w ostatnim opowiadaniu, również jako upostaciowienie związku „między mieszczańską koncepcją utopii ładu a wciąż postępującą zagładą i zniszczeniem naturalnego życia” (W, 59). Na przykładzie Manchesteru, kolebki europejskiego industrializmu, ostatecznie przemienionej w zatrwającą ruinę, Sebald demonstruje – w duchu rozważań Baumana – fatalny splot nowoczesności i zagłady. Opowiadanie o Ferberze zawiera solidną krytykę oświeceniowego rozumu, który poprzez XIX-wieczne wykwyty w postaci kolonializmu, imperializmu i industrializmu doprowadził do powstania w połowie następnego wieku w łódzkiej metropolii przemysłowej (w „polskim Manchesterze”) Ghetta Litzmannstadt, uosabiającego nazistowską maszynę zagłady. Manchesterskie ruiny industrialne można więc traktować jako „ruiny imperialne” (A.L. Stoler), w których zamiast melancholijnej atmosfery ukojenia tkwią palimpsestowo zapisane ślady przemocy i wycisku. Zarówno w *Wyjechali*, jak i w poetyckim tryptyku *Nach der Natur* oraz w cyklu pięciu wierszy *Bleston. A Mancunian Cantical* Manchester jest uosobieniem epoki fabryk, która doprowadziła do powstania „epoki pieców”.

²²⁵ J. Ekier, *Cytaty z rzeczywistości...*, op. cit., s. 364.

²²⁶ Pojęcie to zapożyczam z tekstów Florence M. Hetzler, choć używam go w nieco innym rozumieniu, zob. F. M. Hetzler, *The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being*, „Journal of Aesthetic Education” 1982, s. 105-108.

Na poziomie przedstawienia wspólnym mianownikiem rozważań Sebalda o rujnacji jest niewątpliwie perspektywa z lotu ptaka, która pojawia się zarówno w *Wojnie powietrznej i literaturze* (a w zasadzie wpisana jest w samo wydarzenie nalotów dywanowych), w *Nach der Natur* (w kulminacyjnej scenie lotu „nad” obrazem Altdorfera), jak i w *Wyjechali* (widok Manchesteru z okna samolotu oraz oczami Ferbera stojącego na wgorzu) oraz *Pierścieniach Saturna* (obraz bitwy pod Waterloo). W tej ostatniej powieści paradygmaticzny wydaje się fragment opisujący lot z amsterdamskiego lotniska Schiphol (przypominającego „przedsiemek nieznanej krainy, z której żaden podróżnik nie wraca” PS, 104). Siedząc w samolocie i wodząc wzrokiem za cieniem samolotu przemykającym nad ziemią, narrator zauważa:

Nigdzie jednak nie było widać ani jednego człowieka. Wszystko jedno, czy przelatuje się nad Nową Fundlandią, [...] nad mieniącymi się perłowo pustyniami Arabii, [...] czy nad aglomeracją Frankfurtu, zawsze jest tak, jakby ludzie nie istnieli, jakby istniało tylko to, co stworzyli i w czym się chowają. Widać ich mieszkania i drogi, które je łączą, widać dym wznoszący się z ich domów i zakładów produkcyjnych, widać pojazdy, w których siedzą, ale samych ludzi nie widać. A przecież obecni są wszędzie na obliczu ziemi, cały czas się rozprzestrzeniają, roją się w podniebnych ulach i coraz bardziej uplątani są w sieciowe systemy, stopniem komplikacji daleko przekraczające wyobraźnię każdego z nich [...]. Gdy obserwujemy się z takiej wysokości, strach bierze, jak mało wiemy o samych sobie, o naszym celu i o naszym końcu. (PS, 107)

Odgórna perspektywa patrzenia i kadrowania jest typowa dla całej twórczości Sebalda. Zapytany w jednym z wywiadów o powody tej techniki pisarz odrzekł, że stara się dzięki temu uzyskać konieczny dystans, „aby mieć wyobrażenie o tym, co nasz ludzki gatunek jako zbiorowość potrafi wywołać swoją obecnością na ziemi”²²⁷. Wizja tego, że indywiduum jest kimś, kto stoi wyżej w hierarchii, stanowi pobożne życzenie z czasów mieszczaństwa, mówi pisarz i dodaje: „W rzeczywistości, fenomen człowieka jest fenomenem zbiorowym, i ta właśnie zbiorowość wyprawia najbardziej nieprawdopodobne rzeczy”²²⁸. Nie tylko więc indywiduum i jego jednostkowe poczynania, ale aberracyjny charakter całego gatunku są dla Sebalda przedmiotem bacznej obserwacji, a odgórna perspektywa – wbrew pozorom – pozwala dostrzec więcej: „im bardziej rośnie oddalenie, tym jaśniej widać” (PS, 26).

Perspektywa z lotu ptaka, być może w mniej wyrafinowanej, ale za to dobitnej formie, pojawia się w wyobraźni literackiej Sebalda bardzo wcześnie. Do scenariusza o Kancie, jak pokazują zbiory archiwalne, pisarz dołącza zaskakujący epilog. Ostatnia

²²⁷ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 115.

²²⁸ Ibidem, s. 116.

scena utworu miała przedstawiać pogrzeb filozofa: żałobny orszak przesuwają się szosą w stronę cmentarza, jednak kamera zaczyna wznosić się ku górze, sprawiając że perspektywa zmienia się w panoramę widzianą z coraz większej odległości. Uczestnicy pogrzebu stają się coraz mniejsi i na końcu tworzą jedynie słabo widoczny ślad. Scenem tym towarzyszy najdłuższy w całym scenariuszu monolog (oraz elektronicznie zmodyfikowana muzyka Bacha), zawierający obraz ziemi widzianej z kosmosu:

Załóżmy, że mieszkańcy innej planety [...] od kilku tysięcy lat obserwują [ziemię] za pomocą krążących wokół niej satelitów; następnie należy założyć, że z owych satelitów można dostrzec na powierzchni ziemi tylko te przedmioty, które mają średnicę przynajmniej trzech, czterech metrów. Pojedynczy ludzie nie mogą być zatem dostrzeżeni przez kosmicznego obserwatora. Co, zamiast tego, rzuca mu się w oczy? Od około 8000 lat widzi [...] niewielkie plamy, które początkowo rozsiane są jedynie sporadycznie i w dalekiej odległości, jednak z czasem rozmnażają się coraz gwałtowniej – tak jakby nasza planeta zachorowała na odrę. [...] Wokół wioski obserwator z kosmosu dostrzega zmianę koloru ziemi, geometryzację linii, powstanie osobliwego systemu żył, które jedną plamę łączą z drugą. [...] Od około 6000 lat stwierdza on pojawianie się nowego rodzaju plam na powierzchni ziemi [...]: są to miasta. W porównaniu do wspomnianych plam po odrze przypominają one czyraki. Charakteryzują się znacznym przyrostem i zdają się podlegać innej organizacji [...]: szosy, linie kolejowe z poruszającymi się po nich „niezidentyfikowanymi obiektami”, których frekwencja ruchu zdaje się wiązać z przyrostem samych wrzodów, nie pozwalając stwierdzić, który z tych fenomenów jest przyczyną, który zaś skutkiem. [...] Od stu lat dają się rozpoznać początki trzeciej choroby skórnej na powierzchni ziemi, ogromne strupy przypominające egzemy: obszary przemysłowe. (K, 40)

Cytuję ten obszerny fragment, żeby pokazać, z jaką konsekwencją przebieg cywilizacji zostaje tu – w silnie antropomorfizującej manierze – przedstawiony jako proces postępującej choroby (odra, guzy, wrzody, egzemy). Nie jest przypadkiem, że chodzi tu o różnego rodzaju dermatozy, czyli choroby skórne, które implikują zaburzenie równowagi w organizmie i naruszenie warstwy ochronnej, stanowiącej barierę oddzielającą od świata zewnętrznego. Dla obserwatora z kosmosu ziemia przypomina „jedynie obrzęki, węzły i powierzchnie zapalne” – wsie, miasta i wreszcie obszary industrialne wysypują się na powierzchnię ziemi niczym zaraźliwa choroba. To jednak, czego nie widać z tak odległej perspektywy, jak czytamy, to czynnik zakaźny – „bakteria zwana człowiekiem” (K, 41). Nie jest on nosicielem przychodzącej z zewnątrz choroby, lecz tym właśnie aberracyjnym czynnikiem, który z własnego wnętrza aktywnie ją wywołuje i roznosi na inne części globu z tak zatrważającą szybkością, że nie wiadomo, gdzie upatrywać przyczynę, gdzie zaś skutek tego działania.

Według Schüttego na uwagę w tym monologu zasługuje przede wszystkim daleko sięgająca patologizacja rozwoju cywilizacyjnego, gdyż Sebald wyraźnie umiejscawia „początek choroby” jeszcze przed epoką industrializacji, wskazując na moment, w którym gatunek ludzki zaczął stopniowo uniezależniać się od natury i kolonizatorsko nad nią panować²²⁹ (obserwator nie widzi jednostek, tylko „kolonie”). Potwierdzałyby to pesymistyczną koncepcję dziejów w ujęciu Sebalda, który krytycznie odnosi się nie tylko do projektu nowoczesności, ale w całościowym procesie cywilizacji dostrzega znamiona zakaźnej choroby. To, że powyższy monolog wieńczy tekst poświęcony Kantowi, symbolowi oświecenia – epoki pokładającej olbrzymie nadzieje w sile ludzkiego rozumu i wyzwoleniu się jednostki z determinujących praw natury – jest gestem podminującym optymizm postępu mający swoje źródła w racjonalności. Na samym końcu monologu znajdują się słowa, które można odczytywać jako postulat przyrodohistorycznego spojrzenia na historię ludzkości, osadzając ją w szerszych ramach i wychodząc poza jednostkową perspektywę:

My, którzy postrzegamy fenomen człowieka niejako od środka, próbujemy dostrzec jedynie motywy; zajmując się jednak wyłącznie nimi, nie dostrzegamy ogólnego charakteru zjawiska, jego wielkich ruchów, które stają się o wiele bardziej wyraziste, kiedy patrzymy na nie z zewnątrz. (K, 41, podkr. autora)

Wizja cywilizacji jako „patologicznego spektaklu” i obraz „chorej obecności” człowieka na ziemi dominuje również w poemacie *Nach der Natur* – powstałym zresztą w podobnym czasie, co scenariusz o Kancie. Tworzy on nie tylko „ramę myślową, w której zawiera się pesymistyczny obraz świata” Sebalda²³⁰, ale również wyraz wiodącego w całej jego późniejszej twórczości tematu, mianowicie stosunku człowieka do natury. Niemalże filmowe sceny z życia trzech postaci, dla których natura stanowi istotny punkt referencji, pokazują proces sukcesywnego oddalania się człowieka od przyrody oraz egzystencję, która wypadła z ram natury ujmowanej jako miejsce rozkwitu i schronienia. Te trzy poetyckie obrazy, podobnie jak dzieła Bernharda, uświadamiają, że „powrót do natury” wydaje się nieosiągalny, gdyż ona sama trawiona jest rozpadem, co pociąga za sobą jeszcze większe wyobcowanie i bezdomność jednostki. To, że natura i człowiek stoją w tym poemacie pod znakiem zniszczenia i destrukcji, uosabia zarówno postać Beringa, który podczas swojej odkrywczej, ale i kolonizatorskiej wyprawy sam zostaje przez nią pokonany, przeistaczając się w „czarną

²²⁹ U. Schütte, *Durch die Hintertür...*, op. cit., s. 96.

²³⁰ Idem, *Figurationen...*, s. 75.

ruinę”, jak również karłowate, odrażające postaci z obrazów Grünewalda, szczególnie zaś ich „wygięty w panice kark” jako odpowiedź ciała na brak równowagi w naturze. *Nach der Natur* – jak zauważa Schütte – pokazuje, że wbrew oświeceniowej hybris wszechwładzy i autonomii człowieka, nasz gatunek stanowi jedynie część przyrodohistorycznego systemu, który w istocie opiera na „entropicznej, niszczycielskiej teleologii”²³¹. Nieprzypadkowo w pochodzącym z prywatnych zbiorów Sebald’a egzemplarzu *Dialektyki oświecenia* pisarz kilkakrotnie podkreśla fragment:

Destrukcyjne zdolności człowieka zapowiadają się tak świetnie, że gdy ten gatunek raz się wyczerpie, pozostanie po nim tabula rasa. Albo pożre sam siebie, albo doprowadzi do ruiny całą faunę i florę ziemi, a jeśli ziemia będzie wtedy jeszcze dość młoda, będzie musiała – aby posłużyć się wariantem sławnego wyrażenia – zacząć na daleko niższym szczeblu całe paskudztwo od początku²³².

Z uwagi na krytyczną refleksję nad stosunkiem człowieka do natury oraz próbę uchwycenia zachodzących w tej relacji zmian, pojawia się pytanie, czy pisarstwo Sebald’a można interpretować w duchu krytyki ekologicznej. Aleksandra Ubertowska pisze w tym kontekście, że „twórczość autora *Pierścieni Saturna* zagarnia przeciwstawne ujęcia natury, wyznaczające horyzont ekokrytyki: zarówno naturę autonomiczną, dziewiczą, nietkniętą przez człowieka, jednak zawsze »przefiltrowaną« przez konstruktywistyczną świadomość [...], jak i postindustrialne, zdegradowane środowisko człowieka [...]”²³³. Badaczka wskazuje przy tym na wielopłaszczyznowe związki między myślą postkatastroficzną a perspektywą ekokrytyczną, wyjaśniając drogę przejścia w humanistyce od badań nad Zagładą (i traumą) do „ekologii politycznej czy literaturoznawczej”²³⁴. Ta ostatnia jest, mówiąc za Anną Barcz, „ponowoczesn[a] propozycją zrekapitulowania i odkrycia tego, co nowe, problematyczne w naszym spojrzeniu na świat natury. Doświadczeniem przewodnim okazuje się dziś kryzys ekologiczny i jego geneza – zdeprecjonowanie środowiska naturalnego i innych gatunków”²³⁵. Perspektywa ekokrytyczna (szczególnie druga fala

²³¹ Ibidem, s. 74-75.

²³² T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia...*, op. cit., s. 247. Przechowywany w archiwum Sebald’a (DLA) egzemplarz *Dialektyki oświecenia* jest źródłem, na podstawie którego można prześledzić interesujące pisarza wątki, silnie obecne w jego późniejszej twórczości. Podkreślenia Sebald’a skupiają się wokół tematów natury, regresji, anarchii, losu, indywidualizm, antysemityzmu, mimesis i rebelii.

²³³ A. Ubertowska, *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 40.

²³⁴ Ibidem, s. 35.

²³⁵ A. Barcz, *Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze*, „Anthropos” 2012, nr 18-19, s. 59.

ekokrytyki²³⁶) wiąże się z badaniem aspektów oddalenia i bliskości natury i kultury. Jej celem nie jest jednak przeciwstawianie sobie tych kategorii, lecz wręcz przeciwnie: nicowanie sztywnych podziałów, tworzenie bytów hybrydycznych, badanie interakcji, zależności i interferencji.

Ekokrytyczne odczytania utworów Sebald'a od kilku lat rzeczywiście coraz częściej pojawiają się w recepcji. Przykładowo Colin Riordan analizuje *Nach der Natur* z perspektywy ekocentrycznej, Axel Goodbody traktuje *Pierścienie Saturna* jako odpowiedź na kryzys ekologiczny²³⁷, a Bernhard Malkmus próbuje czytać utwory pisarza przez pryzmat antropocenu i badań nad środowiskiem. Ten ostatni ma jednak „teatrowi natury”, jaki tworzy Sebald, wiele do zarzucenia – przede wszystkim zaś to, że w swoim ambitnym przedsięwzięciu splecenia historii naturalnej z historią kulturową poprzestaje niejako w pół drogi – otwiera wprawdzie drogę krytyki ekologicznej, jednak ogranicza się do kulturowego pojęcia „historii natury”, nie przenosząc go na współczesne pojęcie „historii środowiska” (tak jak to proponują przykładowo David Blackbourn czy Joachim Radkau). Poza tym, metaforyczne postrzeganie natury jako stanu entropii jest w opinii Malkmusa „wielce melancholijną figurą myślową”, którą trudno pogodzić z rozpoznaniem współczesnej ekologii. „Przy całej analitycznej ostrości [Sebald'a] pozostaje on jednak zakładnikiem estetyki, która koncentruje się wokół melancholijnego *poeta doctus*”²³⁸. Upraszczając nieco wywody badacza: za wiele w prozie Sebald'a melancholii, za mało zaś życia; za wiele pasywności, za mało aktywnego działania; za wiele ontologizowania, za mało ekologizowania; i wreszcie za wiele śladów Benjamina, za mało zaś głosów współczesnych biologów i ekokrytyków. Malkmus ostatecznie krytykuje badaczy, którzy dostrzegają w Sebaldzie pisarza anty-antropocentrycznego i ekocentrycznego:

Sebald o wiele bardziej podpira antropocentryczną perspektywę, gdyż w swojej poetyckiej inscenizacji kulturowo-centricznej historyczności nie uwzględnia ewolucyjno-ekologicznego rozumienia świata i środowiska. Myślenie asocjacyjne (lub rizomatyczne) i archeologia jako podstawowa zasada estetyczna wprawdzie metaforycznie mogą wykazywać pewną homologię z nowymi rozpoznaniem o

²³⁶ O różnicach między pierwszą i drugą falą ekokrytyki, zob. J. Tabaszewska, *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 205-220.

²³⁷ C. Riordan, *Ecocentrism in Sebald's »After Nature«*..., op. cit., s. 45-57; A. Goodbody, »Die Ringe des Saturn« und »Solar«. Sinnbilder und Schreibstrategien in literarischen Stellungnahmen zur ökologischen Krise von W.G. Sebald und Ian McEwan, w: *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*, red. M. Ermisch, Göttingen 2010, s. 131-148.

²³⁸ B. Malkmus, *Das Naturtheater des W.G. Sebald: Die ökologischen Aporien eines »poeta doctus«*, „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch” 2011, nr 10, s. 227.

mechanizmach ekologicznych, ale na poziomie konceptu długo jeszcze nie stwarzają one połączenia, które [...] można by nazywać „ekocentrycznym”²³⁹.

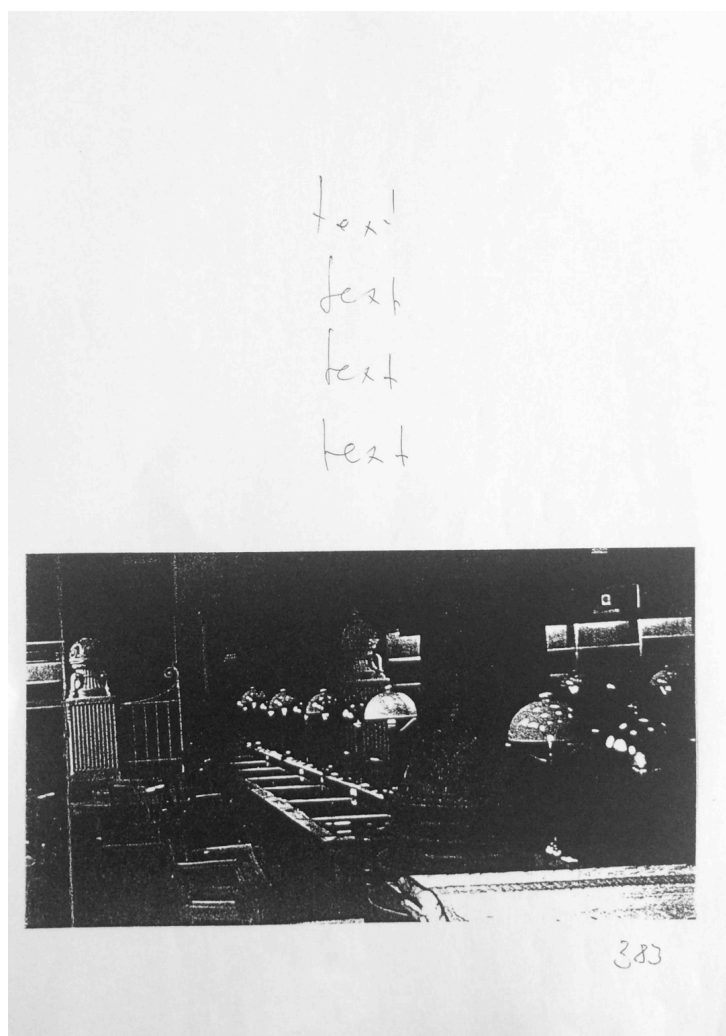
Mimo silnego tematycznie „ekologicznego subtekstu” w prozie Sebalda, podsumowuje badacz, nie udaje mu się – „w politycznym sensie” – z powodzeniem wykorzystać naukowych wyzwań ekologii, aby zrozumieć działania człowieka.

Malkmus, pisząc o przywiązaniu pisarza do kulturowego wymiaru pojęcia „historii naturalnej”, wskazuje z jednej strony na słuszne punkty krytyki, które można połączyć z omawianym w pierwszej części pracy problematycznym antropomorfizmem. Z drugiej strony, przedstawiona przez niego linia krytyki przypomina badaczy, którzy dają się zwieść dokumentalnemu i dyskursywnemu charakterowi twórczości Sebalda, zapominając przy tym, że wciąż mamy tu jednak do czynienia z fikcją literacką. Sam pisarz odpowiadał na podobne zarzuty (o idealizm, utopijność, przeestetyzowanie), że zależy mu raczej na wykazaniu pewnych mechanizmów, które gołym okiem pozostają często niewidoczne, a prowadzą do brzemiennej w skutkach katastrof. Sebald nie jest historykiem (mimo iż z jego twórczości wyłania się koncepcja historiozoficzna), jego proza nie rości sobie prawa do politycznego zaangażowania i dyskursywnego wkładu w rozwój studiów środowiskowych. Zgadzam się w tym względzie z van Hoorn, która wyraża wątpliwość, czy przez rozszerzenie swojej perspektywy (w kierunku politycznej historii środowiska) krytyka nowoczesności Sebalda rzeczywiście byłaby silniejsza i – przede wszystkim – ciekawsza²⁴⁰.

²³⁹ Ibidem, s. 223.

²⁴⁰ T. van Hoorn, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne...*, op. cit., s. 334.

CZĘŚĆ CZWARTA
„SZWINDEL” SEBALDA



Fot. 1. Materiały Sebalda do powieści *Austerlitz*, Sammlung: *Austerlitz*, HS.2004.0001.00021, © DLA.

Ale tylko w najrzadszych chwilach nie nęka nas choroba głowy¹.

W jednej z miniatur Waltera Benjamina czytamy, że „praca nad dobrą prozą ma trzy stopnie: muzyczny, na którym się ją komponuje, architektoniczny, na którym się ją buduje, wreszcie tkacki, na którym się ją przędzie”². Podążając za myślą niemieckiego filozofa, dobry prozaik to równocześnie kompozytor, architekt-inżynier i tkacz, czyli rzemieślnik. Sebald zdaje się spełniać wszystkie trzy kryteria wyznaczone przez autora *Ulicy jednokierunkowej*. Andrzej Kopacki nie bez powodu pisze o „śmiałości Sebaldowskiej inżynierii tekstu”³ w *Austerlitzu*, Adam Lipszyc z kolei konstatuje, że medytując w tej powieści nad utratą, autor „uruchamia tkacką pracę pamięci”⁴. Podobnie stwierdza niemiecka badaczka Anne Fuchs, pisząc, że pamięć w prozie Sebalda artykułuje się poprzez „tropienie splątanej sieci śladów wytwarzających coraz to nowsze, coraz bardziej nieoczekiwane, wiedzione wyobraźnią powiązania między opowiadanymi biografiami i literackimi, geograficznymi, architektonicznymi, historycznymi i innymi horyzontami kultury”⁵. Charakterystyka ta bliska jest pojęciu *bricolage’u*, za pomocą którego sam Sebald zwykł określać własną metodę pracy pisarskiej, inspirując się rozważaniami Claude’a Levi-Straussa z *Myśli nieoswojonej*. W wywiadzie z Sigrid Löffler – nieprzypadkowo zatytułowanym *Wildes Denken* (tak w niemieckim przekładzie brzmi tytuł *La pensée sauvage*) – pisarz stwierdza:

Pracuję według systemu *bricolage’u* – w znaczeniu Levi-Straussa. Chodzi w nim o formę dzikiej pracy, przedracjonalnego myślenia, w ramach którego tak długo grzebie się w przypadkowo nagromadzonych znaleziskach, aż w końcu zaczynają one jakoś ze sobą się rymować⁶.

Bricolage jest według Lévi-Straussa rodzajem mityczno-poetyckiego myślenia, charakterystycznego dla ludów pierwotnych i polegającego na tworzeniu nowych form z różnorodnych materiałów i przypadkowo zestawionych elementów: „regułą gry jest zawsze posługiwanie się środkami będącymi pod ręką, tzn. w każdej chwili skończonym zasobem przedmiotów i materiałów, niejednorodnym z tego względu, że

¹ W.G. Sebald, *Życie W. Szkic do możliwej sekwencji scen do niezrealizowanego filmu*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Język i gra. Rozrachunki z Wittgensteinem*, red. J. Kloc-Konkołowicz, A. Lipszyc, Warszawa 2004, s. 134.

² W. Benjamin, *Uwaga! Stopnie*, w: *Ulica jednokierunkowa*, tłum. B. Baran, Warszawa 2011, s. 67.

³ A. Kopacki, *Warownie i cud anamnezy*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 9/10, s. 296 [podkr. – K. K.].

⁴ A. Lipszyc, *W.G. Sebald. W noktoramie niepamięci*, w: *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 143 [podkr. – K. K.].

⁵ A. Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln Weimar Wien 2004, s. 69 [podkr. – K. K.].

⁶ S. Löffler, *Wildes Denken, Gespräch mit W.G. Sebald*, w: *W.G. Sebald*, red. F. Loquai, Eggingen 1997, s. 136.

skład jego nie wiąże się z aktualnie realizowanym planem [...], lecz jest przypadkowym rezultatem wszystkich nadarzających się okazji odnowienia czy wzbogacenia posiadanego zasobu, lub też nawiązywania do poprzednich konstrukcji i dekonstrukcji”⁷. Odwołując się do francuskiej etymologii, *bricolage* w przypadku twórczości Sebald można potraktować jako rodzaj „literackiego majsterkowania”, a więc tworzenia literatury z „przypadkowych” zdobyczy – zasłyszanych lub przeczytanych historii, fotografii, ilustracji wyciętych z czasopism, biletów wstępu – które, wytrwale dopasowywane do siebie, w końcu zaczynają tworzyć heterogeniczną całość⁸. Pisarz, opowiadając w innym wywiadzie o swojej „pretechnicznej” formie pisania, przywołuje obraz wężącego psa, który biegnie przez pole, uganiając się za tylko jemu wiadomym tropem: „Tym właśnie jest prymitywna forma *recherche* – z nosem albo mordą zawsze przy ziemi”⁹, mówi Sebald. Wpisana w tę czynność prostota czy wręcz banalność są jednak złudne, gdyż posługując się wspomnianymi znaleziskami, pisarz używa wielkich narzędzi: pamięci, (auto)biografii, przestrzeni i obrazu.

W artystycznej technice *bricolage’u*, pisze Andrzej Zawadzki, widać próby rozpoznania przez twórców coraz słabszej istoty rzeczywistości i subiektywności – czego przykładem słynne kolaże Pabla Picassa. Kolaż opiera się na resztkach i fragmentach, które noszą w sobie ślady (z)użycia, „odsyłając do poprzednich kontekstów i zastosowań”¹⁰. Tworzy on formę artystyczną, która świadomie przeciwstawia się tradycyjnym wyznacznikom sztuki – trwałości, doskonałości czy harmonii – a w sam proces twórczy od początku wpisana jest już de(kon)strukcja. Mówiąc za Zawadzkim, „słaba ontologia dzieła jest więc odpowiedzią na doświadczenie bytu osłabionego, danego w ułomnych śladach i resztkach”¹¹. Autor cytuje w tym kontekście wypowiedź Pier Aldo Rovattiego z pracy *Il pensiero debole* o znaczeniu śladowości:

Mały fragment. Nieznaczący, niepotrzebny, niemal absurdalny. Na marginesie, szczegół. Czy w nim koncentruje się bycie? Jeśli udaje się nam uchwycić spojrzenie, które stamtąd nas obserwuje, nie widząc nas, doznajemy zawrotu głowy. Jest to

⁷ C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 30-31.

⁸ O metodzie *bricolage’u* Sebald, zob. B. Mosbach, *Figurationen der Katastrophe, Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds »Die Ringe des Saturn« und »Austerlitz«*, Bielefeld 2008, s. 156-182; S. Seitz, *Geschichte als bricolage – W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen 2011.

⁹ W.G. Sebald, *»Auf ungeheuer dünnem Eis«*, red. T. Hoffmann, Frankfurt a. Main 2011, s. 118.

¹⁰ A. Zawadzki, *Słaba ontologia w nowoczesnej literaturze polskiej. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 38.

¹¹ Ibidem, s. 31.

uczucie, którego doznajemy w obliczu pustki, nieznanego; mały fragment okazuje się nieskończenie wielki, jak absolut, odprysk nieskończoności¹².

Przywołuję ten cytat nie tylko ze względu na dokonywaną przez Rovattiego rehabilitację cząstkowości i fragmentaryczności, ale również z uwagi na zawarte w opisie uczucie zawrotu głowy, który powstaje w starciu z marginalnością istnienia.

Zawrót głowy to jedna z kluczowych i wciąż powracających figur w prozie Sebald, która zazwyczaj wiąże się z dialektyką pamięci i zapomnienia: „Takie to są otchłanie historii. Wszystko leży tam pomieszane, a gdy spojrzeć w głąb, człowieka nachodzi groza i zawrót głowy” (WPL, 88), czytamy w *Wojnie powietrznej i literaturze*. Uczucie zawrotów dopada bohaterów zniecka i obezwładnia, a oni sami tracą grunt pod nogami – jak przykładowo w historii Ambrosa Adelwartha w *Wyjechali*: „Wspomnienia [...] ciążą i przyprawiają o zawrót głowy, jak gdyby człowiek nie patrzył wstecz, przez tunele czasu, ale spoglądał w dół na ziemię z wielkiej wysokości, z jednej z owych wież, które giną w niebiosach” (W, 186). Podobnych fragmentów znajdziemy w prozie Sebald bardzo wiele – perseweracyjne uczucie zawrotu głowy wiąże się tu z rozchwianiem pamięci, a także ogólniej: z osłabieniem ludzkiej substancjalności, o której traktują utwory pisarza. W niniejszej części pracy chciałabym jednak pokazać, że znaczenie „zawrotu głowy” nie ogranicza się jedynie do uciążliwej dolegliwości (psycho)somatycznej bohaterów wyrażonej w planie fabularnym, lecz stanowi kategorię programatyczną również dla wymiaru poetologicznego tej prozy.

Wcześniej jednak kilka językowych uwag o tym, co zdaje się zagubione w tłumaczeniu. W języku niemieckim „zawrót głowy” określany jest słowem *Schwindel*, którego etymologia odsyła do staroniemieckiego czasownika *swinden*, oznaczającego w gruncie rzeczy tyle co „chudnąć”, „marnieć”, „tracić świadomość”, a więc szereg fizycznych symptomów wskazujących na osłabienie i wytracanie energii ciała¹³. Mniej więcej od XVI wieku niemiecki *Schwindel* zdobywa kolejne znaczenie, które wiąże się z „oszustwem” i „złudzeniem” (najczęściej zmysłów). To nowożytne rozszerzenie semantyczne nieprzypadkowo pojawia się w momencie przełomu kopernikańskiego, kiedy dotychczasowe prawdy o świecie zdają się wywracać i słabnąć, a człowiek musi konfrontować z nimi swoją podmiotowość i percepcję. Co ciekawe, trzon ten przechował się w angielskim *swindle* czy duńskim *svindel*, ale też w (wielko)polskim „szwindlu” i „szwindlowaniu”, choć w każdym z tych języków *szwindel* pozostaje

¹² Ibidem, s. 28.

¹³ Szczegółową analizę zjawiska zawrotu głowy z perspektywy medycznej, zob. T. Brandt, *Vertigo. Its Multisensory Syndromes*, London Berlin 1991.

„jedynie” szwindlem, nie odnosząc się do psychosomatycznych zaburzeń omdlenia czy zawrotu głowy. Od XVIII wieku, jak zauważa Doren Wohlleben, do tych dwóch znaczeń dochodzi jeszcze jedno – tym razem wyrażające odurzenie, podniecenie, swego rodzaju rausz (czyli to, co po angielsku określa się jako *vertigo*), a więc w pewnym sensie zapomnienie siebie wiążące się z odczuwaniem przyjemności¹⁴. Na przestrzeni wieków wokół tego terminu zawiązała się w obszarze niemieckojęzycznym cała rodzina językowa, do której należy zarówno *Schwindler* (a więc „fantasta”, hochsztapler, bajkopisarz), jak i *schwindeln* (zmyślać, kantować, ale też wirować w głowie) oraz *schwindelig* (niemający odpowiednika w języku polskim przymiotnik określający stan kręcenia się w głowie). Wreszcie, co nie pozostaje bez znaczenia dla dalszej części rozważań, z tego samego trzonu powstał także czasownik *verschwinden* oznaczający stawanie się niewidocznym, z(a)nikanie¹⁵.

W ostatnich latach niemieccy kulturoznawcy i literaturoznawcy dostrzegli w wieloznaczności fenomenu *Schwindel* potencjał służący do opisu (po)nowoczesnego podmiotu. Autorzy zbiorowego tomu *Schwindelerfahrungen* (2003) piszą, że „żadne inne doświadczenie nie pozwala w tak zwięzłej formule wyrazić stanu współczesnej kultury, jej niepokoju i pokus, oczekiwań i wątpliwości jak doświadczenie »zawrotu głowy«, w którym strach występuje obok pożądania, a odurzenie spotyka się ze złudzeniem”¹⁶. W obliczu gwałtownego rozwoju techniki, nauki i mediów, postępującej globalizacji, zmian zachodzących w przestrzeni oraz powszechnego osłabiania granic (gatunkowych, kulturowych, estetycznych) *Schwindel* traktowany jest tu jako kluczowy symptom płynnej (post)nowoczesności.

Na wspomnienie zasługują w tym kontekście ponadto dwie, powstałe w zbliżonym czasie, prace: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht* (2001) Christiny von Braun oraz *Schwindel der Wahrheit* (2005) Doren Wohlleben. Ta pierwsza przedstawia monumentalną panoramę historii zachodniej kultury – przede wszystkim nieodzownego dla niej sprzężenia „władzy i złudzenia” – w ramach której represje i wykluczenia „innych” podmiotów (kobiet, Żydów i obcych) najczęściej wiążą się ze zbiorowymi wyobrażeniami skupiającymi się wokół kategorii

¹⁴ D. Wohlleben, *Poetik des Schwindels und Verschwindens bei H. Lange, W.G. Sebald und Horst Stern, w: Differenzerfahrung und Selbst. Bewusstsein und Wahrnehmung in Literatur und Geschichte des 20. Jhs.*, red. B. von Jagow, F. Steger, Heidelberg 2003, s. 334.

¹⁵ Z kulturoznawczej i filozoficznej perspektywy splot ten dobrze pokazuje Paul Virilio w swojej pracy *Ästhetik des Verschwindens* [Estetyka znikania] z 1986 roku.

¹⁶ R.P. Janz, A. Hiepkö, F. Störmer, *Schwindelerfahrungen – Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*, Amsterdam New York 2003, s. 7.

*Schwindel*¹⁷. Studium Wohlleben natomiast stanowi wnikliwą analizę „etyki i estetyki kłamstwa” – autorka przygląda się poetyce współczesnych esejów, wykładów poetologicznych i powieści (z uwzględnieniem prozy samego Sebalda), pokazując napięcia między prawdą a zmyśleniem. *Schwindel* traktowany jest tu jako nieodzowny warunek dla powstania literatury, jako „moment [...] wkroczenia wyobraźni, która poza tym wymyka się wszelkim klasyfikacjom”¹⁸. Autorka dostrzega „potencjał subwersyjny” tej kategorii, która nieustannie kwestionuje utarte granice między tym, co obecne i nieobecne, przyczyniając się do nowego spojrzenia na rzeczywistość.

Zawarty w tytule tej części pracy „szwindel” pozostawiam więc w cudzysłowie, umownie zawierając w nim całą (nieprzetłumaczalną) złożoność znaczeń niemieckiego słowa *Schwindel*¹⁹ – nie tylko jako odrealniającego „zawrotu głowy” i „stanu odurzenia”, ale też świadomego „fingowania”. Posługując się tą wieloznaczną figurą chcę pokazać, w jaki sposób Sebald kwestionuje w swoim pisarstwie tradycyjnie rozumianą strukturę dzieła i linearną narrację. Moim celem jest wykazanie, że osłabiona ontologia i substancjalność człowieka, której pisarz nieustannie dowodzi w swojej prozie na poziomie fabuły, ma swoje odzwierciedlenie w „osłabionej” ontologii²⁰ samego dzieła literackiego. Nie należy jednak „słabości” traktować w kategoriach normatywnych, wiążąc ją z obniżeniem jakości. Wręcz przeciwnie: chodzi tu o rozchwianie stabilnej struktury dzieła na drodze zakwestionowania tradycyjnych granic i binarnych podziałów – o to, co w języku niemiecku można by oddać jako „schwindelige Ontologie” (niestabilna, rozchwiana ontologia przyprawiająca o zawrót głowy).

W trzech kolejnych podrozdziałach badam zatem ruchome przejścia w prozie Sebalda między (1) obecnością i nieobecnością, (2) prawdą i zmyśleniem oraz (3) ciszą obrazu i dynamiką tekstu. Wszystkie te pozornie sprzeczne zestawienia par – w istocie

¹⁷ Ch. von Braun, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, München 2001.

¹⁸ D. Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart*, Berlin 2005, s. 295.

¹⁹ Choć warto zauważyć, że istnieje w języku polskim, rzadko używane dziś, słowo „kręciek”, w którym częściowo zawierają się sensy niemieckiego *Schwindel* – oznacza ono zarówno stan „aberracji”, „obłąkania”, „pomieszania zmysłów”, jak i „urojenie” i „wariację”. Za tę uwagę dziękuję prof. Przemysławowi Czaplińskiemu.

²⁰ Pojęcia „ontologii” używam tutaj podobnie do Joanny Bednarek – „nie jako jeden z kanonicznych działów filozofii (obok epistemologii i etyki), ale jako podstawowy i konieczny dla wszystkich dziedzin nauki namysł nad tym, z czego składa się badana rzeczywistość i jak jest zorganizowana”, w: J. Bednarek, *Zwrot posthumanistyczny a ontologia*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, t. 14, nr 4, s. 248.

przenikające się kategorie – są określeniami samego Sebald²¹. Wyrażają one, w moim przekonaniu, podstawowe napięcia poetyki omawianych utworów, implikując równocześnie szereg kluczowych dla tego pisarstwa problemów: intertekstualności, łączenia fikcji i dokumentu, wieloznacznej figury narratora, ikonograficzności i fotograficzności. Wyczerpujące omówienie Sebaldiańskiej poetologii zdecydowanie wykracza jednak poza ramy tej pracy, ponadto mnogość opracowań – a zwłaszcza kategorii i narzędzi służących do jej opisu²² – jest już niemalże niezliczona, pokazując, jak bogata w potencjalne znaczenia jest sfera poetyki utworów Sebald. Chciałabym więc wskazać jedynie na trzy wybrane aspekty, które na poziomie struktury tekstu wspierają główną tezę pracy, łącząc się jednocześnie z wieloznaczną figurą „szwindlu”. Należą do nich: (1) labiryntowość, (2) fragmentaryczność oraz (3) nieostrość, odpowiadając kolejnym częściom tego rozdziału. Materiałem dla moich rozważań jest w pierwszej kolejności tom *Czuję. Zawrót głowy* – opowiadania te (nie tylko ze względu na tytuł²³) najlepiej ilustrują zabiegi Sebald służące rozchwianiu struktury dzieła literackiego i wprowadzeniu do niej ontologicznej niepewności. Kontekstowo włączam również przykłady z pozostałych utworów, a także eseje krytycznoliterackie i wypowiedzi metatekstowe pisarza.

²¹ Sebald użył ich we wniosku o dofinansowanie jednego z projektów, w oryginale: *Wahrheitsuche/Erfindung, Anwesenheit/ Abwesenheit, Ruhe des Bildes/ Dynamik des Textes*, w: Sammlung *Die Ausgewanderten*, HS.2004.0001.00009, © DLA.

²² Wymieniam jedynie najważniejsze: o „**poetyce zawieszenia**” (*poetics of suspension*), zob. A. Eshel, *Against the Power of Time. The Poetics of Suspension in W.G. Sebald's »Austerlitz«*, „New German Critique” 2003, nr 88, s. 71-96; o „**poetyce nieoswojonej**” (*wilde Poetik*), zob. P. Baumgärtel, *Mythos und Utopie. Zum Begriff der »Naturgeschichte der Zerstörung« im Werk W.G. Sebalds*, Frankfurt a. M 2010., s. 123-129; o „**poetyce koincydencji**”, zob. M. Atze, *Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung »All'estero«*, w: *W.G. Sebald*, red. F. Loquai, Eggingen 1997, s. 151-175; o „**poetyce negatywnej**” (*negative Poetik*), zob. P. Schönthaler, *Negative Poetik: die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész*, Bielefeld 2011; o „**poetyce dygresji**” (*poetics of digression*), zob. J.J. Long, *W.G. Sebald. The Ambulatory Narrative and the Poetics of Digression*, w: *Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, red. G. Fischer, New York 2009, s. 61-71; o „**poetyce zdarzenia**” (*Poetik des Ereignisses*), zob. Ch. Hünsche, *Textereignisse und Schlachterbilder. Eine sebaldsche Poetik des Ereignisses*, Bielefeld 2012; o „**poetyce kolekcjonowania**” (*Poetik des Sammelns*), zob. D. Finkelde, *Wunderkammer und Apokalypse. Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns*, „German Life and Letters” 2007, t. 60, nr 4, s. 554-568; o **poetyce neobarokowej**, zob. M. Kaup, *The Neobaroque in W.G. Sebalds »The Rings of Saturn«*, „Contemporary Literature” 2013, t. 54, s. 683-719; o „**poetyce eksterytorialnej**” (*extraterritorial poetics*), zob. M. Hart, T. Lown-Hecht, *The Extraterritorial Poetics of W.G. Sebald*, „Modern Fiction Studies” 2012, t. 58, nr 2, s. 214-237; o „**poetyce hybrydycznej**” (*hybrid poetics*), zob. L.L. Wolff, *W.G. Sebald's Hybrid Poetics. Literature as Historiography*, Berlin 2014; o „**poetyce post-katastroficznej**” (*post-katastrophische Poetik*), zob. L. Banki, *Post-katastrophische Poetik: zu W.G. Sebald und Walter Benjamin*, Paderborn 2016.

²³ W oryginalny tytuł tomu świadczy o tym, że Sebald świadomie wydobywa podwójne znaczenie słowa *Schwindel*. Mówiąc o zawrotach głowy, używa się w języku niemieckim formy *Schwindelgefühl* (dosł. uczucie zawrotu głowy). W tytule złożenie to zostaje rozdzielone kropką (*Schwindel. Gefühl*), przez co wyraz *Schwindel* zyskuje autonomię i może być rozumiany również jako „złudzenie”, „fingowanie”.

4.1. OBECNOŚĆ / NIEOBECNOŚĆ

Zawrót głowy jest kategorią *par excellence* widmową, gdyż oznacza rodzaj halucynogennego „stanu wyjątkowego” ciała i umysłu, znajdujących się w zawieszeniu i odrealnieniu – w widmowej strefie „pomiędzy”. Poza upojeniem alkoholowym najlepiej obrazuje ten stan zabawa w karuzelę, dzięki której dzieci, kręcąc się dokoła własnej osi, doświadczają odurzającego stanu wirowania, tracą równowagę i orientację. Wiąże się to z dziecięcą chęcią do eksperymentowania oraz charakterystyczną dla nich lekkością bycia i przekraczaniem granic. W dorosłym świecie, zauważa Wohlleben, fizyczne symptomy typowe dla zawrotu głowy (jak uczucie wirowania, duszności, utrata gruntu pod nogami, ciemność przed oczami, zlewanie się obrazów) są o tyle istotne, że pozwalają doświadczyć ciała jako faktycznego medium między Ja i zewnątrz, jednak z drugiej strony wskazują też na czyhające niebezpieczeństwo zniesienia lub rozpląnięcia się granic własnej podmiotowości (depersonalizacji), odsłaniając Ja jako konstrukt, który łatwo może ulec de(kon)strukcji²⁴.

Z tych właśnie powodów rozważania Jacques’a Derridy w pośmiertnie wydanych *Widmach Marksa* zyskały szczególne uznanie wśród literaturoznawców, którzy dostrzegli generalny potencjał kategorii widma dla badań nad literaturą. Colin Davis stwierdza, że „atrakcyjność widmontologii dla dekonstrukcyjnie nastawionych krytyków wynika z połączenia tematu (nawiedzanie, duchy, zjawiska nadprzyrodzone) i samego fenomenu literatury i tekstualności w ogóle”²⁵. Obecność widm w tekście literackim wiąże się bowiem z podstawowym zagadnieniem poetologicznym: z problemem reprezentacji. Bianca del Villano stwierdza, że funkcja widma w literaturze polega przede wszystkim na destrukuralizacji i zakłóceniu wewnętrznego porządku dzieła. Nawiedzanie utworu przez widma oznacza odsłanianie mechanizmów, które pozostałyby niezauważone bez pojawienia się spektrum i towarzyszącej mu aury niesamowitości (*uncanny*). Widmo tworzy zatem swego rodzaju podświadomy wymiar tekstu: „przypomina nam, że istnieje kryzys reprezentacji, że tekst nie odzwierciedla klarownie rzeczywistości, lecz raczej świadomie ją (de)konstruuje”²⁶. Sięgając do retoryki dyskursu przedsiębiorczego, można powiedzieć, że widma dokonują na płaszczyźnie tekstu „twórczej destrukcji” (Joseph Schumpeter) – z jednej strony

²⁴ D. Wohlleben, *Poetik des Schwindels und Verschwindens...*, op. cit., s. 334 i nast.

²⁵ C. Davis, *Powrót umarłych*, „Czas Kultury” 2013, nr 2, tłum. A. Marzec, s. 30.

²⁶ B. del Villano, *Ghostly Alterities. Spectrality and Contemporary Literatures in English*, Stuttgart 2007, s. 32.

ujawniają kryzys reprezentacji, mieszając i burząc zastane porządki, z drugiej zaś otwierają tekst na (współ)obecność innych głosów i tekstów.

Podobnie jak bohaterowie i przestrzenie podlegają w utworach Sebald nieustannemu nawiedzeniu przez widma, tak samo widmowa jest struktura samego tekstu. Tomasz Szerszeń pisze w tym kontekście, że bohaterowie Sebaldiańskiej prozy

podróżują, dryfują w przestrzeni skonstruowanej z odniesień, aluzji, obrazów już stworzonych, napisanych – a więc „przeżytych” – żywiąc się tą widmowością, zawieszeni w swoistej „międzyprzestrzeni”. [...] Wielką zasługą Sebaldę polega więc na stworzeniu niezwyklej – zaskakująco pojemnej – formy doskonale oddającej pewną poznawczą niepewność, jakiej doświadczamy, jakiej doświadcza humanistyka i sztuka, obcując dziś z historią i jej widmami²⁷.

Wspomniana „międzyprzestrzeń” wiąże się z nieokreślonością powstającą w tych utworach wskutek zwidmowaconej koncepcji czasu i przestrzeni, o której szczegółowo pisałam w drugiej części pracy. Te dwie – zazwyczaj silnie ustrukturyzowane i strukturyzujące – kategorie zostają w utworach Sebaldę rozchwiane i zaburzone. Jak pokazują niemal wszystkie opowiadania z tomu *Wyjechali*, a także fabuła *Austerlitz*, mechanicznie mierzony czas i realna przestrzeń okazują się tu jedynie konstruktem łatwo ulegającym rozwarstwieniu i dezintegracji. Amir Eshel słusznie pisze o charakterystycznej dla prozy Sebaldę „poetyce zawieszenia” (*poetics of suspension*), która „zawiesza poczucie chronologii, następstwa zdarzeń, kausalności oraz zamknięcia i [...] zamiast ilustrować i komentować historyczne zdarzenia, staje się pisaniem o odmiennym literackim czasie”²⁸. Zarówno czas, jak i miejsce są w tej prozie wyrwane z linearności, uosabiając hybrydyczność, która pozwala na symultaniczne łączenie różnorodnych przestrzeni i wymiarów.

Przyglądając się „pojemnej formie” stworzonej przez pisarza w opowiadaniach z tomu *Czuje. Zawrót głowy*, chciałabym pokazać, że fabularna widmowość przekłada się na równie widmową strukturę samego dzieła literackiego, którą można określić mianem „widmopoetyki”. Najbardziej przekonującą figurą wyrażającą zawieszoną, hybrydyczną konstrukcję czasoprzestrzeni okazuje się labirynt, który, mówiąc za Emily Jones, uosabia zarówno beczasowość (*timelessness*), jak i bezmiejskowość (*placelessness*)²⁹, będąc zarazem przestrzennym odpowiednikiem „szwindlu”.

²⁷ Z. Benedyktowicz, D. Czaja, T. Szerszeń, *Ptak Sena. Rozmowa z Małgorzatą Łukasiewicz*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 18.

²⁸ A. Eshel, *Against the Power of Time...*, op. cit., s. 74.

²⁹ E.E. Jones, »*Verschachtelte Räume*«: *Writing and Reading Environments in W.G. Sebald* [praca doktorska], Harvard University 2012, s. 17.

Konstrukcja czterech niewielkich opowiadań z wczesnego tomu *Czuję. Zawrót głowy* składa się z naprzemiennych sekwencji snów, wyobrażeń i rzekomo autentycznych historii, które przytrafiają się narratorowi podczas podróży śladami pisarzy (Stendhala, Kafki, Grillparzera), jak i własnego dzieciństwa spędzonego w bawarskiej wiosce. Zawrót głowy jest nie tylko tytułową figurą spajającą wszystkie historie w tym tomie (bohaterowie i narrator zgodnie cierpią na bóle oczu, omdlenia i napady słabości), ale też podstawowym zamysłem kompozycyjnym i poetologicznym, który odbija się rykoszetem na samym czytelniku, doznającym podobnych odczuć podczas lektury tej meandrycznej prozy. Susan Sontag nazwała te niewielkie opowieści „autoportretem umysłu: niespokojnego, chronicznie nieusatisfakcjonowanego umysłu, udręczonego umysłu, umysłu skłonnego do halucynacji”³⁰. Przechadzając się po Wiedniu, narrator rozpoznaje Dantego, w Wenecji widzi króla Ludwiga II Bawarskiego, a w Weronie nagle staje mu przed oczami scena z *Myśliwego Grakchusa* oraz wydaje mu się, że wciąż śledzą go bracia bliźniacy będący sobowtórem samego Kafki. „Po takich incydentach – mówi narrator – zaczęła we mnie nabrzmiewać niewyraźna obawa, wyrażająca się w uczuciu mdłości i zawrotów głowy. Kontury obrazów, które starałem się utrwalić, zacierały się, a myśli rozpraszały, zanim jeszcze dobrze je uchwyciłem” (CZ, 40). Czytając te halucynacyjne opowiadania, można odnieść wrażenie, że podobnym rozchwianiom, co narrator, ulegają także czas i przestrzeń, przybierając plastyczną formę podlegającą pozornie przypadkowym modelacjom³¹.

Przewodnikiem w tych brikolazowych peregrynacjach rzeczywiście jest przypadek, przy czym chodzi tu o „przypadek sebaldiański”, a więc taki, w którym „narrator, z jednej strony, oddaje się przypadkowi, podróżując po świecie i »zbierając« różnorodne, zupełnie przypadkowe doświadczenia, z drugiej zaś zawsze zachowuje kontrolę i jako gospodarz własnego dzieła [...] pociąga za nitki tych opowieści”³². Ta kontrolowana lub też inscenizowana koincydencja wiedzy narratora od jednego miejsca i tropu do następnego, pozwala gubić się w labiryntach wąskich uliczek i odkrywać zaskakujące ślady, z których na końcu wyprowadza „linie komunikacyjne między mocno odległymi wydarzeniami” (CZ, 103). Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy meandryczny, wartko płynący styl Sebald jest podyktowany tego rodzaju kolażowo-

³⁰ S. Sontag, *A Mind in Mourning*, „The Times Literary Supplement” z 25.02.2000 r.

³¹ W jednym z wywiadów Sebald mówi o pięknie dzieł sztuki, z których zniknął czas: „Podzielałam z Peterem Handke poczucie, że w literaturze fabularnej czas odgrywa centralną rolę. Handke już od piętnastu lat w miarę systematycznie usiłuje wyeliminować czas ze swoich tekstów, nadając swojej prozie jakość »plastycznego języka«”, w: W.G. Sebald, *»Auf ungeheuer dünnem Eis«...*, op. cit., s. 75.

³² G. Fischer, red., *W.G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, Amsterdam 2009, s. 293.

sieciowym konstruowaniem literackiej fabuły, czy też dzieje się wręcz odwrotnie: to ona właśnie wyzwala zataczanie coraz szerszych kręgów językowych asocjacji.

Podróże narratora w opowiadaniu *All'estero* przebiegają w pętlach i pierścieniach – po dotarciu do Wiednia on sam zauważa dziwną (a)logikę swojego „łazenia wzdłuż i wszerz po mieście” (CZ, 37):

Każdego ranka wyruszałem i odbywałem wędrówki po Leopoldstadt, śródmieściu i Josefstadt na pozór bez końca i celu, ani razu [...] nie wykraczając poza ściśle określony obszar o kształcie sierpa, a najwyżej półksiężyca, [...]. Gdyby zaznaczyć trasy, które wtedy przemierzyłem, powstałoby wrażenie, że oto na danej powierzchni ktoś próbował coraz to nowszych trawersów i przesmyków, aby ostatecznie tak czy owak dotrzeć na obrzeża rozumu, siły wyobraźni albo woli i z konieczności zawracać. (CZ, 38)

Zacytowany fragment unaocznia koncept przestrzenny, na którym opiera się nie tylko opowiadanie, ale i cała prozaiczna twórczość Sebald. Niemożność znalezienia wyjścia, przestrzeń „bez końca i celu” oraz nawarstwiające się kręgi jednoznacznie wskazują na figurę labiryntu. Umberto Eco w dopiskach na marginesie *Imienia róży* rozróżnia trzy typy labiryntu: klasyczny (jednokierunkowy), manierystyczny (w postaci *Irrweg*) oraz sieciowy (kłęcz). Ten pierwszy, gdyby go rozwinąć, przypominałby nić Ariadny, drugi natomiast ma strukturę drzewa z rozgałęzieniami – oba posiadają wnętrze i zewnątrz, to znaczy, że można do nich wejść i je opuścić. W przeciwieństwie do nich trzeci model labiryntu (fot. 2) jest figurą acentryczną, przypominając „sieć, w której każdy punkt może zostać połączony z każdym innym punktem”³³. Eco, odnosząc się do koncepcji Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego, za metaforę tej formy labiryntu uznaje „kłęcz”, które w przeciwieństwie do korzenia palowego (wyznaczającego w miarę prostą, stabilną linię z drobnymi rozgałęzieniami) rozrasta się w nieskończoność, gdyż nie ma zewnętrznych granic:

Kto więc po nim podróżuje, musi nauczyć się nieustannie korygować wyobrażenie, jakie sobie o nim tworzy, niezależnie od tego, czy chodzi o konkretny obraz jakiegoś jego fragmentu (lokalnego), czy też o obraz porządkujący i hipotetyczny, dotyczący jego struktury globalnej (niepозnawalnej zarówno ze względów synchronicznych, jak i diachronicznych)³⁴.

Jak pokazuje Eco, kłęcz można przerwać i ponownie połączyć w dowolnym momencie, ponieważ jest strukturą antyhierarchiczną i antygenealogiczną: „w kłęczu myśleć oznacza poruszać się po omacku, kierując się domniemaniami”³⁵.

³³ U. Eco, *Od drzewa do labiryntu: studia historyczne o znaku i interpretacji*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2009, s. 49.

³⁴ Ibidem, s. 49-50.

³⁵ Ibidem, s. 50.

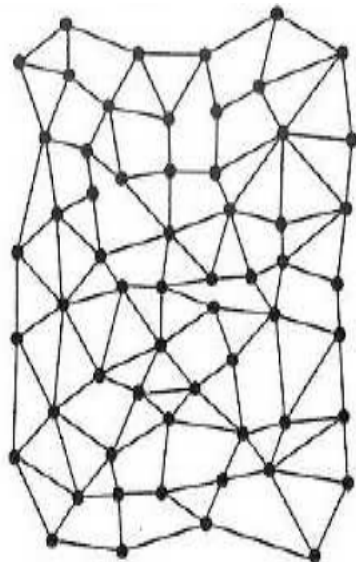
W takim właśnie kłaczowym labiryncie porusza się narrator *All'estero*, odwiedzając Riwę, Wenecję czy Weronę. O tej ostatniej mówi: „Kto zapuszcza się do wnętrza tego miasta, nie wie nigdy, co w następnej chwili zobaczy albo przez kogo będzie zobaczony” (CZ, 58). Labiryntowość akcji wzmacnia dodatkowo konwencja powieści detektywistycznej, której fragmenty Sebald wmontowuje w swoje opowiadania (przykładowo w historii domniemanego zabójstwa z udziałem GRUPY LUDWIG³⁶), zarazem jednak otwarcie grając z tą konwencją: „Luciana [...] raz zapytała, czy jestem dziennikarzem, czy pisarzem. Kiedy jej powiedziałem, że ani jedno, ani drugie nie jest całkiem ściśle, chciała się dowiedzieć, co akurat teraz przelewam na papier, ja zaś zgodnie z prawdą odrzekłem, że [...] coraz wyraźniej mam poczucie, że chodzi o powieść kryminalną” (CZ, 104). Zresztą całą włoską podróż narratora, jak pokazuje Martin Luchsinger, można odczytywać jako ironiczną odpowiedź na silnie zakorzeniony w niemieckiej kulturze „mit Italii”, któremu początek dał Wolfgang von Goethe, rozpościerając w *Podróży włoskiej* wizję Włoch jako rajskiego miejsca, do którego podróżuje się w celu poznania siebie i zgłębienia wewnętrznych tajemnic³⁷. Podróż włoska w inscenizacji Sebalda okazuje się – wręcz przeciwnie – scenerią horroru, w której narrator nieomal odchodzi od zmysłów. Horror ten jednak odgrywa się, jak zauważa Sontag, w „chronicznie udręczonym” umyśle narratora. Dlatego w przywołanym cytacie wydaje mu się, jakby podczas swoich miejskich wędrówek docierał „na obrzeża rozumu, siły wyobraźni albo woli”; w innym miejscu przyznaje: „musiałem zebrać cały rozsądek, żeby wstać i podążyć do wyjścia” (CZ, 80), które – jak wiemy – w sieciowym labiryncie nie istnieje.

Podobnie, może nawet jeszcze wyraźniej, rysują się wędrówki przedstawione w *Pierścieniach Saturna*, gdzie w pewnym sensie wizualnym upostaciowieniem labiryntu-sieci jest forma kwinkunsa Thomasa Browne'a (fot. 3), a podróże narratora – jak zauważa Claudia Albes – opierają się na „strukturze cyrklowej”, tworząc „mieszanię oddalonych od siebie historycznych i autobiograficznych fragmentów, które nie są posłuszne żadnemu czasowo-przestrzennemu porządkowi, lecz okazują się

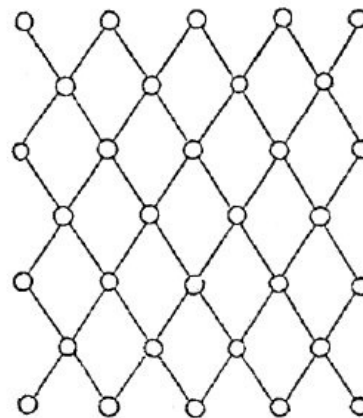
³⁶ Opis brutalnych i obscenicznych mordów dokonywanych przez GRUPĘ LUDWIG przypomina sceny z filmu Stanleya Kubricka *Mechaniczna pomarańcza* – członkowie tej grupy przebijają się „za klaunów”, zostawiają tajemnicze listy i pochodzą z dobrych domów (CZ, 140-143). Co ciekawe, w archiwalnych notatkach Sebalda znajduje się autobiograficzne wspomnienie z wieczoru, podczas którego emitowano inny film Kubricka, *Lśnienie* – Sebald pisze, że oglądany po raz pierwszy film „wprawił go w totalne zmieszanie”, do tego stopnia, że całą noc spędził bezsennie, nie mogąc zapamiętać filmowych obrazów, w: Sammlung: Notizen und Material zu Franz Kafka u.a., HS.2004.0001.00745, © DLA.

³⁷ Zob. M. Luchsinger, *Mythos Italien: Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln 1996, s. 137 i nast.

wymienialnymi alegoriami uniwersalnej historii rozpadu”³⁸. Ponadto, dodaje badaczka, nieliniarna metoda opowiadania powoduje permanentne „przesortowywanie hierarchii miejsc akcji i zdarzeń”³⁹



Fot. 2 Przykład labiryntu-sieci wg U. Eco



*Quid Quincunxe Speciosius, qui, in
quam cuncta partem Spectaueris,
rectus est: Quintilian:¶*

Fot. 3. Struktura kwinkunksa T. Browne’a

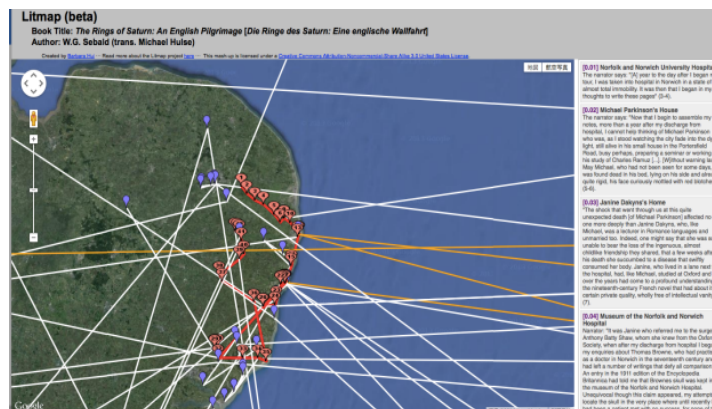
Już sam spis treści *Pierścieni Saturna* (to jedyny utwór Sebald’a zawierający tak detaliczne wyliczenie) wskazuje na „manewry przesuwania”, o których pisze Albes – działania powodujące, że zanika hierarchia poruszanych tematów, a wraz z nimi powieściowe centrum – w zamian za to wszystko wydaje się ze sobą połączone. W każdym rozdziale pojawiają się obok siebie historie i rekwizyty z odległych czasów i rejestrów, na pierwszy rzut oka zupełnie nieprzystające.

Zdumiewająca jest przy tym historyczno-geograficzna rozpiętość tekstów Sebald’a. Gęstość pozornie niekompatybilnych linii przebiegających w dziesięciu opowieściach *Pierścieni Saturna* ilustruje intermedialny projekt Barbary Hui, która dosłownie mapuje narracje „angielskiej pielgrzymki”, pokazując skalę i rozmach, a przede wszystkim anty-linearność i symultaniczne zależności między wydarzeniami, które w efekcie końcowym układają się w rizomatyczną sieć powiązań (fot. 4)⁴⁰.

³⁸ C. Albes, *Die Erkundung der Leere, Anmerkungen zu W.G. Sebalds »englischer Wallfahrt« Die Ringe des Saturn*, „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft” 2002, nr 46, s. 288.

³⁹ Ibidem, s. 289.

⁴⁰ Projekt dostępny jest pod adresem: <http://barbarahui.net/litmap/> (dostęp: 14.03.2017), zob. także: B. Hui, *Mapping Historical Networks in »Die Ringe des Saturn«*, w: *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, red. M. Zisselsberger, Amsterdam 2009, s. 277-298.



Fot. 4. Zrzut ekranu projektu Barbary Hui, *Mapping Literature*

W układzie przestrzennym labirynt pojawia się dwukrotnie w *Pierścieniach Saturna* – najpierw podczas wizyty w Somerleyton, gdzie narrator gubi się w „cisowym labiryncie” (PS, 46), później we wrzosowiskach Dunwich. Ten pierwszy odznacza się nieskomplikowanym wzorem”, przypominając wzmiankowany przez Eco labirynt klasyczny lub manierystyczny, drugi natomiast stanowi kłęczowe piekło, w którym narrator kompletnie traci zmysł orientacji:

Moja dezorientacja była tym większa, że drogowskazy na rozstajach i skrzyżowaniach, [...] nie miały żadnych napisów, a zamiast lokalnych nazw albo odległości widniała tylko niema strzałka zwrócona w tym lub tamtym kierunku. Idąc za głosem instynktu, [...] można się było przekonać, że droga coraz bardziej ododzi od celu, do którego chciało się dotrzeć. (PS, 197)

Po (pozornym) wydostaniu się z labiryntu „śmiertelnie znużony” narrator doznaje zawrotu głowy i czuje, że horyzont wiruje. Kiedy wydarzenie to nawiedza go po pewnym czasie we śnie, uświadamia sobie – podobnie jak narrator opowiadania *All'estero* – że w istocie labirynt stanowi przekrój jego mózgu (PS, 197).

Labiryntowa konstrukcja przestrzeni koreluje jednak nie tylko z gmatwaną udreżoną psychiką bohaterów i narratorów prozy Sebaldy, ale znajduje również odbicie w sposobie prowadzenia narracji⁴¹. „Historie bez początku i końca” (CZ, 132), snute w opowiadaniach *Czuję. Zawrót głowy* – poprzez swoją heterogeniczność, łączliwość i acentryczność – stają się tekstem labiryntowym, spełniając podstawowe warunki „książki-kłęczki”⁴². Elżbieta Rybicka, analizując przemiany labiryntu jako

⁴¹ Dodatkowo przekłada się ona także na sam proces pisania, w *Pierścieniach Saturna* czytamy: „Może każdy z nas gubi się tym bardziej, im dłużej pracuje nad własnym dziełem, i może z tego powodu skłonni jesteśmy mylić rosnącą złożoność naszej duchowej konstrukcji z postępem poznania, choć jednocześnie domyślamy się, że nigdy nie zdołamy pojąć imponderabiliów, które naprawę przesądząją o naszej życiowej drodze. [...] Ponad jakimi obszarami czasu biegną linie powinowactw z wyboru i korespondencji?” (PS, 207-208)

⁴² Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłęczki*, tłum. B. Banasik, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s. 221-238.

„tematu i modelu konstrukcyjnego powieści” od modernizmu do współczesności, pisze – również w odwołaniu do koncepcji Deleuze’a i Guattariego – że kluczowym symptomem labiryntowego charakteru przestrzeni literackiej jest „labilność jej statusu ontologicznego”⁴³. Labirynt podważa „tradycyjne, zdroworozsądkowe relacje spacialne”, wprowadzając do dzieła budowlę, która ulega jednoczesnej konstrukcji i dekonstrukcji⁴⁴. Do głównych wyznaczników tekstów labiryntowych należą według badaczki: podważenie zasad opowieści arystotelesowskiej (cechującej się dążeniem do totalności i narracją auktorialną) na rzecz rozluźnienia kompozycji, zastąpienie linearności wielotorowością i wielokierunkowością, „montaż przestrzenny” (wyrażający się w konstruowaniu przestrzeni nieciągłej, jednocześnie zamkniętej i rozchwianej), eksperymentowanie z czasem powieściowym (powodujące achronologiczność i symultaniczność opowiadania), istnienie wewnętrznych sprzeczności i antynomii oraz tworzenie postaci o zaburzonej tożsamości, cechujących się alogicznością i zatomizowaniem⁴⁵.

Wszystkie wymienione przez Rybicką symptomy znajdują potwierdzenie w twórczości Sebald. Ich wspólnym mianownikiem okazuje się brak centrum skutkujący rozchwianiem i rozproszeniem struktury dzieła literackiego. Ten aspekt pisarstwa Sebald wydobyla Carsten Strathausen, stwierdzając, że „jego historie pozostają otwarte na wszystkie strony, gdyż narrator z wyraźnym zadowoleniem przyjmuje przeszkody i chętnie podąża za wszelkiego rodzaju rozproszeniami, niezależnie od tego, dokąd miałyby go zaprowadzić”⁴⁶. Badając rizomatyczny charakter tej prozy, badaczka dochodzi do wniosku, że jej kluczową cechą jest „ontologiczna otwartość”, innymi słowy: zamiast centrum pojawia się tu przemieszczenie, zamiast stabilności – chaos. „Jakikolwiek rodzaj tekstualnego, geograficznego albo metafizycznego porządku

⁴³ E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny: od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 88/3, s. 67-90.

⁴⁴ Ibidem, s. 72.

⁴⁵ Ibidem, s. 72-73.

⁴⁶ C. Strathausen, *Going Nowhere: Sebald's Rhizomatic Travels*, w: *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*, red. L. Patt, Los Angeles 2007, s. 472. W *Czuję. Zawrót głowy* pisarz rzeczywiście snuje refleksję nad przemiennością porządku i chaosu, łącząc ją z labiryntowością – w podróż do Mediolanu narrator zabiera ze sobą kieszonkowy słownik do nauki języka włoskiego, który sprawia wrażenie, że „wszystko jest doskonale uporządkowane, jak gdyby świat faktycznie składał się tylko ze słówek, jak gdyby w ten sposób nawet rzeczy potworne dawały się bezpiecznie urządzić” (CZ, 115). Chwilę później kupuje w mediolańskim kiosku mapę miasta, na której odwrócie spostrzega rysunek labiryntu. Dalsze wydarzenia – prześladowające go tajemnicze postaci, zniekształcenia przestrzeni, tajemnicze morderstwa – wyraźnie kontrastują zarówno z naddanym uporządkowaniem słownika, jak i z planem miasta zapewniającym wyjście z labiryntu. Oba rekwizyty wydają się nieprzydatne w starciu z widmowymi wizjami, które „zaćmiewają rzeczywistość” (CZ, 136). Dodatkowo Sebald kontrastuje uporządkowanie słownika z mediolańskim labiryntem na poziomie wizualnym (zob. CZ, 115, 117).

wyłania się z dzieła Sebald, zawsze jest on zagrożony i siłą rzeczy wciąż popada w przypadkowość i chaos⁴⁷. Jednym z objawów acentryczności dzieł Sebald jest według autorki niemalże niekontrolowany przepływ języka (*flow of language*), manifestujący się przede wszystkim w *Austerlitzu*, gdzie autor rezygnuje z podziału na rozdziały (stosuje jedynie rzadkie dywizy lub asteryski), „przerywając” tekst wplecionymi fotografiami. Miejscami narracja zdaje się płynąć bez zahamowania (najdłuższe zdanie w książce ciągnie się przez kilka stron, zob. A, 288-296), a im bardziej pisarz stara się zademonstrować kompleksowość opisywanego zjawiska, pisze Strathausen, tym bardziej tekst przemienia się w „rizomatyczną sieć, która grozi zablokowaniem całościowego oglądu opisywanej rzeczywistości⁴⁸”.

Labiryntowość struktury Sebaldańskich tekstów można ilustrować rozlicznymi przykładami, odnosząc się między innymi do wielojęzyczności, techniki montażu czy symultaniczności zdarzeń. Na zakończenie chciałabym przyjrzeć się jeszcze jednemu aspektowi, mianowicie narracji szkatułkowej, która łączy widmowość i kłaczowość, oddając przy tym specyficzną konstrukcję narratora. Najogólniej rzecz biorąc, szkatułkowość polega na wplataniu w główny nurt tekstu opowieści pobocznych: jedna opowieść wmontowana jest w drugą, ta zaś w kolejną etc., razem tworząc złożony, wielowarstwowy i polifoniczny twór. Opowiadania z tomu *Czuję. Zawrót głowy* są tego najlepszym przykładem, a sam Sebald mówił, że „mimo kompleksowej struktury można ten tekst czytać jako jedną historię albo jako szereg historii, które biegną jedna po drugiej, ale też obok siebie i w poprzek siebie⁴⁹”. Z kolei w *Pierścieniach Saturna* opowiadanie o brytyjskim poecie Charlesie Swinburne zawiera kilka nachodzących na siebie warstw narracji składających się z fragmentów pamiętników, relacji i wspomnień (PS, 185-191).

Na poziomie składni szkatułkowość wyraża się przede wszystkim w geście wielokrotnego zapośredniczenia – w efekcie nie otrzymujemy opowieści „z pierwszej ręki” (dlatego teksty Sebald są całkowicie pozbawione dialogów⁵⁰), lecz zazwyczaj

⁴⁷ Ibidem, s. 476.

⁴⁸ Ibidem, s. 479.

⁴⁹ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 51.

⁵⁰ Co ciekawe, pierwsze – niepublikowane – próby literackie Sebald z lat 60., przechowywane w archiwum (m.in. opowieść z czasów studenckich o Josephie), zawierają jeszcze liczne dialogi. Z czasem jednak pisarz porzucił tę formę – sam przyznawał, że w zasadzie nie potrafi pisać dialogów, co może też wiązać się z oddaleniem od codziennego języka niemieckiego, zob. Ibidem, s. 199. O juveniliach pisarza, zob. M. Etzler, »So ein langes Leben«. *Rebellious Writing and Philosophical Meanderings in W.G. Sebald's Juvenilia*, w: *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, red. U. Schütte, Berlin Boston 2017, s. 29-50.

przefiltrowaną przez ucho bądź oko narratora. Sebald do perfekcji opanował tę metodę w *Austerlitzu*, gdzie dominują zdania podwójnie, a nawet potrójnie zapośredniczone: „Wydaje się, powiedziała, że coś się tam wewnątrz porusza [...], tak powiedziała – mówił Austerlitz” (A, 225) lub „W pierwszej chwili wydawało jej się, jak powiedziała – mówił Austerlitz [...]” (A, 224). Technika ta przypomina słynną „formułę inquit” stosowaną przez Thomasa Bernharda – Sebald zresztą wprost przyznaje w jednym z wywiadów, że inspirował się typową dla jego poetyki „narracją peryskopową” [*peryskopisches Erzählen*], oznaczającą opowiadanie historii „poprzez dwóch albo trzech pośredników biorących za nią odpowiedzialność”⁵¹. Użyte przez pisarza określenie odnosi się do urządzenia optycznego (pierwotnie składającego się z szeregu luster) służącego do obserwacji przedmiotów, które znajdują się poza polem widzenia lub do których dostęp utrudniają przeszkody; dlatego peryskopy znalazły szerokie zastosowanie jako radary albo sondy w statkach podwodnych. W tekstach Sebalda szkatułkowy sposób opowiadania pełni podobną rolę – za jego pomocą narrator sonduje rzeczywistość z różnych perspektyw oraz dociera do historii, które pozornie znajdują się poza możliwościami poznawczymi obserwatora.

Co jednak łączy peryskopowość narracji z widmami i kłęczem? Po pierwsze tego typu opowiadanie pozwala na symultaniczne istnienie wielu głosów równocześnie, przyczynia się do rozwarstwienia opowiadanej rzeczywistości i jej równoczesnej destabilizacji, wprowadzając do tekstu poliwalencyjność. W przywołanych powyżej cytatach z *Austerlitzu* mamy do czynienia z labiryntowym zapętleniem i spiętrzeniem wypowiedzi („wydaje się [...], powiedziała Agata – mówił Austerlitz”), które wprawia czytelnika w stan dezorientacji, gdyż łatwo pogubić się w podstawowych kwestiach komunikacyjnych (kto mówi? kto kogo cytuje? kogo słuchamy?). Dlatego też John Beck słusznie porównuje sposób opowiadania Sebald do tworzenia „narracyjnego kokonu”⁵², co zresztą na poziomie fabuły odzwierciedla historia jedwabników „(prze)wijająca się” przez wszystkie opowieści w *Pierścieniach Saturna*. Po drugie peryskopowość wprowadza do tekstu grę obecności i nieobecności samego narratora – mimo iż wciąż jest on obecny i „pociąga za sznurki” opowieści, czasami znika, przekazując narracyjną pałeczkę postaciom, aby po chwili znów powrócić,

⁵¹ W.G. Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«..., op. cit., s. 235.

⁵² J. Beck, *Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk*, w: *W.G. Sebald. A Critical Companion*, red. J.J. Long, A. Whitehead, Seattle 2004, s. 78. Warto zauważyć, że ostatnie zdjęcie w *Pierścieniach Saturna*, na którym widać niewolników trzymających tablice z kokonem jedwabników, w istocie przedstawia labirynt (PS, 338).

przypominając o swoim istnieniu. Narrator jawi się jako widmo znajdujące się na przelęczy widoczności i z(a)nikania, bytu i niebytu⁵³. Małgorzata Łukasiewicz wymyśliła dla niego określenie „narrator-wolne miejsce albo puste miejsce”, wyjaśniając, że narrator nigdy nie objawia się czytelnikowi jako żywa postać: „On tylko uchyla kurtyny, otwiera sekretne drzwiczki i pozwala patrzeć – stąd może ta sugestywna siła, stąd czytelnicze poczucie bezpośredniego uczestnictwa, świadkowania temu, co dzieje się w książce”⁵⁴. Potwierdzałyby to wypowiedź samego Sebald, który w jednym z wywiadów stwierdza: „Próbuję sprawić, aby ludzie mówili sami za siebie, tak że narrator jest tylko tym, kto przynosi opowieść, ale nie instaluje w niej samego siebie”⁵⁵. Sebaldiańską narrację można więc traktować również jako przyczynek do refleksji o naturze samego medium, w którego naturę – jak pokazuje Sybille Krämer w studium *Medium, Bote, Übertragung* – wpisane jest znikanie (*verschwinden*)⁵⁶. Po trzecie wreszcie z narracją szkatułkową ściśle wiąże się konstytutywna dla widmowości zasada powtórzenia – narrator powtarza przekazane, zasłyszane lub wyczytane opowieści protagonistów, które z kolei oni sami powtarzają za innymi źródłami lub próbują rekonstruować na podstawie zawodnej (podziurawionej, wypieranej) pamięci. Najwyraźniej widać ten mechanizm w opowiadaniach z tomu *Wyjechali*, gdzie narrator przypomina medium lub filtr, przez który przepływają opowieści wygnańców, sam pozostając przy tym postacią zgoła widmową, pojawiając się i znikając za labiryntowymi meandrami tekstu⁵⁷.

4.2. PRAWDA / ZMYŚLENIE

„Stale ma na podorędziu całą swoją uczoność, bezmierny zasób cytatów i imiona wszystkich poprzedzających go autorytetów, operuje rozbuchanymi metaforami i analogiami oraz buduje labiryntowe, czasem ciągnące się przez dwie strony konstrukcje zdaniowe” (PS, 26). Mimo iż zdanie to odnosi się do stylu i retoryki XVII-wiecznego

⁵³ O „eksterytrialnym” charakterze narratorów prozy Sebald, J. Grumley, *Dialogue with Dead: Sebald, Creatureliness, and the Philosophy of Mere Life*, „The European Legacy” 2011, t. 16, nr 4, s. 505-518.

⁵⁴ Z. Benedyktowicz, D. Czaja, T. Szerszeń, *Ptak Sena...*, op. cit., s. 16.

⁵⁵ Cyt. za: A.J. Johannsen, *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld 2008, s. 38.

⁵⁶ Krämer pisze: „Podczas gdy media ukazują coś, same skłaniają się do tego, aby pozostać niewidocznymi. [...] Sukces mediów przypieczętowanie ich znikanie”, S. Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. Main 2008, s. 26.

⁵⁷ Szerzej o aspekcie (nie)obecności narratora w *Wyjechali*, zob. A. Aliaga-Buchenau, »A Time He Could Not Bear to Say Any More About«. *Presence and Absence of the Narrator in W.G. Sebald's »The Emigrants«*, w: *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, red. S. Denham, M. McCulloh, Berlin New York 2006, s. 141-155.

uczonego i pisarza Thomasa Browne'a, nie trudno dostrzec, że Sebald charakteryzuje tu w gruncie rzeczy własną poetykę. Erudycyjny styl („uczoność”), labiryntowe konstrukcje zdaniowe („rozbuchane metafory, analogie”), jawne odwoływanie się do wzorów literackich, a przede wszystkim rozbudowana intertekstualność („beźmierny zasób cytatów”) stanowią znak rozpoznawczy jego pisarstwa. Z tego powodu niektórzy krytycy nazywali go erudycyjnym „pisarzem-germanistą” lub wręcz „naukowcem-pisarzem”⁵⁸. Te dość osobliwe złożenia wynikają z tego, że granice między nauką/historią (faktami) a literaturą (fikcją) są tu niezwykle płynne, a pisarz sam z łatwością przekracza ustalone podziały gatunkowe, tworząc literackie hybrydy⁵⁹. Stąd w literaturze przedmiotu często można spotkać pograniczne określenia jego utworów, jak proza eseistyczna, pisarstwo dokumentacyjno-fikcyjne czy *novel-memoir*⁶⁰.

Pisarz zresztą sam sprzeciwiał się określaniu swojej twórczości konwencjonalnym i kategoryzującym mianem fikcji – wolał mówić o sobie jako o autorze prozy: „Wzdrygam się przed wszelkimi tanimi formami fikcjonalizacji. Moim medium jest proza, a nie powieść”⁶¹. Największy wyraz sceptycyzmu wobec tanich i „falszywych” form fikcjonalizacji Sebald daje w swoich – nierzadko ostrych w wymowie – tekstach krytycznoliterackich (nie wyłączając pracy magisterskiej poświęconej Carlowi Sternheimowi oraz doktoratu o pisarstwie Alexandra Döblina)⁶². Przykładowo w eseju *Wojna powietrzna i literatura* pisarz piętnuje w niemieckiej literaturze powojennej „fatalną skłonność do melodramatyzmu” (WPL, 66), popadanie w zgoła surrealistyczne wizje i metaforyzowanie rzeczywistości, które oddala od realnych wydarzeń. Analizując utwory Günthera Grassa w eseju *Konstrukcje żałoby*, Sebald stwierdza natomiast, że przeszłość jest tu „przepracowywana” raczej sentymentalnie niż emocjonalnie, w „wyidealizowanych obrazach”, a przy tym miejscami skutecznie pomijana (CS, 113-143). Z kolei w druzgocącej krytyce twórczości Jurka Beckera pisarz zarzuca mu

⁵⁸ Złożenie *Schriftstellerwissenschaftler* (naukowiec-pisarz) stworzono w 1989 r. podczas sympozjum w Siegen, na które zaproszono wyłącznie tych naukowców, którzy jednocześnie są pisarzami, traktując obie czynności równoważnie (zob. P. Gendolla, K. Riha, red., *Schriftstellerwissenschaftler*, Heidelberg 1991).

⁵⁹ Aspekt przekraczania gatunkowych granic oraz „hybrydyczną” poetykę prozy Sebalda szczegółowo bada Lynn L. Wolff – zob. *W.G. Sebald: A »Grenzgänger« of the 20th/21st Century*, „Eurostudia – Revue Transatlantique de Recherche sur l'Europe” 2011, t. 7, nr 102, s. 191-198 oraz *W.G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography*, Berlin 2014.

⁶⁰ Określenie „novel-memoir” wprowadza Gray Kochhar-Lindgren: „to, co nazywam novel-memoir oznacza zarówno potrzebę nowej społecznej, psychologicznej i literackiej konfiguracji, którą kojarzymy z »powieścią« oraz wiernymi wspomnieniami, których oczekujemy po formie »memoire«, zob. *Charcoal: The Phantom Traces of W.G. Sebald's Novel-Memoirs*, „Monatshefte” 2002, t. 94, nr 3, s. 369.

⁶¹ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 85.

⁶² Szczegółowe omówienie działalności krytycznoliterackiej Sebald, zob. U. Schütte, *Interventionen: Literaturkritik als Widerspruch bei W.G. Sebald*, München 2014.

między innymi nieobecność osobistego doświadczenia, „falszywy realizm” i brak „narracyjnej dokładności”. Jego słynne, rozgrywające się w getcie łódzkim, dzieło *Jakub Igarz*, Sebald nazywa „melodramatyczną powieścią gatunkową”⁶³.

Jak pokazują omówione przykłady, niechęć Sebalda wobec utartych strategii fikcjonalizacji i klasycznej formy powieściowej wynika poniekąd z obawy przed uderzaniem w sentymentalne tony graniczące z kiczem oraz z istotnego dla pisarza powiązania estetyki i etyki⁶⁴. Choć Sebald nie sprecyzował, na czym dokładnie miałyby polegać wspomniana w wywiadzie różnica między powieścią a formą prozatorską, ku której się skłaniał, uważał że dobra literatura powinna mieć charakter dokumentarny, a nawet reporterski. Dlatego – zapytany w jednym z ostatnich wywiadów o to, dlaczego tak dużą wagę przykładła do kwerend i badań – odpowiedział, że „wielu autorów bagatelizuje fakt, iż należy odpowiednio zatroszczyć się o swój materiał. Trzeba dotrzeć do niego dokładnie tak, jak czyni to reporter. [...] Myślę, że nie ma nic lepszego dla młodych autorów jak przepracowanie najpierw dziesięciu lat w zawodzie reportera”⁶⁵. W przypadku twórczości Sebalda należy jednak wyraźnie rozgraniczyć etapy pomiędzy fazą przygotowawczą (rzeczywiście, jak pokazują zbiory archiwalne, wiążącą się z pracą niemalże dziennikarsko-śledczą), a efektem jego pracy w postaci utworów, których dokumentarność pisarz nieustannie i świadomie (de)konstruuje⁶⁶.

Michael Niehaus sugeruje, że określenie dzieł Sebalda mianem fikcji (a co za tym idzie, posługiwanie się tradycyjną teorią powieści do ich badania) nie jest w pełni wystarczające – bardziej odpowiednia byłaby, jak przyznaje, kategoria „fingowania”⁶⁷. Należy jednak pamiętać, że fingowanie nie oznacza wyłącznie zmyślenia i oszukiwania, lecz równocześnie odnosi się do kreowania (od łac. *fingere*). Obosieczność wpisana w to pojęcie dobrze oddaje charakter „dokumentarnej fikcyjności” Sebaldiańskiej prozy –

⁶³ Esej o Beckerze, ze względu na zawarte w nim zarzuty i ostry ton, ukazał się dopiero dziewięć lat po śmierci Sebalda w czasopiśmie „Sinn und Form” (2010). O problematyczności tego tekstu, zob. U. Schütte, *Weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Anmerkungen zu W.G. Sebalds Essay über Jurek Beckers Romane*, „Sinn und Form” 2010, nr 2, s. 235-242.

⁶⁴ Paradoksalnie, samemu Sebaldowi często stawiano zarzuty taniego sentymentalizmu i kiczu (szczególnie wobec ostatniej powieści, *Austerlitz*), zob. m.in. I. Radisch, *Der Waschbär der falschen Welt*, „Die Zeit” z 5.04.2001 r.

⁶⁵ M. Doerry, V. Hage, »*Ich fürchte das Melodramatische*«, „Der Spiegel” z 12.3.2001 r, s. 196.

⁶⁶ Wohlleben zauważa, że źródłem poglądów Sebalda na kwestie fikcjonalności i dokumentarności można upatrywać w myśli Adorna, który w esejach *O literaturze* pisze o kryzysie realizmu: „Jeśli realizm chce zachować wierność swojemu realistycznemu dziedzictwu i powiedzieć, jak jest naprawdę, musi on zrezygnować z takiego realizmu, który, reprodukując fasadę, dopomaga tylko w jej oszukańczych interesach”. Ratunkiem z tej paradoksalnej sytuacji, w której nie można już napisać „nie wyjątkowego”, a jednak wciąż trzeba produkować fikcję, jest według Adorna ironia oraz „odczarowywanie” i dekonstruowanie iluzji, cyt. za: D. Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit...*, op. cit., s. 113.

⁶⁷ M. Niehaus, *W.G. Sebalds sentimentalistische Dichtung*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie...*, op. cit., s. 173 i nast.

fingowanie jest tu bowiem warunkiem wytwarzania nowych treści i rzeczywistości, ale też wprowadza do tekstu (i świadomości czytelnika) swoisty dysonans poznawczy. W dalszej części, badając aspekty intertekstualności i autentyczności, chciałabym przyjrzeć się zabiegom fingującym w dziełach Sebald. Moim celem nie jest jednak tropienie śladów konkretnych pre- i intertekstów (kwestie te przekraczają ramy tego rozdziału i zostały wnikliwie zbadane⁶⁸), lecz raczej analiza wybranych mechanizmów cytowania, zapożyczania i zaświadczenia. Zamierzam pokazać, że w intertekstualne zabiegi Sebald wpisane są zarówno widmowość, jak i rujnacja, dzięki czemu granice dzieła literackiego ulegają znacznemu osłabieniu.

Obcowanie z prozą Sebald, jak obrazowo stwierdza Gray Kochhar-Lindgren, jest jak oglądanie spektaklu bruchomówcy, gdyż narrator nieustannie przemawia głosem innych pisarzy (*ventriloquism of writing*): „»Sebald« jako organizator narracji, staje się kimś na wzór dyrygenta orkiestry, aranżera muzyki, reżysera gry”⁶⁹. Ten zgoła Bachtinowski zabieg najwyraźniej widać w opowiadaniach z tomu *Czuję. Zawrót głowy*, gdzie narrator dosłownie podąża śladami Kafki, Stendhala, Grillparzera i kilku innych pisarzy, sugerując, że współczesny pisarz może już tylko kroczyć ścieżkami wydeptanymi przez innych (pisarzy, rzeczywistych i zmyślonych postaci, pozostawionych przez nich historii, tekstów i przedmiotów). „Fikcja stanowi krój, ale nawet świetny krój na nic się nie zda, jeśli materiał będzie kiepskiej jakości”⁷⁰, mówi Sebald w jednym z wywiadów, a jego proza w istocie przepelniona jest dobrym jakościowo materiałem w postaci – mniej lub bardziej zamaskowanych – cytatów.

W przechowywanych w archiwum poetologicznych notatkach pod licznymi wypisami na temat intertekstualności – głównie autorstwa Umberto Eco, który rozprawia się z tym zagadnieniem nie tylko na poziomie teoretycznym, ale i we własnej twórczości – Sebald odręcznie dopisuje: „Cytat jako *hommage* (przeciwko plagiatowi & parodii)”⁷¹. Zdanie to wielokrotnie rozwija później w wywiadach, mówiąc, że posługiwanie się tekstami innych utworów oznacza gest złożenia hołdu własnym mistrzom i literackim pobratymcom. W kontekście *Czuję. Zawrót głowy* pisarz mówi wyraźnie: „Cały tekst jest jednym wielkim *hommage* złożonym Kafce, autorowi, którego nieustannie czytam i wciąż do niego powracam. W powieści rzeczywiście kryje

⁶⁸ Zob. m.in. S. Schedel, »Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?« *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg 2004; P. Schmucker, *Grenzübertretungen: Intertextualität im Werk von W.G. Sebald*, Berlin Boston 2012.

⁶⁹ G. Kochhar-Lindgren, *Charcoal: The Phantom Traces...*, op. cit., s. 371.

⁷⁰ W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 85.

⁷¹ Sammlung: Poetologische Zitate und Notizen, HS.2004.0001.00044, © DLA.

się jednak również wiele pomniejszych *hommages* dla innych autorów. Tworzą one świadectwa szacunku w postaci cytatów, które po prostu zakradły się do tekstu”⁷². Mając na uwadze znaczenie widm w prozie Sebald, można do tego dopowiedzieć, że cytowanie staje się tutaj swego rodzaju wejściem w dialog z duchami pisarzy i otwarciem tekstu na ich działanie. Jak pisze w odniesieniu do hauntologii Aleksandra Ubertowska:

językowymi i literackimi ekwiwalentami spektralności są [...] prze-pisywanie, przekład, zapożyczenia, stylizacje, upodobanie do cytatów. Zdanie otwierające *Widma Marksa* jest przecież swoistym cytatem cytatu, [...], jest zatem zawieszona w sieci odczytań, które zacierają wyrazistość tekstu-źródła, choć zarazem czynią jego istnienie niezbywalnym⁷³.

W tym ujęciu szeroko rozumiana intertekstualność oznacza otwieranie się na obecność i działanie innych tekstów, pisarzy, stylów, języków, a co za tym idzie: poszerzanie granic dzieła o nowe (często pochodzące z zaświatów) głosy. W efekcie, nieustannie nadawanie charakteru widma na płaszczyźnie fabularnej zyskuje odzwierciedlenie w strukturze i składni samego tekstu. John Wylie, pokazując „radykalną otwartość” prozy niemieckiego pisarza na współdziałanie świadectwa i fikcji, stwierdza, że jego dzieła z jednej strony oferują nowy model fikcjonalności – takiej, która zawiera w sobie wyraźną jakość świadectwa – z drugiej zaś świadectwo to zawsze nawiedzone jest „widmem fikcji” (*spectre of fiction*)⁷⁴. Innymi słowy, Sebald nie tworzy wcale tradycyjnie rozumianej fikcji, lecz raczej pozwala jej widmu grasować w swojej – z ducha dokumentarnej – twórczości.

O ile przekonująca w tym kontekście jest teza o „cytacie jako *hommage*”, o tyle trudno przyjąć za dobrą monetę – dość przecież naiwne – stwierdzenie o cytatach, które „po prostu zakradły się do tekstu”. Uważna lektura intertekstualnych, jak również intermedialnych tropów w dziełach Sebald pozwala stwierdzić, że wiążą się one z przemyślaną strategią autorską, wynikającą z krytycznego podejścia pisarza do kwestii tradycyjnie pojmowanych autentyczności i referencjalności w literaturze. O tej ostatniej kwestii – związkach między intertekstualnością a mimesis – pisze Ryszard Nycz w szkicu *Intertekstualność i jej zakresy*, stwierdzając, że krzyżują się one w „newralgicznym punkcie: reprezentacji i jej zagadkowej, wieloznacznej postaci”, a związki między nimi działają na zasadzie sprzężenia zwrotnego:

⁷² W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 77.

⁷³ A. Ubertowska, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 108.

⁷⁴ J. Wylie, *The Spectral Geographies of W.G. Sebald*, „Cultural Geographies” 2007, nr 14, s. 184.

Z jednej strony bowiem intertekstualność staje się u k r y t y m w y m i a r e m mimesis (wymiarom jej strategii retorycznych i całej iluzjonistycznej maszynerii). Z drugiej zaś – mimesis jawi się jako ideał, s k r y t y cel intertekstualnej aktywności. Czyż nie chodzi w niej w końcu o to, by dowieść, w jaki sposób to, co staje m i ę d z y nami a przedmiotem, jest też tym, p o p r z e z co on się uwidocznia?⁷⁵

Intertekstualność wiąże się dla Nycza z odkryciem nowego „między”, uosabiając instancję mediatyzującą opozycyjne kategorie systemowe: między tekstem i kontekstem, porządkiem wewnątrz- i zewnątrztekstowym, literaturą i rzeczywistością (społeczną, historyczną, kulturową). Zamiast myślenia w kategoriach tradycyjnych dychotomii, rozszerza ona granice tekstu literackiego, wprowadzając „interferencje i splot wzajemnych powiązań”⁷⁶. Zdaje się, że podobnie pojmuje intertekstualność Sebald, który zapytany w jednym z wywiadów o mnogość odniesień do innych autorów w swoich dziełach, odpowiedział że, z jednej strony, spełniają one funkcję legitymizacyjną, z drugiej zaś, podstawą każdego tekstu jest to, że posiada możliwie wiele głosów i nie jest istotne, aby czytelnik wszystkie te „echa” odszyfrowywał, lecz raczej należy pozwolić im na „tajemniczą obecność” w tekście, dzięki czemu dychotomiczne podziały na fikcjonalność i dokumentarność stają się płynniejsze: „każda fikcja, jeśli nie chce być płaska, musi gdzieś na marginesie przechodzić w sferę fantastyki albo tajemniczości. [...] A więc realizm, który jest mi bardzo bliski [...] nie wystarcza, zawsze trzeba go przekraczać”⁷⁷.

W jaki sposób zatem Sebald przekracza w swoich utworach realizm? Jak wygląda sposób cytowania, parafrazowania i zapożyczania? Na wstępie należy zaznaczyć, że cytowanie nie ogranicza się tu jedynie do przywoływania tekstów, ale obejmuje również wprowadzanie w obszar dzieła licznych materiałów (ilustracji, fotografii, artykułów prasowych, map i innych źródeł, które stają się swoistymi „cytatami graficznymi”) oraz tego, co można nazwać „materiałem ludzkim”, a więc biografii realnych postaci. Na pierwszy rzut oka oba rodzaje materiałów zdają się pełnić funkcję dokumentarną czy też legitymizacyjną, potwierdzając autentyczność opisywanych historii. Dokładniejsza lektura i wyostrenie wzroku pokazuje jednak, że

⁷⁵ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy. Teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81/2, s. 113-114.

⁷⁶ Ibidem, s. 116.

⁷⁷ W.G. Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«..., op. cit., s. 98.

dyskurs dokumentalny jest tu raczej – mówiąc za Martinem Swalesem – „komponentem retorycznym, nie zaś gwarantem faktualnej dokładności”⁷⁸.

Co więcej, pisarz w wielu miejscach świadomie ową faktualną dokładność osłabia i dekonstruuje, a w wspomniane materiały są tego najlepszym wyrazem. Weźmy za przykład zdemaskowaną już przez badaczy „pomyłkę” Sebald, polegającą na tym, że w *Pierścieniach Saturna*, opisując naturalną historię śledzia, zamieszcza w tekście ilustrację ryby (PS, 69), która jednak – jak w miarę łatwo rozpoznać – zamiast śledzia przedstawia dorsza i zupełnie nie koreluje z poprzedzającym ją opisem. Pojawia się zatem pytanie, czy chodzi tu o niewiedzę, pomyłkę, ironię, a może świadomy gest zafałszowywania źródeł. Wgląd do materiałów archiwalnych rozwiewa w pewnym sensie te wątpliwości, ponieważ na tej samej stronie atlasu, z którego Sebald zaczerpnął ilustrację dorsza, znajdował się również podpisany obraz śledzia⁷⁹ – pisarz zatem świadomie zdecydował się na źródło wprowadzające czytelnika w błąd. Podobnie wycinek z gazety, mający potwierdzać historię rzekomego majora La Strange (PS, 75), świadka wyswobodzenia obozu w Bergen-Belsen, został najprawdopodobniej sfalsyfikowany – w rzeczywistości ani postać majora, ani zamieszczony w teście artykuł z „Eastern Daily Press” nie istnieją⁸⁰. Z kolei we fragmencie *Czuję. Zawrót głowy* opisującym długi spacer narratora z Ernstem Herbeckiem, załączony fragment zdjęcia (CZ, 43) nie przedstawia austriackiego poety, jak sugeruje okalający zdjęcie tekst, lecz Roberta Walsera, który odbywał podobne spacerunki z Carlem Seeligiem (na ich podstawie powstała później książka *Wanderungen mit Robert Walser*).

Długo można by jeszcze wyliczać utrzymane w podobnej konwencji fingujące praktyki Sebald i świadome manipulowanie źródłami lub wręcz ich falsyfikowanie. W każdym z tych przypadków między płaszczyzną tekstu i „graficznego cytatu” dochodzi do napięcia, które zasiewa w czytelniku nieufność zarówno w stosunku do samego opowiadającego (i po części również autora), jak i autentyczności obrazu i opisywanych historii⁸¹. Strategie uwierzytelniające i rzekome materiały dowodowe zostają tu użyte w taki sposób, że w ostatecznym rozrachunku osłabiają kategorię (literackiej)

⁷⁸ M. Swales, *Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On Reading W.G. Sebald*, w: *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, red. R. Görner, München 2003, s. 82.

⁷⁹ Sammlung: *Die Ringe des Saturn*, HS.2004.0001.00029, © DLA.

⁸⁰ Na ten temat, zob. A. Daub, »Donner à Voir«: *The Logics of the Caption in W.G. Sebald's »Rings of Saturn« and Alexander Kluge's »Devil's Blind Spot«*, w: *Searching for Sebald...*, op. cit., s. 322.

⁸¹ Potwierdza to wypowiedź samego Sebald: „Przy dużej części obrazów chodzi o autentyczne dokumenty. Jednak tu i ówdzie obraz pełni funkcję odwrotną – mianowicie ma za zadanie zasieć w czytelniku wątpliwość, co do autentyczności samego tekstu”, W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«..., op. cit., s. 85.

autentyczności i (historycznej) prawdy⁸². Tanja van Hoorn wprost stwierdza, że „jednoznacznie mamy tu do czynienia z eksperymentem, jaki narrator przeprowadza na czytelniku, pokazującym, jak pochopnie przyjmuje się autentyczną informację i wierzy w jej zrozumienie tam, gdzie w istocie jest się wprowadzającym w błąd”⁸³. Bardziej jednak niż o „eksperyment” i „wprowadzanie w błąd” – a więc grę i zafałszowywanie – chodzi tutaj o ambiwalentne podejście Sebald do kwestii literackiej autentyczności. Problem ten dobrze oświetla Michael Hutchins, który najpierw pokazuje sprzeczność między postulowanym przez pisarza (w tekstach krytycznoliterackich i wywiadach) zachowaniem realiów i posługiwaniem się autentycznym doświadczeniem w tworzeniu literatury a jego własnymi zabiegami anty-referencjalnymi. Następnie badacz wyprowadza z tej sprzeczności „hybrydyczną koncepcję autentyczności” Sebald, polegającą na jej jednoczesnym potwierdzaniu (poprzez sam gest inkorporowania w tekście „dokumentów”) i podważaniu (poprzez odbieranie tym dokumentom funkcji legitymizacyjnej)⁸⁴. Hutchins konkluduje, że praktyka autorska pisarza „ewokuje poczucie autentyczności wyłaniające się z cienkiej strefy między iluzją i deziluzją, fikcją i faktami oraz ściśle wiąże się z osobliwym efektem pobocznym tych metafikcyjnych manewrów, a mianowicie z potwierdzaniem autentyczności na drodze oczywistego kłamstwa”⁸⁵. To nie kategoria autentyczności jest tutaj demontowana – sugeruje Hutchins – lecz raczej strategie, które tradycyjnie służą do jej osiągnięcia. Z jednej strony zatem pisarz skrajnie otwiera swoją prozę na obecność pozaliterackich dokumentów, poszerzając tym samym granice tekstu literackiego i wprowadzając do niego owo intertekstualne „między”, o którym pisze Nycz, z drugiej strony systematycznie osłabia jego strukturę poprzez ciągłe dekonstruowanie iluzji fikcyjności i autentyczności.

Na tej samej zasadzie funkcjonują w pisarstwie Sebald cytaty zaczerpnięte z licznych dzieł literackich, naukowych i publicystycznych. Najczęściej nie pojawiają się w cudzysłowie, są zniekształcone, a czasami zupełnie wymyślone (jak przywoływane w *Pierścieniach Saturna* badania Herringtona i Lightbowna). Gruntowne analizy intertekstualności autorstwa Susanne Schedel, Andrei Fiedler czy Petera Schmuckera,

⁸² Robin Hauenstein w niedawno wydanym studium zalicza prozę Sebald (na równi z Ransmayrem, Krachtem i Beyerem) do tzw. „historiograficznych metafikcji”, zob. *Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Würzburg 2014.

⁸³ T. van Hoorn, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne. Max Ernst, Ernst Jünger, Ror Wolf, W.G. Sebald*, Göttingen 2016, s. 368.

⁸⁴ M. Hutchins, *Intent to Mislead. W.G. Sebald's Notion of Authenticity*, w: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin Boston 2012, s. 79-93.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 81.

którzy konfrontują utwory pisarza z pretekstami, tropiąc ślady interferencji, wykazują, że posługiwanie się cudzymi tekstami jest tu w gruncie rzeczy mieszaniną składającą się z oryginalnych cytatów i ich wariacji, dopisywania własnych wersji i zmieniania tych już istniejących. W konsekwencji pisarz osiąga efekt zamierzonej nieostrości – szczególnie w przypadku często stosowanych parafraz, które sprawiają, że granice między własnymi i obcymi tekstami stają się coraz bardziej rozmyte (jak w historii myśliwego Grakchusa czy fragmentach autobiografii Nabokova). Dlatego też w opracowaniach często mowa o kopiowaniu, odpisywaniu, przywłaszczaniu czy wręcz plagiatowaniu źródeł przez Sebald. W niektórych przypadkach określenia te wcale nie wydają się bezzasadne, gdyż pisarz rzeczywiście posługuje się kryptocytatami – jak w końcowych partiach *Austerlitz*, gdzie kilkanaście wersów pochodzi wprost z opracowania H.G. Adlera (choć w tekście pojawiają się bez cudzysłowu)⁸⁶ lub w przypadku opisu Pałacu Sprawiedliwości, który – jak pokazują materiały archiwalne – wraz z fotografią został „przepisany” z artykułu prasowego⁸⁷.

Tego rodzaju po(d)bieranie cudzych tekstów wywołuje pytania natury etycznej dotyczących tego, gdzie kończą się granice *licentia poetica* oraz jak daleko w dziełach literackich można posunąć się w przejmowaniu cudzych tekstów, bez wzmiankowania o źródle i kontekście. Kontrowersje związane z bezprawnym wykorzystaniem przez pisarza biografii Franka Auerbacha (jako wzoru dla Maxa Ferbera z *Wyjechali*) i Susi Bechhöfer (jako podstawy dla figury Austerlitz) są tego najlepszym potwierdzeniem. Niektórzy badacze upatrują w kompilacyjnej praktyce pisarskiej Sebald naruszenia „etyki referencjalności” (Mario Gotterbarm) i narcystycznej samoinscenizacji autora (Fridolin Schley), inni piszą o „estetycznym kłamstwie” (Doren Wohlleben) lub – wręcz przeciwnie – o „estetycznie wytwarzanej prawdzie” (Anne Fuchs). Chciałabym jednak zawiesić normatywny osąd. Nie będę zatem podejmować, jakkolwiek ciekawej, dyskusji o związkach między estetyką i etyką w pisarstwie Sebald⁸⁸, przesuwając akcenty na relacje między światem przedstawionym i poetyką. Między „destrukcyjnym” sposobem cytowania a opisywaną w planie fabularnym rujnacją zarysowują się bowiem interesujące i raczej nieprzypadkowe linie powiązań.

⁸⁶ W tym kontekście zob., M. Atze, *W.G. Sebald und H.G. Adler: Eine Begegnung in Texten*, w: *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images. Erinnerung. Übertragungen. Bilder*, red. R. Vogel-Klein, Strasbourg 2005, s. 87-98.

⁸⁷ Sammlung: *Austerlitz*, HS.2004.0001.00021, © DLA.

⁸⁸ M. Gotterbarm, *Die Gewalt des Moralisten. Zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik bei W.G. Sebald*, Paderborn 2016.

Van Hoorn zauważa, że podstawową zasadą funkcjonowania „ekscesywnych cytatów” w prozie Sebald jest fragmentaryczność⁸⁹. Rzeczywiście nie tworzą one spójnych i uporządkowanych struktur, lecz przypominają raczej Benjaminowskie *Bruchstücke* (odłamki, fragmenty) – czasami tylko pojedyncze słowa, innym razem zdania wyrwane z kontekstu, urwane w połowie albo po prostu „błędnie” zacytowane. Podstawą cytowania staje się tu de(kon)strukcja rozumiana jako świadome zniekształcanie i „niszczenie” cudzych tekstów. Można więc powiedzieć, że opisywana na płaszczyźnie fabularnej rujnacja rzeczywistości oraz skutkujące totalnym zniszczeniem katastrofy znajdują swoje odzwierciedlenie na płaszczyźnie kompozycyjnej – w „ruinach cytatów”⁹⁰.

Jeśli weźmiemy za przykład naturalną historię śledzia w *Pierścieniach Saturna*, okaże się, że ten zaledwie dwudziestostronicowy rozdział jest kompilacją najprzeróżniejszych źródeł: ideologicznego filmu dokumentalnego z lat 30., rzekomej historii naturalnej Morza Północnego, relacji podróżników (M. de Lacépède), misjonarzy (Pierre Sagard) i inspektorów targów rybnych (Noel de Marinière), wspomnianej już ilustracji śledzia/dorsza oraz badań Herringtona i Lightbowna, sfingowanego „artykuliku” z „Eastern Daily Press”, pozbawionego komentarza zdjęcia ofiar z obozu Bergen-Belsen, cytatów z Ewangelii św. Marka i wreszcie fragmentów „argentyńskiego traktatu” Borgesa. Pozostałe rozdziały „angielskiej pielgrzymki” skonstruowane są podobnie, sprawiają wrażenie patchworkowego konglomeratu składającego się z fragmentarycznych pretekstów, przefiltrowanych przez oko i ucho narratora. Zabieg ten można, z jednej strony, odczytywać – czyni to Anne Fuchs w kontekście *Austerlitz* i opowiadań *Czuję. Zawrót głowy* – jako „alternatywną fenomenologię pamięci” i „encyklopedyczny model intertekstualności”⁹¹, z drugiej zaś – ku czemu bardziej się skłaniam – jako świadome „rujnowanie” spójności narracyjnej i jednowymiarowego toku opowieści poprzez kompilowanie źródeł i umieszczanie ich w nowych konstelacjach. Nie jednak jako integralne całości, lecz raczej wyrwane z całości, z ducha Benjaminowskie fragmenty. Zrujnowanie świata naturalnego i zagłada śledzi, które narrator opisuje w planie fabularnym, są zatem wzmacniane (czy wręcz kontynuowane) w planie poetologicznym.

⁸⁹ T. van Hoorn, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne...*, op. cit., s. 336 i nast.

⁹⁰ Ibidem, s. 334. W tym kontekście zob. także S. Ward, *Ruins and poetics in the works of W.G. Sebald*, w: *W.G. Sebald. A Critical Companion*, red. J.J. Long, A. Whitehead, Edinburgh 2004, s. 58-71; L. Banki, *Post-Katastrophische Poetik: Zu W.G. Sebald und Walter Benjamin*, Paderborn 2016.

⁹¹ A. Fuchs, »Die Schmerzesspuren der Geschichte«..., op. cit., s. 47 i nast.

Analogie między naturalną historią zniszczenia a warstwą kompozycyjną dostrzega również van Hoorn, jednak z jej rozważań przebija wyraźna krytyka „plagiatorskiej” metody Sebald’a, a przede wszystkim (często skądinąd stawiany pisarzowi) zarzut przeestetyzowania. Jej zdaniem narrator przekształca materiały dla własnych celów, uprawiając przy tym indywidualny projekt pisania historii oparty na zafalszowywaniu i przeinaczaniu źródeł. Okazuje się on przy tym „niszczycielem przeszłości” i „baronem-łgarzem”, który tylko pozornie szkicuje opartą na faktach kronikę naturalnej historii zniszczenia, w rzeczywistości realizując swój prywatny program estetyczny:

„Angielska pielgrzymka”, oparta na systematycznym opisie zniszczeń, okazuje się metafikcyjnym tekstem uprawiającym destrukcję archiwum – takim, w którym tematyzowana historia ruin oglądana jest z większą dozą samoironii i filuterności niż dotychczas zakładano. Zdaje się, że za maską melancholika skrywa się podśmiewający się gracz, który subwersyjnie osłabia patos naturalnej historii zniszczenia⁹².

Van Hoorn słusznie zwraca uwagę na – często pomijany w opracowaniach – ironiczny i anty-melancholijny dukt prozy Sebald’a, który poprzez świadomą „destrukcję archiwum” (lub bardziej precyzyjnie: tworzenie archiwum ze strzępów i fragmentów) podminowuje ufność czytelnika wobec opowiadanych historii i ich rzekomej autentyczności. Trudno jednak zgodzić się z opinią, jakoby sposób prowadzenia opowieści – jak dalej pisze van Hoorn – stanowił „pełen przemocy akt” wyrażający się w autorytarnym i destrukcyjnym obchodzeniu się narratora ze źródłami i faktami⁹³. Podobnie argumentuje Mario Gotterbarm, który postawę pisarza wprost określa jako „przemoc moralisty”⁹⁴. Zdaje się jednak, że rozparcelowując, przeinaczając czy nawet zmyślając przywoływane źródła, bardziej niż o akt przemocowy (a zatem o demonstrowanie siły narratora i opowieści autorytarnie łamiących zasady) chodzi o wspomnianą wcześniej „kreatywną destrukcję”, która polegałaby na tworzeniu opowieści z uprzednio zdemontowanych całości – po to jednak, aby osłabić konwencjonalne ramy fikcjonalności i pokazać, że „to, co najistotniejsze powstaje na przecięciu fikcji i dokumentu”⁹⁵. Proza pisarza przypomina w tym względzie osobliwe malarstwo Ferbera, gdzie trudno rozgraniczyć akt tworzenia od destrukcji⁹⁶. Ta ostatnia

⁹² T. van Hoorn, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne...*, op. cit., s. 370.

⁹³ Ibidem, s. 359.

⁹⁴ Taki nosi też tytuł dysertacji Gotterbarma – *Gewalt des Moralisten* (zob. przypis nr 87).

⁹⁵ M. Doerry, V. Hage, *»Ich fürchte das Melodramatische«...*, op. cit., s. 230.

⁹⁶ Słusznie zauważa Łukasiewicz, że pozorne „błędy” w opowieściach Sebald’a są jednym z jej najistotniejszych składników. Konstruując je z „przeinaczeń, dopowiedzeń i wariacji”, autor daje tym

jednak zawsze generuje nowe, nierzadko kontrowersyjne i dwuznaczne pod względem estetyczno-etycznym rzeczywistości.

Nieprzypadkowo ostatnim źródłem, które Sebald przywołuje we wspomnianym fragmencie o naturalnej historii śledzia, jest fragment opowiadania Borgesa *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, w którym narrator prowadzi ze swoim kompanem „przepastną rozmowę o ułożeniu powieści, która miała zaprzeczać jawnym faktom i wikłać się w najrozmaitsze sprzeczności, co nielicznym – bardzo nielicznym – czytelnikom pozwoliłoby odgadnąć ukrytą w opowieści, po części okropną, po części całkiem błahą rzeczywistość” (PS, 83). Podobnie jak w wyobrażonych światach Sebalda, w labiryntowej i encyklopedycznej konstrukcji powieściowego Tlön – krainy być może nigdy nieistniejącej – chodzi o to, by „przez czystą irrealność [...] dotrzeć do nowej rzeczywistości” i pokazać „bezsporne zalety fikcyjnej przeszłości” (PS, 85)⁹⁷.

4.3. CISZA OBRAZU / DYNAMIKA TEKSTU

Sebald jest autorem, który bodaj najintensywniej i najbardziej świadomie spośród XX-wiecznych pisarzy wykorzystywał w swojej twórczości medium obrazu, szczególnie zaś fotografii. Wyraźny splot rejestru fotograficznego z literackim pozwala określić jego utwory mianem „ikono-tekstów” (*iconotexts*). To stworzone przez Petera Wagnera pojęcie oznacza symbiozę płaszczyzny tekstowej z wizualną, w ramach której oba czynniki wzajemnie na siebie oddziałują, „wytwarzają[c] retorykę zależną od współobecności słów i obrazów”⁹⁸. W przypadku twórczości Sebalda retoryka ta jest złożona, ponieważ rola zdjęć, jak pokazywałam wcześniej na poszczególnych przykładach, zdecydowanie wykracza tu poza funkcję ilustracyjną czy dokumentalną, przypominając literackie zabiegi Alexandra Klugego lub Rolfa-Dietera Brinkmanna. Fotografie i obrazy są równoprawnym bohaterem tej prozy, nierzadko tworząc koło napędowe Sebaldiańskich sieci analogii, zależności i koincydencji.

Umieszczając w swoich książkach zdjęcia, pisarz świadomie wchodzi w dialog z wciąż aktualnymi tekstami XX-wiecznej teorii fotografii – autorstwa Waltera

samym wyraz „wiary, że w każdej opowieści rodzą się kolejne, a powtarzając je, opowiadamy je raz jeszcze i zarazem na nowo”, Z. Zaleska, *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Wołowiec 2015, s. 168.

⁹⁷ Szczegółową analizę tego fragmentu z perspektywy intertekstualności, zob. S. Schedel, »*Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?*«..., op. cit., s. 144-154.

⁹⁸ P. Wagner, *Icons – Text – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin New York 1996, s. 16. W literaturze przedmiotu często mowa także o „foto-tekstach”, zob. T. von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Aleksander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld 2007.

Benamina (*Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*), Rolanda Barthes'a (*Światło obrazu*) czy Susan Sontag (*O fotografii*) – a ślady tych lektur bez trudu można odnaleźć zarówno w postaci (krypto)cytatów, jak i luźnych nawiązań. Dlatego też opracowania poświęcone fotograficzności w prozie Sebalda najczęściej skupiają się na związkach fotografii i pamięci⁹⁹ oraz zagadnieniach intermedialności, autentyczności i reprezentacji¹⁰⁰. Z uwagi na obfitość i rozległość tych interpretacji, chciałabym przyjrzeć się innemu – choć ściśle powiązanemu z wymienionymi zagadnieniami – aspektowi, mianowicie estetyce fotografii, badając ich naczelną cechę, jaką jest nieostrość. Łączy się ona zarówno z rozumieniem istoty fotografii przez pisarza (co pokażę na wstępie, odnosząc się do wypowiedzi metaliterackich) oraz z kategorią „zawrotu głowy”, stanowiąc jej wizualny odpowiednik.

We wstępnych uwagach do scenariusza o Kancie czytamy, że „wyłącznie poprzez obrazy można jeszcze wymknąć się za-rządzeniom oraz dotrzeć do takiego rozumienia czasu i dzieła, w którym dokumenty, dowody i realia – uwolnione z reżimu naukowej aparatury – mogą odzyskać własne prawo” (K, 10). Owo „własne prawo”, jakim dysponują obrazy, jest kluczowe dla zrozumienia roli fotografii w prozie Sebalda, który przypisywał im swego rodzaju sprawczość i autonomię, „jak gdyby [...] same miały pamięć” (A, 225). Po śmierci pisarza wraz z manuskryptami do archiwum trafiło też ponad czterdzieści teczek wypełnionych najróżnorodniejszymi fotografiami i pocztówkami – wiele z nich odnajdziemy w utworach prozaicznych Sebalda. W wywiadach mówił, że nabywał je w antykwariatach lub na pchlich targach, już przy zakupie czując, że „wydobywa się z tych zdjęć jakiś niezwykły apel: żądanie wobec oglądającego, aby je opowiedział lub przynajmniej wyobraził sobie, co można było opowiedzieć, biorąc je za początek fikcyjnej historii”¹⁰¹. Pisarz przyznawał, że wypływający z tych widmowych fotografii „apel” odróżnia je od obrazów malarskich – w przeciwieństwie do nich zdjęcia dają nam do zrozumienia, „że gdzieś istnieje sekundarna [...] forma egzystencji, że ludzie, którzy zniknęli z życia, gdzieś się w nim jeszcze szwendają”¹⁰². Przeglądając kolekcjonowane przez pisarza archiwalne zdjęcia, trudno nie ulec wrażeniu, że faktycznie posiadają one szczególną, niemalże widmową

⁹⁹ Temu aspektowi poświęciłam dwa teksty, zob. K. Kończal, *Sens przenoszony drogą wzrokową – w ikonotekstach W.G. Sebalda i J.S. Foera*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 3, s. 57-68 oraz *Fotografia jako depozyt (nie)pamięci – »Austerlitz« W.G. Sebalda*, w: *Pamięć – Pogranicza – Oral History*, red. A. Popławska, B. Świtalska, M. Wasilewski, Warszawa 2014, s. 18-24.

¹⁰⁰ Monograficzne opracowanie o roli fotografii Sebalda, zob. Ch. Eggers, *»Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt«. Die Fotografie im Werk von W.G. Sebald*, Frankfurt a. Main 2011.

¹⁰¹ W.G. Sebald, *»Auf ungeheuer dünnem Eis«*..., op. cit., s. 166.

¹⁰² Ibidem, s. 168.

aure. Na niektórych z nich dostrzec można postaci o dwuznacznym statusie, niewyraźne i zamazane, niemalże przezroczyste, jak gdyby pochodziły z zaświatów. W rozmowie z Jamesem Woodem pisarz stwierdza:

Zdaje się, jakby ludzie pojawiający się na tych zdjęciach mieli rozedrgane kontury, bardzo podobnie do duchów. To, co mnie fascynuje w tych fotografiach, to właśnie owa enigmatyczność. Nie jest to poczucie nostalgii, lecz raczej tego, że w starych zdjęciach kryje się coś tajemniczego, że grozi im zniknięcie, gdyż znajdują się w albumie, który zniknął na strychu albo w kartonie, a jeśli wychodzą na światło dzienne, dzieje się to przypadkowo, jakbyśmy się o nie potykali¹⁰³.

Ta nomadyczno-widmowa egzystencja fotografii, wydobywające się z nich „technienie zaświatów” (CS, 231) odgrywają istotną rolę w prozie Sebald, odzwierciedlając „rozedrgane kontury” bohaterów i świata przedstawionego. Między obrazem i tekstem powstaje w ten sposób sprzężenie zwrotne wyrażające się w ciągłym napięciu między ciszą i dynamiką. Autor dodatkowo wzmacnia to napięcie, ingerując w estetykę zdjęć.

Łącznie w utworach Sebald znajduje się niemal trzysta ilustracji, z czego większość stanowią fotografie. W prywatnych wypowiedziach pisarz często mówił, że „wmontowuje” (*einmontieren*) je w swoje teksty¹⁰⁴. Wgląd do archiwum potwierdza ten brikolazowy ruch – na ręcznie pisanych manuskryptach swoich utworów Sebald najpierw zaznaczał na marginesach niewielkie kwadraty oznaczające miejsca, w których miały znaleźć się później fotografie. Sporządzając w następnym kroku typoskrypty, zostawiał w tekście pustą przestrzeń i samodzielnie wklejał fotografie lub ilustracje, przymocowując je do papieru zwykłą taśmą klejącą. Na samym końcu kopiował poszczególne strony, sprawdzając, jak prezentuje się stworzony przez niego kolaż ze słów i obrazów. Już sam proces przygotowywania utworów uosabia zatem ruch montażowy – najpierw pisarz wycinał ilustracje z gazet, książek lub starych pocztówek, skupiając się często na detalach (jak oczy nocnych ptaków na początku *Austerlitz*, wycięte z reklamowego prospektu o antwerpskiej noktoramie, skontrastowane z oczami Wittgensteina i Trippa), następnie kopiował je w czarno-białych farbach na zwykłej kserokopiarce. W duchu rozważań Barthes’a uważał bowiem, że „zdjęcia w kolorze, jeśli nie zostały wykonane w dobrej jakości, mają w sobie coś nadzwyczaj ordynarnego, co zupełnie znika w czarno-białych fotografiach”¹⁰⁵. W nich bowiem – szczególnie w „szarych strefach”, półcieniach,

¹⁰³ J. Wood, *An Interview with W.G. Sebald*, „Brick” 2002, nr 69, s. 34.

¹⁰⁴ W.G. Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«..., op. cit., s. 168.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 166.

załamaniami i kontrastami – manifestuje się „terytorium, które leży między śmiercią a życiem”¹⁰⁶.

Już sama obecność anonimowych, bezpańskich zdjęć w utworach Sebaldy stanowi wyłom w linearnej narracji, wprowadzając do strumienia tekstu osobliwą ciszę, gdyż jak pisał Barthes, „zdjęcie [...] nie umie powiedzieć, co pokazuje”¹⁰⁷. Zatrzymują one przepływ akcji i wymagają ruchu retardacyjnego – zawieszają płynność narracji, skierowując uwagę czytelnika na materialność tekstu (niektóre fotografie w utworach Sebaldy przecinają zdania, a nawet pojedyncze wyrazy w pół, inne z kolei nie pozostawiają w ogóle miejsca dla tekstu, zawłaszczając przestrzeń). Mark M. Anderson nazywa fotografie umieszczane w dziełach literackich mianem *slow images*, gdyż spowalniają i odwołują reakcję czytelnika, a ich zadaniem jest skłonić do stawiania pytań i krytycznej refleksji¹⁰⁸. Dzieje się tak w przypadku zdjęcia z obozu Bergen-Belsen (PS, 72-73) w *Pierścieniach Saturna*, które swoim nagłym i anonimowym wtargnięciem do tekstu wywołuje szereg wątpliwości: Czy na pewno przedstawia ofiary Zagłady? Gdzie i przez kogo zostało wykonane? Jaki ma związek z opowieścią? Te same pytania zdają się motywować Sebaldę do tak intensywnej pracy z obrazem, a on sam nie ukrywa, że w pracę tę z góry wpisany jest element fingowania. Odnosząc się do tekstów Klugego, pisarz zapytuje:

Czy dana fotografia jest autentyczna czy też może wręcz przeciwnie, wspiera fałszerstwo, które świadomie zostało wkomponowane w tekst? To oczywiście centralne pytanie przy pracy z fotografiami w tekście, ponieważ przezorniejsi czytelnicy pewnie od razu to wyczują i nie dadzą się wodzić za nos, mówiąc: nie trzeba wierzyć we wszystko, co widnieje na obrazach, lecz raczej być świadomym, że to właśnie zdjęcia dają twórcy możliwość fałszerstwa i swego rodzaju kłamstwa, które określa się mianem *l'effet du reel*¹⁰⁹.

Wspomniany proces wielokrotnego powielania zdjęć (tworzenia kopii z kopii), odbieranie im koloru oraz ich amatorska „obróbka” świadczą o tym, że fotografie nie mają w prozie Sebaldy charakteru czysto ilustracyjnego, lecz wiążą się ze świadomym zabiegiem mającym na celu wytworzenie widmowości i nieostrości, które są dla pisarza

¹⁰⁶ Ibidem, s. 174. O znaczeniu szarości w estetyce Sebaldy, zob. M. Zinfert, *Grauzonen: Das Schreiben von W.G. Sebald: Versuchsanordnungen mit schwarzweißen Fotografien*, w: »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, red. R. Calzoni, M. Salgaro, Göttingen 2010, s. 321-336.

¹⁰⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 15.

¹⁰⁸ Cyt. za: R. Mikulinsky, *Photography and Trauma in Photo-Fiction. Literary Montage in Writings of Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon and W.G. Sebald*, Toronto 2009, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19529/1/Mikulinsky_Romi_200903_PhD_thesis.pdf (dostęp: 14.04.2017).

¹⁰⁹ Cyt. za: V. Lenzen, *Eine Spinne im Schädel. W.G. Sebalds Wort-Bild-Welten*, „Akzente. Zeitschrift für Literatur” 2011, nr 6, s. 523-545.

cenniejsze niż perfekcyjna jakość obrazu¹¹⁰. Gest ten można również odczytywać jako formę estetycznego manifestu – zamiast jednoznaczności przekazu Sebald opowiada się za rozmyciem formy, zakwestionowaniem pewności i celebrowaniem tajemnicy. Jednocześnie te nieostre fotografie z wyraźnymi śladami manipulacji, wprowadzają do tekstu brechtowskie „efekty obcości” (V-Effekte), które zdradzają iluzję i podważają prosty mimetyzm.

Nie bez powodu Sebald tak bardzo fascynowały prace Jana Petera Trippa, świadomie grającego z konwencjonalną kategorią realizmu: „Materiał fotograficzny, który stanowił punkt wyjścia dla tych obrazów”, pisze Sebald w poświęconym artyście eseju *Wie Tag und Nacht*, „zostaje poddany starannej modyfikacji. Zniesiona zostaje tu mechaniczna relacja ostrości/ nieostrości, niektóre rzeczy są dodane, inne odjęte. [...] Odcienie barw ulegają zmianie i czasami przytrafiają się owe szczęśliwe pomyłki, z których niezamierzenie powstaje system przeciwstawiającego się rzeczywistości przedstawienia” (LL, 178). Podobnie rzecz ma się z utworami Sebalda, w których zdjęcia wbrew pozorom nie są wierną kopią lub odbiciem wydarzeń opisywanych w dziele, lecz raczej poprzez „ingerencje, odchylenia i dyferencje” (CS, 179) wchodzą w dialog z tekstem, wprowadzając do niego niepewność. Jedną z pisarskich strategii Sebald jest w tym kontekście wspomniana nieostrość, która na płaszczyźnie wizualnej generowana jest na trzy zasadnicze sposoby: poprzez zaciemnianie, prześwietlanie oraz powiększanie obrazów (tak malarskich, jak i fotograficznych). Na konkretnych przykładach pokażę, że powstająca w ten sposób nieostrość jest nie tylko kategorią postrzegania, ale też istotnym zabiegiem poetologicznym, który przekłada się na osłabioną, widmową konstrukcję przestrzeni i bohaterów.

Wolfgang Ullrich w książce poświęconej kulturowej historii nieostrości (*Die Geschichte der Unschärfe*), wychodząc od aktualnej popularności fenomenu nieostrych obrazów, pokazuje, że już od XIX wieku „efekty nieostrości” świadomie zaczęto stosować w sztuce jako środek estetyczny służący przede wszystkim odejściu od standardowych przyzwyczajęń i konwencji percepcyjnych, pragnieniu „widzenia inaczej” czy oddaniu wewnętrznych stanów emocjonalnych – jak przykładowo na

¹¹⁰ Pisarz sam niemalże nie rozstawał się w z aparatem fotograficznym, choć fotografował zwykłym kieszonkowym Canonem (do dziś przechowywanym w archiwum), kierując się – jak przyznawał – raczej instynktem niż szczególnym wyczuciem estetyki. W wywiadach zaś wielokrotnie podkreślał swoją fotograficzną amatorszczyznę. Wiele z tych zdjęć znalazło się później w jego dziełach. Co ciekawe, autor nigdy nie poddał się ekspansji fotografii cyfrowej, która zaczęła święcić triumfy na początku lat 90., dając o wiele większe możliwości manipulacji obrazem i efektami specjalnymi.

obrazach Georgesa Seurata czy Williama Turnera¹¹¹. Malarstwo tego ostatniego nieprzypadkowo „nawiedza” twórczość Sebalda, a *Pogrzeb pod Lozanną* (fot. 5 i 6), zostaje zamieszczony w *Austerlitzu*. „Niemał pozbawiony substancji” obraz Turnera należy do serii „ulotnych akwarelowych szkiców”, przedstawiając spieszne pociągnięcia pędzlem malarza usiłującego uchwycić „rozmywającą się wizję” lozańskiej sceny (A, 136). Trzykrotnie podkreślony przez narratora widmowy charakter obrazu Turnera (brak substancjalności, rozmycie, ulotność) przekłada się na opisaną niedługo po tym scenerię wieczornego spaceru Austerlitzu i Geralda, podczas którego oglądają obrazy rzucane na ścianę przez zachodzące słońce: „Koronkowy wzór, ukazujący się raz po raz i coraz to inaczej na jasnej płaszczyźnie, miał w sobie coś ulotnego, płochliwego, by tak rzec, nigdy nie wychodzącego poza fazę powstania, a jednak w tej wciąż na nowo komponowanej tkaninie światła i cienia” (A, 139). Zamieszczony w tekście obraz pozbawiony jest jednak pastelowych, typowych dla impresjonizmu kolorów, a przez skopiowanie świadomie zaciemniony, co wprowadza do niego (nieobecna w oryginale) grę cieni i światła oraz efekt zwiadowacenia.



Fot. 5. William Turner, *Pogrzeb nad Lozanną*



Fot. 6. Wersja obrazu w *Austerlitzu*

Tło obrazu przypomina teraz ciemną, trudną do zidentyfikowania plamę – podobną do owej „ciemno rozmazanej smugi nad horyzontem” (A, 227), która widnieje na kluczowej w powieści fotografii Pazia Królowej (A, 226). Widmowość zniekształconego obrazu Turnera oddaje dalsza sekwencja tekstu, w której narrator przypomina sobie wieczorny lot z Geraldem nad wschodnim wybrzeżem Anglii:

Jakiś czas przed naszym startem słońce już zaszło, ale wystarczyło wzbic się w górę, żeby znowu otoczyła nas świetlista jasność, zanikająca dopiero, gdyśmy skierowali się na południe [...], a z głębi morza wynurzyły się cienie i powoli nas ogarniały, aż zagaśł ostatni blask na skraju zachodniego świata. Wkrótce rzeźba krajobrazu, lasy i płowe ścierniska pół rysowały się już tylko niewyraźnie, i nigdy nie zapomnę [...] wyłaniającego się przed nami jakby z nicości łukowatego ujścia

¹¹¹ W. Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002, s. 62 i nast.

Tamizy, smoczego ogona, czarnego jak smoła, który wił się przez zapadającą noc, znaczony rozbłyskującymi światłami. (A, 143)

W cytowanym opisie uwidacznia się typowy dla prozy Sebald „intermedialny” sposób opowiadania, w którym narrator posługuje się językiem malarstwa (rysujące się cienie, światła, rzeźba krajobrazu, niewyraźność). W efekcie granice między pozbawionym kolorów antysubstancjalnym obrazem Turnera a rozmytą scenerią krajobrazu opisywaną w tekście stają się coraz bardziej nieostre, stopniowo zlewając się ze sobą. Jak pisze Heiner Boehncke, „Sebald pracuje z różnorodnymi ogniskowymi, światłami i ostrościami, tak że przy każdym obrazie oko musi przyzwyczać się na nowo i rozszyfrowywać relację między jasnością i mrokiem, odsłanianiem i zasłanianiem, bliskością i dala, dokumentem i nastrojem”¹¹² (co potwierdza „spektakularna fotografia” umieszczona w wygłosie opowieści o Geraldzie, A, 144). Jak pokazuje przywołany powyżej fragment *Austerlitz*, dokładnie te same kategorie, które Boehncke rozpoznaje w estetyce warstwy wizualnej, można rozpoznać na płaszczyźnie przestrzennej i poetologicznej¹¹³.

Praktykę przeciwstawną do zaciemnienia, choć wywołującą podobny efekt widmowej nieostrości, stanowi prześwietlenie zdjęć. Ten piętnowany w każdym podręczniku fotografii dyletancki „błąd” okazuje się w przypadku prozy Sebald zamierzonym artystycznym środkiem wyrazu. Jak pisze Verena Lenzen, autor wykorzystuje i generuje efekty nieostrości, zaciemnienia lub prześwietlenia jako integralne narzędzia opowiadania i poznania: „obraz wytwarza w ten sposób nie tylko atmosferę zawieszenia i celebryje swego rodzaju zagadkowość, lecz stanowi również powierzchnię projekcji dla wyobraźni i myśli odbiorcy”¹¹⁴. Przykładowo w ten sposób funkcjonuje w *Austerlitz* fotografia podziemnego dworca w Liverpool Street Station (fot. 7), „jednego z najbardziej ponurych i niesamowitych miejsc londyńskich” (A, 159), które przypomina wejście do podziemnego świata. Widmowy efekt fotografii zostaje wydobyty przez rozlewającą się na samym środku zdjęcia plamę światła, kontrastującą z żelaznymi filarami pokrytymi mieszkanką nagromadzonych przez lata sadzy, pyłu i siarki. Tego rodzaju efekty świetlne, mówiąc za jednym z bohaterów powieści, uwidaczniają „przebłyski nierealności w realnym świecie” (A, 116).

¹¹² H. Boehncke, *Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder*, „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur” 2003, nr 158, s. 54.

¹¹³ O poetyce „zoomu” w twórczości Sebald wyrażającej się w przybliżaniu i oddalaniu (widocznym zarówno w warstwie obrazu, jak i tekstu) pisze J. Kowalski, *Nähe und Ferne: fotografische Implikationen und ihre Anwendungsbereiche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Radom 2015.

¹¹⁴ V. Lenzen, *Eine Spinne im Schädel...*, op. cit., s. 530.

W kontekście współczesnych form nieostrości Ullrich pisze, że niezależnie od tego, czy przekazuje ona posmak tajemnicy i zagadkowości, czy też wyraża nostalgię za przeszłością (jak w powstałym w latach 90. XX wieku nurcie lomografii) lub sabotuje iluzjonizm (jak w przypadku prac Gerharda Richtera¹¹⁵), czyni z odbiorców swoistych detektywów, którzy za wszelką cenę usiłują odkryć w fotografii decydującą wskazówkę, która rozświetli to, co pozostaje niewyrażone na płaszczyźnie obrazu¹¹⁶. Podobnie dzieje się z fotografiami w prozie Sebald – skłaniają czytelnika do przyjęcia postawy detektywistycznej, a więc takiej, która wprowadza wątpliwości i jednocześnie odsłania iluzję fikcjonalności.

Ostatnim, wizualnie najbardziej sugestywnym zabiegiem manipulacji fotografiami jest ich umyślne powiększanie. Najlepiej obrazuje to scena, w której Austerlitz, w nadziei na odnalezienie obrazu matki, zamawia kopię propagandowego filmu o getcie w Theresienstadt. Przemykające przez oczami twarze mieszkańców getta nie pozwalają mu jednak „wejrzeć dokładniej w obrazy” (A, 300), dlatego zamawia kopię filmu w zwolnionym tempie, co powoduje, że „fragment z Theresienstadt” rozciąga się nie tylko w czasie, ale również wizualnie. Obraz ulega całkowitej deformacji: „kształty stały się nieostre i, zwłaszcza w scenach kręconych w jasnym świetle na dworze, rozplływały się brzegiem” (A, 301). Niewidoczne gołym okiem mikrouszkodzenia zaczynają, wraz z deformacją filmu, stopniowo rozlewać się na taśmie i gasić obraz – niczym wspomniane tajemnicze plamy na obrazie Turnera czy zdjęciu stacji Liverpool Station – oraz „pstrzą jasne tło rzucikiem ciemnych plamek” (A, 301), przypominając krople wody pod mikroskopem. Uchwycona na fotografii filmowa stopklatka ukazuje niewyraźne kontury twarzy dwóch mężczyzn oraz wielką plamę na pierwszym planie – być może ową mechaniczną usterkę, być może kolejną twarz, która rozmyła się i zdeformowała (fot. 8)¹¹⁷. W opisie Sebald wprost nawiązuje do widmowych fotografii paryskiego fotografa Drageta (autora słynnych fotografii duchów), jak również – mniej bezpośrednio – do rozważań Barthes’a, który w *Świetle obrazu* pisze o własnych próbach penetracji fotografii zmarłej matki:

Wierzę, że coraz bardziej powiększając szczegóły dotrę w końcu do bytu mojej matki: zmieniam kadr, powiększam, w jakimś sensie – posuwam się wolniej,

¹¹⁵ Na podobieństwo między Sebaldem a Richterem wskazuje Katarzyna Bojarska – zob. *Wydarzenie po wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Warszawa 2012.

¹¹⁶ Ibidem, s. 98.

¹¹⁷ Powiększanie fotografii w prozie Sebald można porównać z efektem, jaki wytwarzają fotograficzne prace Christiana Boltanskiego – zwłaszcza projekt *The Storehouse* (1988), prezentujący powiększone fotografie uczniów szkoły żydowskiej i powolne przekształcanie się ich w zjawiska widmowe.

żeby mieć czas i wreszcie się dowiedzieć. Fotografia uzasadnia to pragnienie, [...] dlatego, że istotą Zdjęcia jest właśnie to, iż to było i że żyję złudzeniem, iż wystarczy oczyścić powierzchnię obrazu, a będę mógł dotrzeć do tego, co jest poza nim¹¹⁸.

Zarówno Sebald, jak i Barthes podkreślają złudną referencjalność, którą obiecuje fotografia, pokazując „właśnie to, iż to było”. Próba zajrzenia pod powierzchnię zdjęcia, kadrowanie i powiększanie, a więc ingerencja w jego materialność nie przynosi pożądanych efektów – odpomnienia, poznania, zobaczenia więcej. Wręcz przeciwnie: bardziej oddalają niż przybliżają do odwzorowanej na nich przeszłości. Jak pisze Sebald w jednym z esejów: „literatura wspiera pamięć, fotografowanie natomiast zapomnienie. Fotografia jest niczym memento świata znajdującego się w procesie niszczenia i znikania” (BU, 178).



Fot. 7



Fot. 8

* * *

Celem tej części pracy było wykazanie, że nie-antropocentryczność dzieł Sebalda nie sprowadza się jedynie do warstwy fabularnej, lecz znajduje odzwierciedlenie również w strukturze tekstu. Dlatego analizie poddałam sposób prowadzenia narracji i figurę samego narratora, zależności między warstwą tekstualną i wizualną, funkcje i estetykę obrazów oraz strategie intertekstualne. Zamierzałam tym samym dowieść, jak ruchome i rozmyte są w prozie Sebalda przejścia między: obecnością i nieobecnością, prawdą i zmyśleniem oraz ciszą obrazu i dynamiką tekstu. Te trzy pary określiłam najlepiej oddając poetologiczne konflikty i napięcia analizowanych utworów, a sam autor dodatkowo wzmacnia je poprzez świadome zabiegi „fingujące”. Stąd też nadrzędną figurą, która scala wszystkie omawiane wątki, uczyniłam kategorię „szwindlu”, umownie zawierając w niej wieloznaczność niemieckiego słowa *Schwindel*, które oznacza zarówno

¹¹⁸ R. Barthes, *Światło obrazu...*, op. cit., s. 177.

odrealniające poczucie „zawrotu głowy”, „stan odurzenia”, jak również „fingowanie”, „oszukiwanie” czy „zafalszowywanie”. *Schwindel* jest ponadto kategorią pozwalającą w najkrótszej formule opisać kondycję (po)nowoczesnego człowieka i nieodzownie towarzyszące jej poczucie rozchwiania, dezorientacji oraz niestabilności.

Przeprowadzone analizy skłaniają do konkluzji, że „radikalne otwarcie” tekstu na działanie podmiotów nie-ludzkich (zwierząt, przyrody, widm, rzeczy, resztek, ruin) w nieunikniony sposób rozsadza utarte granice dzieła literackiego i wiąże się – mówiąc za Aleksandrą Ubertowską – z koniecznością przeformułowania istniejących schematów kognitywnych i poetologicznych¹¹⁹. Nieprzypadkowo dzieła Sebald’a odznaczają się tak wysokim stopniem autoreferencyjności, jak gdyby nieustannie reflektowały – i jednocześnie negocjowały – swój status w świecie, w którym dawno rozpadły się scalające wiązadła i obowiązujące normy. Andrzej Kopacki, charakteryzując poetykę zbioru opowiadań *Wyjechali*, słusznie pisze, że tom ten (a pewnie i całą twórczość Sebald’a) można czytać jako „odpowiedź literatury na katastrofę”¹²⁰.

Odpowiedź ta sugeruje, że w rozbitym świecie – po naturze, po katastrofie i po człowieku – pozostaje już tylko „szwindel”, który w przypadku utworów Sebald’a oznacza produktywne dekonstruowanie granic przebiegających między fikcją i dokumentem, prawdą i kłamstwem, tekstem i obrazem¹²¹. Zamiast tradycyjnej narracji pojawia się tu kłęczowa labiryntowość, która skutecznie uniemożliwia wszelkie puenty i domknięcia, a zamiast wyrazistej postaci narratora – raczej widmowe medium, przez które przepływają fragmentaryczne opowieści bohaterów. Tym samym rozmyta substancjalność człowieka, której pisarz nieustannie dowodzi w swojej prozie na poziomie fabuły, ma swoje odzwierciedlenie w „osłabionej” ontologii samego dzieła literackiego, nawiedzanego przez widma fikcji i przepełnionego ruinami cytatów.

¹¹⁹ A. Ubertowska, *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 36.

¹²⁰ A. Kopacki, *Literatura jako nadprzyrodzenie*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 376.

¹²¹ Z tego względu utwory Sebald’a często zaliczane są do literatury postmodernistycznej, zob. D. Blackler, *Reading W.G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Rochester 2007.

ZAKOŃCZENIE

„Dobre historie mają podwójne dno, bardzo dobre historie mają ich kilka, a najlepsze historie są bezdenne. Cóż jednak mogłoby być bardziej bezdennego, niż śmierć, strach i przypadek” – te słowa Sebald podkreśla w recenzji zapomnianego dzieła Leo Perutza, której wycinek można znaleźć w materiałach archiwalnych¹. Wyróżniając ten fragment, autor *Austerlitz* nieświadomie dokonuje charakterystyki własnej twórczości, w której trzy wspomniane kategorie – śmierć, strach i przypadek – często determinują opowiadane historie, sprawiając, że rzeczywiście stają się one bezdenne. Tym większa radość czytelnika (w odkrywaniu) i tym większa rozterka badacza (w interpretowaniu)². Gdzie zacząć i gdzie postawić ostatnią kropkę?

Eric L. Santner wskazuje z kolei na inny, tylko pozornie odmienny, problem z dziełami Sebald, pisząc, że jednym z powodów, dla którego tak trudno je interpretować, a jeszcze trudniej powiedzieć o nich coś prawdziwie nowego i odkrywczego, jest to, że pisarz sam zarysował niejako ramy dla swojej późniejszej recepcji: „jego fikcja już sama w sobie uprawia produktywny rodzaj autogenezy, która sprawia, że badacze czują się w pewnym sensie zbędni”³. Z jednej strony zatem „bezdenność” wynikająca z doboru trudnych do okiełznania tematów, z drugiej zaś wręcz przeciwnie: swego rodzaju interpretacyjny fatalizm, wyznaczający szlaki i kierunki analiz. Wyjście z tego impasu zdaje się proponować sam Sebald, który we wstępie do scenariusza o Immanuelu Kancie pisze:

wydeptane ścieżki wymykającej się już spod kontroli literatury przedmiotowej [...] wciąż prowadzą do tych samych miejsc, do tych samych pocztówkowych widoków naszej kultury. [...] Kto wchodzi przez boczne lub tylne drzwi, przed tym zazwyczaj otwierają się niecodzienne perspektywy, dzięki którym już niemal całkowicie abstrakcyjna substancja zaczyna ponownie i niespodziewanie się konkretyzować. (K, 10)

Zgodnie z tymi słowami niniejsza praca stanowi próbę wejścia do sebaldlandu⁴ „przez boczne i tylne drzwi”, a więc zejście z „wydeptanych ścieżek” interpretacyjnych, na rzecz otwarcia nowych perspektyw.

¹ Chodzi o recenzję książki *Der Meister des Jüngsten Tages* (B. Pinkerneil, „Der Feind in uns”, FAZ), w: Sammlung: Notizen und Material zu Franz Kafka u.a, HS.2004.0001.00745, © DLA.

² O problematyczności dzieła Sebald pisze także Juliane Römhild, analizując recepcję jego twórczości w brytyjskiej prasie, zob. »Back in Sebaldland«: Zur Rezeption von W.G. Sebald in der britischen Tagespresse, w: „Zeitschrift für Germanistik” 2005, nr 2, s. 393-399.

³ E.L. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago London 2006, s. 45.

⁴ Zdaje się, że jako pierwszy określenie to zastosował Stuart Jeffries na łamach „The Guardian”. Philip Marsden używa z kolei określenia *Sebald country*: „you are immediately, unmistakably in Sebald country

Nadrzędnym celem dysertacji było zbadanie nie-antropocentrycznego wymiaru twórczości Sebald'a poprzez zanalizowanie trzech – w moim przekonaniu najbogatszych znaczeniowo – formacji tematycznych: zwierząt, widm i ruin. Określiłam je mianem tytułowych sygnatur, ponieważ stanowią zarówno znak rozpoznawczy (swoisty literacki „podpis”) autora, jak i najważniejsze kategorie pozwalające lepiej orientować się w gęstej kartografii tego pisarstwa. Świadomie piszę też o „formacjach tematycznych” (a nie przykładowo: tematach, wątkach, motywach), ponieważ każda z nich w istocie tworzy konglomerat pomniejszych aspektów. Mimo iż analizowałam je w oddzielnych częściach, starałam się wciąż sygnalizować, że w typowy dla Sebald'a „kłączowy” sposób wzajemnie się przenikają i uzupełniają. Między zwierzętami, widmami i ruinami istnieją – w dużej mierze dzięki wyrafinowanej poetyce – liczne punkty spotkań.

W poszczególnych rozdziałach, składających się na trzy pierwsze części pracy, analizowałam tytułowe sygnatury, posiłkując się przy tym badaniami literaturo- i kulturoznawczymi przynależnymi do humanistyki nie-antropocentrycznej – począwszy od krytycznych studiów nad zwierzętami poprzez widmontologię i badania przestrzenne aż po perspektywę ekokrytyczną. W każdej części badałam sposoby i mechanizmy przedstawiania oraz kluczowe funkcje, które zwierzęta, widma i ruiny pełnią w tekście. Moim celem było przy tym pokazanie, w jaki sposób łączą się one z główną tezą pracy, mówiącą o tym, iż pisarstwo Sebald'a osadzone jest wyraźnie poza paradygmatem antropocentrycznym, który autor na każdym kroku demaskuje i podaje w wątpliwość. Dodatkowo zależało mi na tym, aby wprowadzić dzieła Sebald'a w dialog z innymi tekstami, zarówno literackimi (m.in. Jean Améry, Edgar Kupfer-Koberwitz, John M. Coetzee, Franz Kafka, Vladimir Nabokov), jak również kulturoznawczymi i filozoficznymi (m.in. Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Zygmunt Bauman, Éric Baratay, Aleida Assmann). Bardziej jednak niż na tropieniu intertekstualnych śladów, zależało mi na inicjowaniu międzytekstowej i międzydyscyplinarnej dyskusji, polegającej na poszerzaniu zarysowanego przez autora *Pierścieni Saturna* horyzontu o nowe perspektywy. W czwartej i ostatniej części pracy starałam się pokazać, że wiążąca się z nie-antropocentrycznym wymiarem utworów Sebald'a osłabiona substancjalność człowieka, której śladom systematycznie przyglądałam się w planie fabularnym, nieprzypadkowo znajduje swoje odzwierciedlenie w „osłabionej” (rozmytej, sfingowanej, fragmentarycznej) ontologii samego dzieła literackiego.

with its haunting landscapes, its dreamlike fluency, its peripheral anxieties and its abiding sense of a Europe crippled by its own past” – zob. *The Quiet German*, „Sunday Times” z 30.6.2002 r., s. 42.

Analizowałam zarówno utwory znane polskiemu czytelnikowi dzięki znakomitym tłumaczeniom Małgorzaty Łukasiewicz, jak i te wciąż czekające na przekład (eseje krytycznoliterackie, poezja), dodatkowo czerpiąc z materiałów metaliterackich (wywiady z pisarzem) i archiwalnych (notatki poetologiczne, manuskrypty tekstów niepublikowanych). Moim zamiarem było zaprezentowanie, w miarę możliwości, kompleksowego obrazu autora *Austerlitz* i odsłonięcie tych aspektów jego pisarstwa, które wprawdzie – jako rozproszone głosy, o których wspominałam we wstępie pracy – pojawiają się w polskojęzycznych opracowaniach, jednak wciąż wydają się słabo słyszalne. Dlatego też pobocznym celem przyświecającym mojej pracy było wypełnienie recepcyjnej luki na gruncie polskiego literaturoznawstwa, w którego ramach – mimo zaskakującej popularności Sebaldy – dotychczas wciąż nie powstała żadna, syntetyczna lub przekrojowa, monografia poświęcona jego twórczości.

Podczas pracy nad dysertacją szczególnie zależało mi na tym, aby włączana do analiz teoria nie przysłoniła tekstu, a sama interpretacja nie stała się jej niewolnikiem – istotny był dla mnie ruch naprzemiennego zbliżania się do tekstu (poprzez czytanie uważne) i oddalania (w geście kulturowej teorii literatury). Takie rozumienie procesu interpretacji w pewnym sensie przypomina sposób, w jaki sam Sebald czytał literaturę. Pisarz był bowiem przekonany – jak pokazują eseje krytycznoliterackie i prywatne wypowiedzi – że kluczem do odczytania literatury jest uwzględnienie zarówno biografii autora, kontekstu historyczno-społecznego, jak i aktualnych tendencji w dyskusji politycznej, filozoficznej i krytycznej (niezależnie od tego, jak bardzo są dyskusyjne), jednocześnie nigdy nie tracąc z oczu samego tekstu⁵. Podobnie przebiegały decyzje interpretacyjne i droga lektury w niniejszej pracy: do analiz włączałam zarówno genealogię, uwzględniając kontekst społeczno-historyczny i biograficzny (choć wystrzegałam się łatwych identyfikacji narratora z pisarzem), jak i aktualne nurty badawcze, zawsze jednak obierając za punkt wyjścia sam tekst i jego wyprofilowanie.

W wygłosie moich rozważań chciałabym, po pierwsze, podsumować dotychczasowe analizy, po drugie, doprecyzować znaczenie nie-antropocentrycznego wymiaru twórczości Sebaldy i odpowiedzieć na anonsowane we wstępie pytania o wyłaniającą się z omawianych utworów wizję (post)humanizmu, po trzecie wreszcie, wskazać na kierunki, perspektywy i tematy, które wciąż czekają na zbadanie.

⁵ Pełny obraz Sebaldy jako literaturoznawcy, zob. U. Schütte, *Interventionen: Literaturkritik als Widerspruch bei W.G. Sebald*, München 2014.

Z szeroko zakrojonych analiz tytułowych sygnatur i charakterystycznej dla nich poetyki można wyprowadzić kluczową dla niniejszej pracy konkluzję, iż nie-antropocentryczny charakter twórczości Sebalda polega na nieustannym przekraczaniu trzech esencjalistycznych paradygmatów: antropocentryzmu, obecności i całości. Wszystkie te kategorie ściśle wiążą się – w nawiązaniu do rozważań Rosi Braidotti – z ukształtowanym przez renesansowy humanizm i skutecznie w następnych wiekach podtrzymywanym „modelem witruwiańskim”, opierającym się na całościowych strukturach, silnej człowieczej ontologii i geometryczno-centralistycznym modelu świata (wystarczy przywołać w myślach znany rysunek Leonarda da Vinci)⁶. Wcześniejsze analizy dowodzą, że zasiedlające wszystkie utwory Sebalda zwierzęta, widma i ruiny – wokół których koncentrują się fabuły i które same je wyzwalaają – stają się podstawą do tworzenia alternatywnych modeli narracji o świecie, gdzie paradygmatyczne granice między ludzkim i nieludzkim, żywym i martwym, centrum i peryferiami stają się coraz bardziej przepuszczalne i rozmyte, tracąc swoją legitymizację. Jak wielokrotnie podkreślałam – to, co najistotniejsze, dokonuje się w utworach Sebalda w „szarej strefie”, a więc w między-przestrzeni znoszącej wspomniane binarności i istnienie jakiegokolwiek centrum. Włączenie nie-ludzkich podmiotów do świata przedstawionego – zwierząt, widm i ruin – powoduje rozsadzanie geometrycznych podziałów i miar typowych dla „modelu witruwiańskiego”, a co za tym idzie stopniowe dekonstruowanie paradygmatu antropocentrycznego – w konsekwencji antropocentryczne pewniki i silna ludzka ontologia zostają rozcieńczone, a osobność człowieka coraz bardziej zaczyna się zacierać.

I. PRZECIWKO PARADYGMATOWI ANTROPOCENTRYZMU

Analizując w pierwszej części pracy sposób przedstawiania i obecność zwierząt w twórczości Sebalda, starałam się pokazać, że misterna, niemal tkacka praktyka pisarska, polegająca na budowaniu złożonych zwierzęco-ludzkich konstelacji (jak mówi Czaja, „wieloelementowej konstrukcji antropologicznej”⁷), stanowi próbę przełamania jednoznacznie antropocentrycznej perspektywy myślenia i pisanie o zwierzętach. Dokonuje się to zarówno poprzez włączający gest empatii wobec nie-ludzkich istot, jak i nieustanne wskazywanie na miejsca wspólne w historii ludzkiej i zwierzęcej, które –

⁶ R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 62 i nast.

⁷ D. Czaja, *Śledzie, ćmy i szop pracz. Zoografie Sebalda*. „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 101.

jakkolwiek byłyby antagonistyczne i naznaczone przemocą – wzajemnie się oświetlają. W efekcie, „mniejsze zwierzęta” – zazwyczaj marginalizowane i wykluczane z „wielkich narracji” historycznych – zostają wprowadzone do świata przedstawionego jako odczuwające istoty (co pokazywałam w analizach scen ze świnią, zającem, śledziami, chińską przepiórką, ćmami czy jedwabnikami). Nieprzypadkowo najczęstszym środkiem retorycznym okazuje się tu analogia – przykładowo między losem śledzi i Żydów w *Pierścieniach Saturna* – która z języka greckiego (ἀναλογία) oznacza nie tylko „podobieństwo”, ale i „odpowiedzialność”. Dlatego też, jak wielokrotnie podkreślałam, narratorzy i bohaterowie prozy Sebalda zamiast po stronie własnego gatunku, często opowiadają się po stronie zwierząt.

Zgodnie z postulatem Braidotti, zwierzęta są w prozie niemieckiego pisarza trwałym elementem ludzkiego świata, którego nie sposób już przeoczyć, jednak w odróżnieniu od wyraźnie afirmatywnego charakteru projektu włoskiej filozofki – która rozpościera wizje „rekompozycji wspólnot”, nowych układów i transwersalnych sojuszy między gatunkami – autor *Austerlitz*a zdaje się (pozornie) poprzestawać w pół kroku. Zwierzęta przedstawione są tu bowiem jako ofiary, istoty pokrzywdzone, marginalizowane i deprecjonowane, a nie jako pełno-prawne podmioty. Nie wynika to jednak z niechęci czy niemożności tworzenia międzygatunkowej wspólnoty, lecz raczej innego rozłożenia akcentów i intencji, a także postawy krytycznego dystansu. To, co demaskuje proza Sebalda – silnie zakorzenione w człowieku uczucie nadrzędności własnego statusu ontologicznego wyrażające się w przemocą wobec zwierząt – jest pierwszym krokiem do tworzenia transwersalnych relacji, o których pisze Braidotti. Lektura prozy Sebalda uwrażliwia jednak na to, że rewersem identyfikacji i empatii ze zwierzętami jest w istocie trudna do przełamania przepaść niewiedzy i niezrozumienia (*abyss of incomprehension* według Johna Bergera), powstała wskutek zakorzenionego w kulturze zachodniej i chrześcijańskiej antropocentryzmu i antropopatriarchalizmu, a także uprawianej przez człowieka antropomorfizacji. Ze świadomością poznawczych ograniczeń, tkwiących już przykładowo w samym języku, którym posługujemy się w opisie zwierząt, pisarz opowiada się – jak pokazuję w zakończeniu rozważań – po stronie „krytycznego antropomorfizmu” (Kari Weil). To znaczy, w dostępnym sobie – siłą rzeczy antropomorfizującym – języku podejmuje w swoich utworach próbę nawiązania etycznej relacji ze zwierzętami, opierającą się na odpowiedzialności, współczuciu i próbie zrozumienia zwierzęcych uczuć, mając jednocześnie świadomość istnienia „niezłębionej granicy” (Jacques Derrida).

II. PRZECIWKO PARADYGMATOWI OBECNOŚCI

W kolejnej części pracy, badając mechanizmy nawiedzenia, starałam się udowodnić, że intensywna obecność widm w „spektralnej prozie” Sebald’a skutkuje zarówno rozszczelnieniem granic między kategoriami obecności i nieobecności, jak również osłabieniem substancjalności człowieka. Analizy zwidmowaconych bohaterów (na przykładzie Austerlitz’a, Ferbera, Kafki i Adelwartha) wyraźnie dają do zrozumienia, że widmami w prozie Sebald’a są nie tylko duchy zmarłych, lecz również sami żyjący, jakby gdyby – mówiąc za Derridą – cała ludzkość stanowiła „jedynie kolekcję lub serię duchów”⁸. Stąd rodzi się wrażenie, że w dziełach niemieckiego pisarza człowiek w ogóle nie istnieje, istnieje zaś jedynie to, co po nim pozostało: widmowe awatary i protezy, istoty „o rozedrganych konturach”.

Podobnie „ruchome” okazują się scenerie omawianych utworów, o czym świadczą zlewające się ze sobą warstwy czasowo-przestrzenne w odwiedzanych przez bohaterów dworcach, architektonicznych kolosach i twierdzach. Najczęściej są to miejsca „odczłowieczone”, gdzie istnieją jedynie ślady i resztki ludzkiej egzystencji, a narratorzy poruszają się w nich po omacku, ponieważ wraz z człowiekiem zniknęły stabilne punkty orientacji. Innymi słowy, widma przyczyniają się do rozbicia typowych dla racjonalistycznego paradygmatu kategorii: zaburzają *linearny* przepływ czasu (zacierając granice między klasycznymi kategoriami temporalnymi); rozsadzają monolityczny obraz pamięci, „zabrudzając” rzeczywistość – jak pisze Andrzej Marzec – śladowymi resztkami, porozbijanymi okruchami i ulotnymi migawkami odsłaniającymi jej heterogeniczność i niepewność⁹; wreszcie nadwątlają logiczny bieg historii, ukazując anty-racjonalny i podporządkowany przypadkowości bieg, nawet najtragiczniejszych, zdarzeń. Najistotniejszą jednak konsekwencją zwidmowacenia świata przedstawionego okazuje się rozbicie ontologicznej pewności – uznawany za miarę wszechrzeczy i „koronę stworzenia” człowiek traci swoje wyraziste kontury, a jego obraz rozmywa się w nakładających się na siebie powidokach.

III. PRZECIWKO PARADYGMATOWI CAŁOŚCI

W trzeciej części pracy pokazywałam, że budowane przez Sebald’a światy paradoksalnie opierają się na ruinach, które ujmowałam w szerokim znaczeniu – nie tylko w sensie

⁸ J. Derrida, *Widma Marksa*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 223.

⁹ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 197.

materialnym, lecz przede wszystkim jako alegorię zniszczenia, entropii i resztkowości istnienia. Analizy dowodzą, że ruiny mają w twórczości niemieckiego pisarza charakter totalny i obejmują zarówno wymiar przyrdo-historyczny (bombardowania niemieckich miast przez aliantów), przestrzenny (ślady zniszczeń i katastrof zapisane w krajobrazie angielskiego wybrzeża i w ruinach postindustrialnych), jak i tożsamościowy („poharatane” tożsamości uchodźców). Zestawienie ze sobą eseju *Wojna powietrzna i literatura*, debiutanckiego poematu *Nach der Natur* oraz powieści *Pierścienie Saturna* pokazuje, że historia człowieka ściśle łączy się w pisarstwie Sebald z historią naturalną. Ta ostatnia nie jest jednak rozumiana jako deskryptywny opis przyrody (w tradycji *historia naturalis*), lecz zostaje wywiedziona z katastroficznego i dialektycznego myślenia Waltera Benjamina i Theodora W. Adorna. W konsekwencji, zamiast jako linearna narracja podporządkowana kauzalnościom, historia jawi się tu jako pasmo perseweracyjnych katastrof. Co ważne jednak, katastrofy te nie są powodowane wyłącznie ręką człowieka, lecz również siłami samej natury – genocydy i ekocydy zostają tu wpisane w tę samą katastroficzną linię rozwoju (stąd jednoznaczne uznawanie Sebald za „pisarza Holocaustu” wydaje się niezasadne). Wszechobecność, a nawet pewna natarczywość ruin w utworach niemieckiego pisarza pozwala stwierdzić, że trudno mówić o jakiegokolwiek „całości” czy istnieniu nienaruszonego „centrum”. Zamiast holistycznie rozumianego świata naturalnego pojawia się tu postapokaliptyczny i postkatastroficzny stan „po naturze”, a zamiast ludzkiego życia – wegetowanie w ekosystemie resztek i ruin.

Mając na uwadze powyższe konkluzje, twórczość Sebald określam mianem „pisarstwa wy-kroczenia”. W tym przedzielonym dywizem pojęciu skrywa się podwójny, konstytutywny dla wszystkich omawianych dzieł, ruch – pierwszy (dosłowny) wiąże się z faktem, że utwory pisarza skonstruowane są na planie podróży, najczęściej pieszej, a więc faktycznego kroczenia, które staje się siłą napędową narracji¹⁰. To właśnie podczas uporczywego wędrowania narratorzy konfrontują się ze zwierzętami, widmami i zrujnowanym krajobrazami, a nieustanny proces przemieszczania się i stan dyslokacji wprawia w ruch uważne i intensywniejsze myślenie o napotkanych po drodze miejscach, zdarzeniach i podmiotach¹¹. Drugi wymiar „wy-kroczenia” wiąże się z transgresywnym charakterem twórczości Sebald,

¹⁰ Wielowymiarowe analizy aspektu „podróżowania” w twórczości Sebald, zob. M. Zisselsberger, red., *The Undiscover'd Country: W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, Rochester 2010.

¹¹ O wpływie chodzenia na „inne” odbieranie rzeczywistości, pisze L. Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Berlin 2006.

przełamującej antropocentryczne paradygmaty. Jak pokazywałam we wcześniejszych analizach, pisarz nieustannie „wykracza” poza dualistyczne myślenie w kategoriach opozycji i poza utarte granice – między ludzkim i nie-ludzkim, przeszłością i przyszłością, życiem i śmiercią oraz całością i rozpadem. Jeśli mowa o jakiegokolwiek dialektyce w twórczości Sebald, to zawsze jest to dialektyka wywiedziona z myśli szkoły frankfurckiej, określająca „wspólnotę zmiennych elementów, które opierają się redukcji do jednego wspólnego mianownika, istotowego rdzenia czy zasady”¹². W kategorii „wy-kroczenia” zawiera się jeszcze jedno znaczenie, a mianowicie ujęcie normatywne, implikujące łamanie obowiązujących zasad i postępowanie wbrew ustalonej normie. To ruch, który w czwartej, ostatniej części pracy dostrzegam w planie poetologicznym omawianych utworów. Na konkretnych przykładach „fingujących” praktyk narracyjnych, pokazuję, jak ruchome są w Sebaldiańskiej poetyce przejścia między obecnością i nieobecnością, prawdą i zmyśleniem oraz ciszą obrazu i dynamiką tekstu. W ten sposób dowodzę, że dokonujące się w warstwie fabularnej osłabianie paradygmatu antropocentrycznego (zwidmowacenie, rozbicie twardej substancjalności człowieka, fragmentaryczność istnienia, rozpad) przekłada się na osłabienie ontologii samego dzieła literackiego. Zgadzam się w tym względzie z Aleksandrą Ubertowską, która twierdzi, że „formy reprezentacji literackiej i wizualnej, w których ingerencja czynników nie-ludzkich w obręb doświadczenia traumatycznego i świata po katastrofie została ujęta w sposób radykalny, powoduj[ę] konieczność przeformułowania istniejących schematów kognitywnych i poetologicznych”¹³.

WRAŻLIWOŚĆ POSTHUMANISTYCZNA

Nie-antropocentryczne nachylenie twórczości Sebald wyrażające się w zacieraniu osobności człowieka, rozmywaniu silnej substancjalności, włączaniu do narracji pomniejszych, dotychczas wykluczanych podmiotów nie-ludzkich (zwierząt, widm) oraz podejmowanie wątków ekokrytycznych, prowokuje do postawienia dalej idących pytań, mianowicie o stosunek tego pisarstwa do posthumanizmu, który zgodnie z ogólnymi założeniami, obejmuje wszystkie wymienione wyżej aspekty.

¹² Cyt. za. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 47.

¹³ A. Ubertowska, *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie...*, op. cit., s. 36.

W recepcji sporadycznie pojawiają się próby odczytań, łączące twórczość Sebalda z paradygmatem posthumanistycznym¹⁴, choć często obwarowane są wątpliwościami i zastrzeżeniami. Na polskim gruncie przykładowo Dariusz Czaja, pisząc o Sebaldiańskich zoografiach, podejmuje ten temat, choć od razu zgłasza obiekcje, wskazując przy tym na dwa podstawowe problemy:

Po pierwsze, książki autora *Austerlitz* nie są wypowiedzią dyskursywną, nie są metodycznym wykładem tej czy innej filozofii, jej elementy trzeba dopiero destylować z tekstu. To raczej pojedyncze intuicje (narratora, bohaterów!), niż systematyczny wykład własnych poglądów autora. Po drugie, tzw. posthumanizm to szeroki i dość zróżnicowany nurt myślenia, od ujęć „miękkich” po „twarde” [...], swoim radykalizmem zbliżające się wyraźnie do twierdzeń ideologicznych. [...] Trudno więc mówić jednoznacznie o Sebaldzie-posthumaniście (choć bez wątplenia wiele elementów jego myślenia zbliża się do poglądów posthumanistycznych), podobnie jak z trudem dałoby się utrzymać etykietę eko-literatury w odniesieniu do jego prozy (choć i w tym przypadku można by znaleźć *iunctim* pomiędzy jego obserwacjami a tezami entuzjastów ekologii)¹⁵.

Zdaje się, że Czaja ma rację i jednocześnie jej nie ma. Z jednej strony w pełni zgadzam się z badaczem, który sprzeciwia się ogólnemu przykładaniu do twórczości Sebalda etykiety „eko-literatury”, „posthumanizmu” czy innych nurtów, zauważając, że mimo wszystko mamy tu do czynienia z wypowiedzią literacką, a nie dyskursywną. W bardzo podobny sposób (w trzeciej części pracy) „broniałam” pisarza przed zarzutami Bernharda Malkmusa, który dostrzega wprawdzie w utworach autora *Pierścieni Saturna* interesujące wątki ekologiczne, jednak zarzuca pisarzowi, że nie potrafi wyjść poza pasywne, ściśle kulturowe pojęcie „historii naturalnej” i że nadmiernie pogrąża się w melancholii, zamiast przyjąć aktywną i pro-środowiskową, niemalże polityczną postawę na wzór literatury zaangażowanej. Stawianie przed pisarzami wygórowanych oczekiwań i krytykowanie elementów, które nie odpowiadają arbitralnym założeniom badaczy, tak jak w przypadku Malkmusa, mija się zarówno z etosem interpretowania literatury, jak i sensem produktywnej interpretacji.

Z drugiej strony trudno jednak zgodzić się z opinią Czaj, że elementy anty-antropocentryczne, posthumanistyczne czy ekokrytyczne należy „destylować z tekstu” i traktować jako „pojedyncze intuicje”, podobnie jak trudno zaakceptować dokonane przez badacza silne rozgraniczenie na wypowiedzi dyskursywne i literackie (pomijam tu ironiczną retorykę, jak „entuzjaści ekologii” czy „ideologia” posthumanizmu). Przeprowadzone analizy przekonują, że jest wręcz odwrotnie: po pierwsze, zamiast z

¹⁴ Na szczególną uwagę zasługują przywoływane we wcześniejszych rozważaniach artykuły Colina Riordana, Bernharda Malkmusa, Erica L. Santnera, Axela Goodbody’ego.

¹⁵ D. Czaja, *Śledzie, émy i szop pracz...*, op. cit., s. 105-106.

pojedynczymi intuicjami i przeczuciami, mamy do czynienia z głęboko zapisaną w utworach Sebald „wrażliwością posthumanistyczną”, determinującą zarówno fabułę, jak i sposób jej opowiadania; po drugie, w samym pisarstwie autora *Austerlitz* bardzo często pojawiają się elementy dyskursywne, a przywoływane w trakcie interpretacji prace filozoficzne czy naukowe świadczą o ich bliskości z „wypowiedziami literackimi” Sebald oraz o możliwościach wspólnych odczytań.

Oczywiście, kiedy w grze pojawia się „posthumanizm”, termin – jak pisze Sadzik – „tyleż efektowny, co drastycznie chybotliwy”¹⁶, zawsze należy doprecyzować jego znaczenie. Uznałam jednak, że zamiast wikłać się w spory definicyjne, produktywniej będzie mówić o wspomnianej „wrażliwości posthumanistycznej”. Polegałaby ona, w moim rozumieniu, nie tyle na dyskredytacji człowieka lub jednoznacznym mówieniu o jego kresie, ile na komplikowaniu stosunków między tym, co ludzkie i nie-ludzkie. Podobnie zresztą mówił o swoim późnym projekcie myślowym Jacques Derrida:

Cała opracowana przeze mnie strategia związana z pojęciami pisma i śladu, a także z krytyką antropocentryzmu, służyła otwarciu przestrzeni, w której można by na nowo przemyśleć istnienie zwierzęce, pismo zwierzęcia, ślad zwierzęcia, w której dałoby się na nowo wyznaczyć relacje między zwierzęciem i człowiekiem. Dzisiaj cała moja praca zbiega się w tej problematyce. Podejmuję ją nie po to, by wywyższyć zwierzę i poniżyć człowieka, lecz po to, by trochę skomplikować stosunki w tej przestrzeni¹⁷.

W dziele *L'Animal que donc je suis*, o którym mowa w wywiadzie, francuski filozof – przyglądając się europejskiej tradycji filozoficznej i snując refleksję nad pojęciem cierpienia – dowodzi kruchości przyjętych granic, na których opiera się rozróżnienie między człowiekiem i zwierzęciem¹⁸. Podobnie zresztą wydane pośmiertnie *Widma Marksa* ukazują iluzję rozgraniczania na to, co ludzkie i nie-ludzkie. Derrida nieustannie poddaje dekonstrukcji pojęcie „granicy” i nieprzypadkowo to właśnie jego filozofia stała się swego czasu podstawą do zdiagnozowania kryzysu idei humanizmu, dając ku temu stosowne narzędzia krytyczne.

Wspomniane w cytowanym fragmencie „otwarcie przestrzeni”, „przemyślenie na nowo granic”, „wyznaczenie nowych relacji”, „skomplikowanie stosunków” dzielących człowieka od podmiotów nie-ludzkich (nie tylko zwierząt, ale też widm czy rzeczy) – składa się na postawę, którą nazywam „wrażliwością posthumanistyczną”. U jej

¹⁶ P. Sadzik, *Nie-ludzka wspólnota równych jako próba poszerzenia granic etyki*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, t. 14, nr 4, s. 239.

¹⁷ J. Derrida, *O człowieku i zwierzęciu, Marksie i żalobie*. Z Jacques'em Derridą rozmawiają M. Kowalska i J. Niecikowski, „Przegląd Filozoficzny” 1998, R. 7, nr 1 (25), s. 9.

¹⁸ Zob. niemiecki przekład: J. Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, tłum. M. Sedlaczek, Wien 2016.

podstaw leży ruch „wy-kraczania” poza humanizm i rozszerzanie podmiotowości człowieka, co spełnia się we włączaniu do doświadczenia, do narracji i refleksji bytów dotąd marginalizowanych i wykluczanych, podmiotów nie mieszczących się w kategorii „ludzkiego”. Jak pisze Braidotti, paradygmat antropocentryczny „zakłada dialektykę ja i innego, a także binarną logikę tożsamości i inności jako siłę napędową oraz kulturową strukturę uniwersalnego humanizmu”¹⁹. Paradygmat nie-antropocentryczny i posthumanistyczny mówi o wyczerpaniu się dualizmów i binarności na korzyść dzielenia wspólnoty z dawnymi „innymi” oraz – cytując raz jeszcze włoską filozofkę – zakłada „przejście od związków opartych na szowinizmie gatunkowym ku etycznemu uznaniu tego, do czego zdolne są (ludzkie, zwierzęce, inne) ciała”²⁰.

Proza Sebald pokazuje, że mówienie o posthumanizmie nie musi oznaczać końca człowieka, lecz raczej redefinicję tego pojęcia i rozszerzanie pola wrażliwości o nie-ludzkie podmioty. W twórczości niemieckiego pisarza, w której obok (a czasami faktycznie zamiast) człowieka występują zwierzęta, widma i ruiny, dostrzegam wyraźne znamiona nowej, posthumanistycznej wrażliwości wyrażającej się w przekraczaniu antropocentrycznych paradygmatów. Nieprzypadkowo człowiek najczęściej przedstawiany jest w jego utworach nie w „postawie wyprostowanej”, lecz w pozycji skurczonej, spazmatycznej, wygiętej paroksyzmem bólu – jak w nawiązującej do przemiany Franza Kafki scenie otwierającej *Pierścienie Saturna* czy w obrazach Matthiasa Grünewalda z poematu *Nach der Natur*. Zwichnięcie harmonii człowieka witruińskiego staje się tu figurą opisującą stan ludzkiej podmiotowości.

W szerokich ramach wrażliwości posthumanistycznej, która raczej sonduje i osłabia granice, niż definitywnie je znosi, znajduje się również miejsce na sprzeczności, ambiwalencji i niekonsekwencji, które starałam się wydobywać na poszczególnych etapach analizy. Przykładowo w części poświęconej zwierzętom wskazywałam na dysonans między podejściem anty-antropocentrycznym a silnie antropomorfizującym sposobem przedstawiania zwierząt, które bardzo często upodabniają się ludzi. Pisząc o widmach, podkreślałam nieprzystawalność widmowości świata przedstawionego (bohaterów, przestrzeni, narracji) do wytwarzania „efektu realności” (ukonkretnianie miejsc i czasu akcji, dokumentalny charakter zdjęć). Wreszcie w ostatniej części zwracałam uwagę na ambiwalentny stosunek człowieka do natury – z jednej strony, w duchu ekokrytyki, Sebald usilnie podkreśla aberracyjny i niszczycielski wpływ

¹⁹ R. Braidotti, *Po człowieku...*, op. cit., s. 64.

²⁰ Ibidem, s. 158.

ludzkiego gatunku na zasoby naturalne (wyrażający się w masowych deforestacjach, pożarach, industrialnym skażeniu wód, polowaniach itp.), podejmując tym samym wykładnię katastroficznego nurtu antropocenu, z drugiej strony historia człowieka zostaje tu wpisana w szeroki horyzont procesów przyrododziejowych, naznaczonych fatalizmem wciąż nawracających katastrof. W moim przekonaniu jednak sprzeczności te nie osłabiają głównej tezy niniejszej pracy, lecz raczej odsłaniają miejsca konfliktowe, które prowokują do jeszcze intensywniejszej dyskusji.

Podsumowując, przedstawiony obraz twórczości Sebald sugeruje, że nie mamy tu do czynienia z wizją zapatrzonego w przeszłość i kontemplującego nieodwracalną stratę melancholika (jak często określa się niemieckiego pisarza), lecz raczej z twórcą, którego utwory wyrastają – zgodnie z określeniem Davida Kima – z „bojowej melancholii” (*militant melancholia*)²¹. W utworach pisarza zamiast elegijnego tonu Kim dostrzega raczej przejaw „politycznie aktywnej melancholii”, która manifestuje się w szeroko zakrojonej krytyce typowych dla nowoczesności doświadczeń, jak urbanizm, industrializacja, kolonializm czy wynalazek rasy. Utwory Sebald, pisze Kim, przynoszą wieloznaczne odpowiedzi na pytanie, „jak dbać o siebie i innych we wspólnym, złamanym świecie, w którym traumatyczne zdarzenia rezonują w czasie i w przestrzeni jako trudne wspomnienia albo rozmyte opowieści”²². Sam Sebald zresztą pisał, że „melancholia jest formą sprzeciwu” (BU, 12). Zgodnie z tym, moim celem było wyjście poza kategoryzującą etykietę melancholii i zaprezentowanie autora *Pierścieni Saturna* jako pisarza, który intensywnie podejmuje w swojej twórczości aktualne kwestie ruchomych granic człowieka i humanizmu.

PO SEBALDZIE

Ryzyko wpisane w badanie twórczości Sebald wiąże się z tym, że potrafi ona wciągnąć w labirynt nieskończonych możliwości interpretacyjnych, z którego trudno – a wręcz nie sposób – się wydostać. Palimpsestowo nakładające się warstwy utworów i mikrokosmos poruszanych wątków zachęcają do wchodzenia w nie głębiej, szukania coraz to nowszych dróg, powiązań, odniesień i punktów zaczepnych²³. Niniejszą pracę

²¹ D. Kim, *Militant Melancholia, or Remembering Historical Traumas: W.G. Sebald's »Die Ringe des Saturn«*, w: *German Literature as World Literature*, red. T.O. Beebee, New York London 2014, s. 133.

²² Ibidem, s. 131.

²³ W tym kontekście warto wspomnieć o dwóch projektach: niemieckojęzycznym forum Christiana Wirtha (<http://www.wgsebald.de/>) i anglojęzycznym blogu prowadzonym przez Terry'ego Pittsa (<https://sebald.wordpress.com/>), dostęp: 8.5.2017.

kończę zatem z poczuciem produktywnego niedosytu i z równoczesną nadzieją na dalsze poszukiwania.

W tym świetle moje rozważania traktuję raczej jako zaproszenie do dyskusji i skierowanie uwagi na aspekty, które z pewnością wymagają pogłębionych studiów. Podczas pracy nad dysertacją – szczególnie z niemiecko- i anglojęzyczną recepcją, a także dzięki wymianie z innymi „sebaldologami” i pobytowi w Narodowym Archiwum Literatury Niemieckiej, gdzie przechowywana jest spuścizna literacka pisarza – nieustannie natrafiałam na tropy, ślady i postaci, które wzbudzały moje zainteresowanie, jednak włączenie ich do niniejszych rozważań przekraczałoby zarówno moje kompetencje, tematyczne ramy tej pracy, jak i miarę czasu przyznaną na jej napisanie. Mimo to chciałabym krótko je omówić, wskazując wątki, o które niniejsza praca mogłaby zostać poszerzona.

Dokładniejszego zbadania wymagają z pewnością tematy związane ze środowiskiem i przyrodą. Mimo iż starałam się możliwie precyzyjnie wyłożyć rozumienie dialektycznego pojęcia natury oraz inspirowanej myślą Adorna i Benjamina koncepcji „naturalnej historii zniszczenia”, wciąż pozostaje wiele nieporuszonych wątków – przykładowo znaczenie samego doświadczenia natury i poszczególnych opisów środowiska naturalnego w dziełach mniej znanych lub recypowanych, jak nieukończony projekt korsykański (z uwzględnieniem różnic między dwoma wersjami utworu) czy eseje z tomu *Logis in einem Landhaus*. Badania zmierzające w tę stronę prowadzi w Niemczech obecnie Christoph Steker, który w swojej dysertacji studiuje „język roślin”, pokazując, że ogrody, lasy czy krajobrazy w prozie Sebaldy są projektowane jako swoiste przestrzenie komunikacji²⁴. Również zasygnalizowane w ostatnim rozdziale kwestie antropocenu, które z uwagi na obszerność i kompleksowość nie zostały w pełni rozwinięte, zasługują na głębszą analizę i poszerzony zestaw literatury przedmiotowej²⁵. Kolejnym „posthumanistycznym” tematem wymagającym zbadania jest kwestia technologii i mediów w utworach Sebaldy, który z jednej strony dystansuje się od najnowszych odkryć technologicznych, jednak na marginesach jego dzieł nieustannie pojawiają się maszyny – nie tylko w cytowanym na początku pracy

²⁴ Zob. Ch. Steker, *Tauchen im Laubmeer. W.G. Sebald und die Sprache der Pflanzen*, w: *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, red. U. Schütte, Berlin Boston 2017, s. 177-194. Na uwagę zasługuje w tym kontekście także praca doktorska Emily Jones, »*Verschachtelte Räume*«. *Writing and Reading Environments in W.G. Sebald*, Harvard University 2012.

²⁵ Jedną z nielicznych prób odczytania utworów Sebaldy przez pryzmat antropocenu – zob. R. Kennedy, *Humanity's Footprint: »Reading Rings Of Saturn« and »Palestinian Walks« in an Anthropocene Era*, „*Biography*” 2012, t. 35, nr 1, s. 170-189.

eseju poświęconym przemianom ewolucyjnym Kafki (*Tiere, Menschen, Maschinen...*), lecz także w *Pierścieniach Saturna*, gdzie czytamy:

Mogę się tylko dziwić, jakie mnóstwo ludzi, przynajmniej w niektórych miejscach, jeszcze w epoce przed industrializacją, niemal przez całe życie ubierało swoje biedne ciała w szory warsztatu tkackiego, [...] przypominającego ławę tortur albo klatkę, na zasadzie osobliwej symbiozy, która może właśnie z racji swojej względnej prymitywności lepiej niż wszelkie późniejsze deformacje naszego przemysłu podkreśla, że tylko wprężnięci w wymyślone przez nas maszyny możemy utrzymać się na Ziemi. (PS, 322)

Dokładniejsze przeanalizowanie związku między wątkiem technologicznym a krytyką cywilizacji wydaje się interesującą (i bardzo aktualną) perspektywą badawczą, podobnie zresztą jak obszerna kwestia medialności.

W obliczu „receptyjnego boomu” w zagranicznej literaturze przedmiotowej (kilkadziesiąt monografii, setki rozproszonych artykułów, wciąż przyrastające prace naukowe), warunkiem badań staje się, w moim przekonaniu, sięgnięcie do materiałów dotąd w niewielkim stopniu lub nawet w ogóle nierecypowanych. Przechowywana od 2004 roku w Narodowym Archiwum Literatury Niemieckiej w Marbach spuścizna literacka pisarza (*Nachlass*) oferuje nie tylko wgląd w „materialność” utworów, lecz także umożliwia dostęp do wczesnych i niepublikowanych tekstów (zarówno prozatorskich, jak poetyckich i dramatycznych)²⁶. Przykładowo w 2014 roku ukazała się dysertacja Melissy Etzler, która jako pierwsza poddała szczegółowej analizie „młodzieńcze” powieści Sebald z lat 60., dotychczas zupełnie pomijane przez badaczy, wydobywając z nich załączki wątków rozwijanych w późniejszych utworach oraz ślady buntowniczego myślenia autora *Pierścieni Saturna*²⁷. Dodatkowo, badając korespondencję, prywatne notatki i szkice, autorka wyjaśnia zainteresowanie pisarza sztuką osób chorych psychicznie i ślady tej fascynacji w jego własnych utworach. Archiwalnym zbiorem, który niemalże w ogóle nie został jeszcze zbadany, a z pewnością na to zasługuje (również w kontekście tematów nie-antropocentrycznych), są scenariusze filmowe tworzone przez Sebald w latach 80., poświęcone Schumanowi, Wittgensteinowi i Kantowi. W mojej pracy włączam do rozważań ostatni z nich, odczytując go równoległe z poematem *Nach der Natur*, jednak wciąż brakuje osobnej interpretacji prac dramaturgicznych pisarza.

²⁶ O archiwum Sebald, zob. U. von Bülow, *The Disappearance of the Author in the Work. Some Reflections on W.G. Sebald's »Nachlass« in the Deutsches Literaturarchiv Marbach*, w: *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, red. J. Catling, R. Hibbitt, Oxford 2011, s. 247-263.

²⁷ Wnioski z badań, zob. M. Etzler, »So ein langes Leben«. *Rebellious Writing and Philosophical Meanderings in W.G. Sebald's Juvenilia*, w: *Über W.G. Sebald...*, op. cit., s. 27-50.

Zawartość archiwum w Marbach jest obiecująca również dla polskojęzycznych badaczy twórczości Sebald. Zbigniew Benedyktowicz w rozmowie z Małgorzatą Łukasiewicz z 2014 roku pyta: „Co on miał w swojej bibliotece? Co on czytał oprócz Conrada, słyszałem, że Herberta tak, a Miłosza nie...”²⁸. Otóż zbiory archiwalne, szczególnie zaś prywatna biblioteka pisarza, pokazują, że spośród polskiej literatury Sebald bardzo intensywnie czytał dzieła Brunona Schulza (co ciekawe, nie tylko opowiadania, ale również szkice krytycznoliterackie), Józefa Wittlina (opowieść wspomnieniową *Mój Lwów*), Tadeusza Różewicza (poezje), nade wszystko zaś Stanisława Lema. Liczne komentarze, podkreślenia i uwagi na marginesach utworów autora *Solaris* świadczą o intensywności tej lektury, co przekłada się z kolei na rozsiane w całej twórczości Sebald (krypto)cytaty pochodzące między innymi z *Filozofii przypadku* i *Wielkości urojonej*. Pisarza interesowały nie tylko dzieła fikcjonalne Lema, lecz także jego życie prywatne, co pokazuje przechowywany w archiwum egzemplarz autobiografii *Wysoki Zamek*. We wcześniejszych rozdziałach tylko sygnalizuję zbieżność myślenia obu pisarzy, jednak szczegółowe zbadanie wpływu, jaki twórczość Lema wywarła na autora *Pierścieni Saturna* byłoby frapującym przedsięwzięciem. Podobnie zresztą jak inne komparatystyczne odczytania związków Sebald z literaturą polską.


* * *

Last but not least, w miarę postępów pracy nad dysertacją – jako że jej pisanie przypadło na czas niespokojny pod wieloma względami – coraz mocniej utwierdzałam się w przekonaniu, jak bardzo aktualne jest pisarstwo niemieckiego pisarza (mimo tego, że w swoich tekstach manifestacyjnie zwraca się on ku przeszłości). Czytając o tożsamościowych dewastacjach, jakie w psychice migrantów dokonuje doświadczenie uchodźstwa (*Wyjechali*), o skutkach rasowego i wykluczającego myślenia prowadzącego do eko- i genocydów (*Pierścienie Saturna*), o doszczętnie zrujnowanych miastach wskutek bombardowań (*Wojna powietrzna i literatura*), o nielegalnej wycince drzew i bezkarnych polowaniach na zwierzęta, hodowanych po to, aby grupy myśliwych mogły realizować swoje chorobliwe pasje (*Campo Santo*), trudno mi było oprzeć się wrażeniu, że dzisiejsze rządy dokładają wszelkich starań, by Sebaldowa proza pełna widm okazywała się prozą pełną realizmu.

²⁸ Z. Benedyktowicz, D. Czaja, T. Szerszeń, *Ptak Sena. Rozmowa z Małgorzatą Łukasiewicz*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 23.

ZALĄCZNIK I

Wycinek prasowy o polowaniach na Korsyce, z materiałów Sebald do projektu korsykańskiego, Sammlung: Aufzeichnungen aus Korsika. Zur Natur- & Menschenkunde, HS.2004.0001.00020, © DLA.

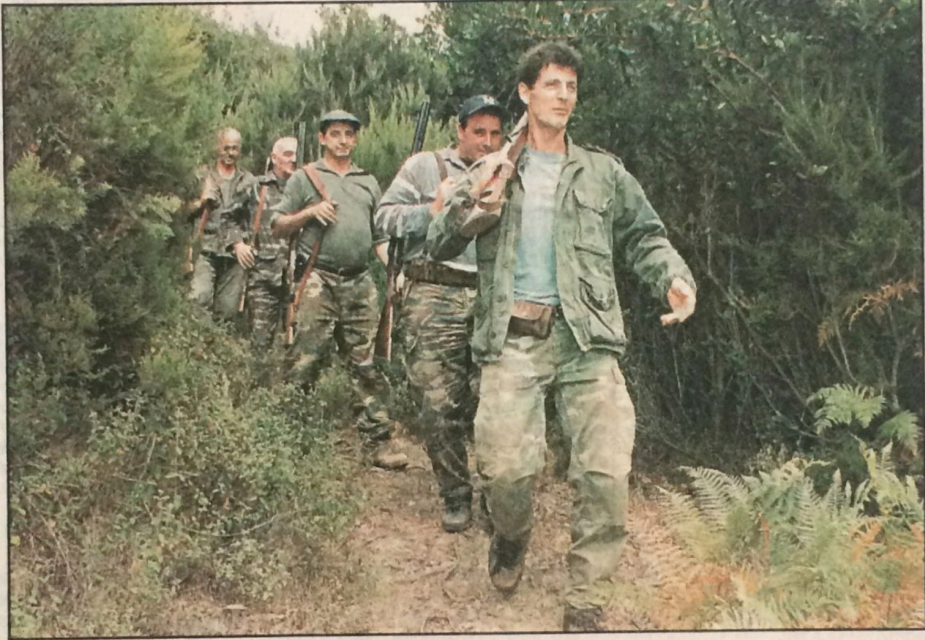


fier sa... et p...
Ne plus entendre le bruit du
tohu-bohu quotidien, n'écouter
que le chant du vent. Voir
la vie d'en haut. Donner une
nouvelle dimension à l'existence,
se dire que tout cela
vu du ciel semble bien étrange.
Se laisser bercer par les
courants de l'air. Passer au-dessus
des rochers, au-dessus des
champs, au-dessus des

travers les ai...
Obligé, car il ne...
la nature de l'homme de
s'éloigner ainsi de son milieu,
il n'est pas dans la nature
de l'homme de voler. Désormais,
pourtant, une seule idée
vous occupe l'esprit : recommencer.

(Photo Gérard Baldocchi)

Son exemple
28 ans l...
« U Fan
des ferve
traditions



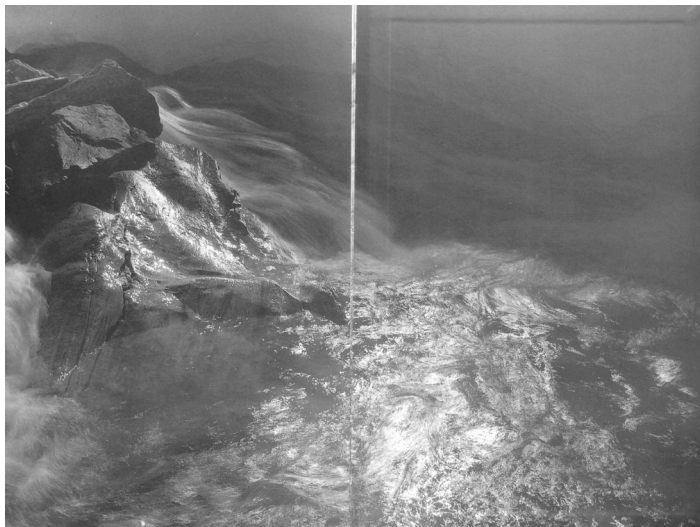
P
■ RÉE
_	_	_	_
_	_	_	_
_	_	_	_
_	_	_	_
_	_	_	_
■ CHOIS
VOTRE
(mettre une
la case cor
01/95
■ INSCR
■ VOS R
Nom, pr
Adresse
■ ADRES
HAVA

CORSE-MATIN - nice-matin — Jeudi 5 Septembre 1996

ZALĄCZNIK II

Fotografie Thomasa Beckera umieszczone w pierwszym wydaniu poematu *Nach der Natur* z 1988 r. – zob. W.G. Sebald, *Nach der Natur: ein Elementargedicht. Photographien von Thomas Becker*, Nördlingen 1988.





ZALĄCZNIK III

W.G. Sebald, *Bleston. A Mancunian Cantical*

Oryginał: W.G. Sebald, *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964 – 2001*, red. S. Meyer, Frankfurt a. Main 2012, s. 22-26.

Przekład na język angielski: W.G. Sebald, *Across the Land and the Water: Selected Poems, 1964 – 2001*, tłum. I. Galbraith, London 2011, s. 18-22

I. Fête Nocturne

Ich weiß es besteht
Eine verschlossene Welt stumm
Und ohne Bilder aber zum Beispiel
Die Stare haben ihr Leben vergessen
Fliegen nicht mehr zurück in den Süden
Bleiben in Bleston im Winter
Im schneelosen lichtlosen Monat
Dezember schwärmen sie tags
Aus rußigen Bäumen zu Tausenden
In den Himmel des Parks von All Saints
Schreien sie nachts im Herzen
Im Hirn der Stadt enggedrängt schlaflos
Auf den Gesimsen von Lewis's Big
 [Warehouse
Zwischen viktorianischen Mustern
Und Rosen war das Leben eine Sache
Des Todes und warf seine Schatten
Jetzt ist der Tod alles Leben
Also stell ich die Frage
Nach dem Verbleiben der toten
Tiere von denen ich keines je sah

I. Fête Nocturne

I know there exists
A shuttered world mute
And without image but for example
The starlings have forgotten their old life
No longer flying back to the south
Staying in Bleston all winter
In the snowless lightless month
Of December swarming during the day
From soot-covered trees, thousands of them
In the sky over All Saints Park
Screaming at night in the heart
In the brain of the city huddled together
Sleepless on the sills of Lewis's Big
 [Warehouse
Between Victorian patterns
And roses life was a matter
Of death and cast its shadows
Now that death is all of life
I wish to inquire
Into the whereabouts of the dead
Animals none of which I have ever seen

II. Consensus Omnium

In der Unendlichkeit
Werden vielleicht alle
Erlebnisse bitter Bleston
Zwischen siebzig und achtzig A.D.
Von Cn. Agricola gegründet
Scheint in dem folgenden
Zeitalter verlassen und
Trostlos gewesen zu sein
Bleston kennt eine Stunde
Zwischen Sommer und Winter
Die niemals vergeht und sie
Ist der Plan meiner Zeit
Ohne Anfang und Ende
Bleston Mamucium Place of
Breast-like hills
Das Wetter schlägt um
Es ist spät in unserem Jahr
Dis Manibus Mamucium
Hoc faciendum curavi

II. Consensus Omnium

In eternity perhaps
All we experience
Becomes bitter Bleston
Founded by Gn. Agricola
Between seventy and eighty AD
Appears in the ensuing
Era to have been
A bleak and forsaken place
Bleston knows an hour
Between summer and winter
Which never passes and that
Is my plan for a time
Without beginning or end
Bleston Mamucium Place of
Breast-like hills
The weather changes
It is late in our year
Dis Manibus Mamucium
Hoc faciendum curavi

III. The Sound Of Music

Eine fremdartige Klage
Und ein Verwundern daß es
Traurigkeit gibt – die eigene
Niemals die fremde derer die leiden
Derer die ein Recht darauf haben
Klaglos ist das Leben nach der Geschichte
Der Folter à travers les âges Bleston
Klaglos die Mythologie ohne Götter
Der Schatten eines Festes Fantom
Eines verstorbenen Festes Bleston
Von Zeit zu Zeit dringt
An mein Ohr das Geschrei
Der Tiere der zoologischen Abteilung
Während ich in meinen Händen verbrannte
Schalen verbrannter Kastanien halte
Das Schweigen der Offenbarung
Sharon's Full Gospel – the sick are
Miraculously healed before our eyes
Draußen auf dem Wasser liegen
Die Schiffe im Nebel und warten

III. The Sound of Music

An unfamiliar lament
And the astonishment that
Sadness exists – one's own
Never the other of those who suffer
Of those whose right it really is
Life is uncomplaining in view of the history
Of torture à travers les âges Bleston
Uncomplaining is this mythology without gods
The mere shadow of a feast-day phantom
Of a defunct feast-day Bleston
From time to time the howls
Of animals in the zoological
Department reach my ears
While I hold in my hands
The burnt husks of burnt chestnuts
The silence of revelation
Sharon's Full Gospel – the sick are
Miraculously healed before our eyes
The ships lie offshore
Waiting in the fog

IV. Lingua Mortua

Er konnte nicht dafür Kebab Kenya
Daß die Jahre der Menschheit
Zu Tausenden umherlagen Findlinge

Weiß und erratisch im Mondlicht
Schweigsam gelehnt an den Strom der Zeit
Hat Hipasos von Metapont am Golf von
[Tarent
Um fünfhundert vor Christus Bronzescheiben
[ring
Von verschiedener Stärke zum Klingeln gebracht
Et pulsae referunt ad sidera valles –
Zu Pythagoras aber gehört das Geheimnis er
[was
Sei in der Lage gewesen die Sterne zu hören

Die Täler von Bleston haben kein Echo
Und es wendet sich nicht mehr mit ihnen
Wort ohne Antwort fil d'Ariane bis dich
[dein blut
Derjogt – mit opgekilte schottns
Alma quies optata veni nam sic sine vita
Vivere quam suave est sic sine morte mori
Erst in der Ödnis findet Rapunzel ihr
[Glück
Mit dem Blinden Bleston meine Asche
In den Wind deiner Träume

IV. Lingua Mortua

He couldn't help it Kebab Kenya
If the years of all humanity lay
Strewn about him in their thousands
[debris
Erratic and glacial white in the moonlight
Reclining in silence on the river of time
Hipasos of Metapontum by the Gulf of
[Tarentum
Made bronze discs of varying thickness
[out
Five hundred years before Christ
Et pulsae referent ad sidera valles –
It was Pythagoras however of whom it
[said
He possessed the secret of listening to the
[stars
The valleys of Bleston do not echo
And with them is no more returning
Word without answer fil d'Ariane until
[your blood
Hunts you down with opgekilte schottns
Alma quies optata veni nam sic sine vita
Vivere quam suave est sic sine morte mori
Only in the wasteland does Rapunzel find
[bliss
With the blind man Bleston my ashes
In the wind of your dreams

V. Perdu dans ces Filaments

Aber doch die Gewißheit
Daß das Herz eines Menschen
Zerdrückt werden kann – Eli Eli
Die Wahl zwischen Talmud und Thora
Fällt schwer und es ist kein Verlaß
Auf die Bibliotheken von Bleston
In denen ich nun seit Jahren mit meinen
Augen und Händen nach den verstellten
Büchern suche die das wie man versichert
Internationale Ordnungssystem Mr. Dewey's
Mit seinen Zahlen nicht mehr erfaßt
A World Bibliography of Bibliographies
On ne doit plus dormir sagt Pascal
Überständig ist längst eine Revision
Aller Bücher im Inneren des Vulkans
In dieser Höhle im Inneren einer Höhle
Bleibt kein Blick zurück in die Zukunft
Sternzeichen lesend muß man winters
Aus Kopfweiden schneiden auf schneelosen

Feldern Flöten des Todes für Bleston

V. Peru dans ces filaments

But the certitude nonetheless
That a human heart
Can be crushed – Eli Eli
The choice between Talmud and Torah
Is hard and there is no relying
On Bleston's libraries
Where for years now I have sought
With my hands and eyes the misplaced
Books which so they say Mr Dewey's
International classification system
With all its numbers still cannot record
A World Bibliography of Bibliographies
On ne doit plus dormir says Pascal
A revision of all books at the core
Of the volcano has been long overdue
In this cave within a cave
No glance back to the future survives
Reading star-signs in winter one must
Cut from pollard willows on snowless

[fields

Flutes of death for Bleston

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTU

- Sebald W.G., *After Nature*, tłum. M. Hamburger, New York 2002.
- *Austerlitz*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
- *Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt a. Main 2012.
- *Campo Santo*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2014.
- *Czuję. Zawrót głowy*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010.
- *Gedichte aus dem Nachlaß*, „Akzente” 2011, nr 6, 519-522.
- *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, Frankfurt a. Main 2009.
- *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt a. Main 2012.
- *Nach der Natur: ein Elementargedicht. Photographien von Thomas Becker*, Nördlingen 1988
- *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009.
- *Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichten*, „Literatur und Kritik“ 1986, nr 205/206, s. 194-201.
- *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964 – 2001*, red. S. Meyer, Frankfurt a. Main 2012.
- *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg 1991.
- *Wojna powietrzna i literatura*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2012.
- *Wyjechali*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005.
- *Życie W. Szkic do możliwej sekwencji scen do niezrealizowanego filmu*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Język i gra. Rozrachunki z Wittgensteinem*, red. J. Kloc-Konkołowicz, A. Lipszyc, Warszawa 2004, s. 121-140.
- Sebald W.G., Tripp Jan Peter, *Unerzählt: 33 Texte und 33 Radierungen*, München 2003.

WYWIADY Z W.G. SEBALDEM

- Biggsby Christopher, *W.G. Sebald*, w: *Writers in Conversation*, t. 2, Norwich 2001.
- Boedecker Sven, *Menschen auf der anderen Seite. Gespräch mit W.G. Sebald*, „Rheinische Post” z 9.10.1993 r.

Cuomo Joe, *The Meaning of Coincidence – An Interview with the Writer W.G. Sebald*, „The New Yorker” z 3.9.2001 r.

Doerry Martin, Hage Volker, »*Ich fürchte das Melodramatische*«, „Der Spiegel” z 12.3.2001 r. s. 228-234.

Hage Volker, Sebald W.G., *Požoga nad Rzeszą Hitlera*, „Przegląd Polityczny“ 2009, nr 95, s. 54-59.

Kafatou Sarah, *An Interview with W.G. Sebald*, „Harvard Review” 1998, nr 15, s. 31-35.

Löffler Sigrid, *Wildes Denken. Gespräch mit W.G. Sebald*, w: *W.G. Sebald*, red. F. Loquai, Eggingen 1997, s. 135-137.

Sebald W.G., »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«: *Gespräche 1971 bis 2001*, red. T. Hoffmann, Frankfurt a. Main 2011.

Silverblatt Michael, *A Poem of an Invisible Subject*, w: *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, red. L.S. Schwartz, New York 2012, s. 81.

Wachtel Eleanor, *Ghost Hunter*, w: *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, red. L.S. Schwartz, New York 2012, s. 37-61.

——— *Lowca duchów – rozmowa z W.G. Sebaldem*, tłum. M. Łukasiewicz, „Konteksty” [*W.G. Sebald: Antropologia, literatura, fotografia*] 2014, nr 3-4, s. 32-39.

Wood James, *An Interview with W.G. Sebald*, „Brick” 2002, nr 69, s. 83-95.

LITERATURA PRZEDMIOTU

Albes Claudia, *Die Erkundung der Leere, Anmerkungen zu W.G. Sebalds »englischer Wallfahrt« Die Ringe des Saturn*, „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft” 2002, nr 46, s. 279-305.

——— *Porträt ohne Modell. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W.G. Sebalds »Elementargedicht« »Nach der Natur«*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 47-75.

Aliaga-Buchenau Anabel, »*A Time He Could Not Bear to Say Any More About*«. *Presence and Absence of the Narrator in W.G. Sebald's »The Emigrants«*, w: *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, red. S. Denham, M. McCulloh, Berlin New York 2006, s. 141-155.

Arnold-de Simine Silke, *Mediennostalgie als Medienkritik in W.G. Sebalds »Austerlitz«*, w: *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, red. A. Böhn, K. Möser, Karlsruhe 2010, s. 167-180.

Atze, Marcel, *Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung »All'estero«*, w: *W.G. Sebald*, red. F. Loquai, Eggingen 1997, s. 151-175.

——— *W.G. Sebald und H.G. Adler: Eine Begegnung in Texten*, w: *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images. Erinnerung. Übertragungen. Bilder*, red. R. Vogel-Klein, Strasbourg 2005, s. 87-98.

- Atze Marcel, Meyer Sven, »Unsere Korrespondenz«. *Zum Briefwechsel zwischen W.G. Sebald und Theodor W. Adorno*, w: *Sebald. Lektüren*, red. M. Atze, F. Loquai, Eggingen 2005, s. 17-38.
- Banki Luisa, *Post-Katastrophische Poetik: Zu W.G. Sebald und Walter Benjamin*, Paderborn 2016.
- Båth Katarina, *The Meaning of a Piece of Silk: On Irony and Animals in W.G. Sebald's »Die Ringe des Saturn«*, w: *Languages of Exile. Migration and Multilingualism in Twentieth-Century Literature*, red. A. Englund, A. Olsson, Bern 2013, s. 281-300.
- Baumgärtel Patrick, *Mythos und Utopie. Zum Begriff der »Naturgeschichte der Zerstörung« im Werk W.G. Sebalds*, Frankfurt a. Main 2010.
- Beck John, *Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk*, w: *W.G. Sebald. A Critical Companion*, red. J.J. Long, A. Whitehead, Seattle 2004, s. 77-88.
- Bell Anthea, *On Translating W.G. Sebald*, w: *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, red. R. Görner, München 2003, s. 11-18.
- Benedyktowicz Zbigniew, Czaja Dariusz, Szerszeń Tomasz, *Ptak Sena. Rozmowa z Małgorzatą Łukasiewicz*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 12-22.
- Bernstein J.M., *Mad Raccoon, Demented Quail, and the Herring Holocaust: Notes for a Reading of W.G. Sebald*, „Qui Parle” 2009, nr 2, s. 31-58.
- Blackler Deane, *Reading W.G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Rochester 2007.
- Boehncke Heiner, *Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder*, „Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur” 2003, nr 158, s. 43-62.
- Boever Arne de, *States of Exception in The Contemporary Novel: Martel, Eugenides, Coetzee, Sebald*, New York 2012.
- Bojarska Katarzyna, *Bricoleur czasu katastrofy – o prozie W.G. Sebald*, „Res Publica Nowa” 2008, r. 21, nr 4, s. 172-179.
- Boxall Peter, *The Threshold of Vision: the Animal Gaze in Beckett, Sebald and Coetzee*, „Journal of Beckett Studies” 2011, nr 20, s. 123-148.
- Braun Michael, Wallmann Hermann, *Bilder einer langsam sich zermahlenden Erde. Ein Briefwechsel über W.G. Sebalds »Die Ringe des Saturn«*, w: *W.G. Sebald*, red. F. Loquai, s. 112-120.
- Buchta Petra, *Pamięć bodźcem dla (samo)świadomości*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Sendyka, Warszawa 2014, s. 227-242.
- Bülöw Ulrich von, *The Disappearance of the Author in the Work. Some Reflections on W.G. Sebald's »Nachlass« in the Deutsches Literaturarchiv Marbach*, w: *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, red. J. Catling, R. Hibbitt, Oxford 2011, s. 247-263.
- Bülöw Ulrich von, Gfrereis Heike, Strittmatter Ellen, red. *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt* [katalog], Marbach a. Neckar 2008, s. 129-209.

- Catling Jo, *Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W.G. Sebald's Landscapes of Memory*, w: *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*, red. R. Görner, München 2003, s. 19-50.
- Catling Jo, Hibbitt Richard, red., *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, Oxford 2011.
- Ceuppens Jan, *Im zerschundenen Papier herumgeisternde Gesichter. Fragen der Repräsentation in W.G. Sebalds »Die Ausgewanderten«*, „Germanistische Mitteilungen“ 2002, t. 55, s. 79-96.
- Citati Pietro, *Arcydziało Sebald*, tłum. J. Ugniewska, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2, s. 115-118.
- Coetzee John Maxwell, *W.G. Sebald. »After Nature«*, w: *Wewnętrzne mechanizmy. Eseje literackie 2000-2005*, tłum. M. Król, Kraków 2012, s. 185-196.
- Cooke Simon, *Sebald's Ghosts. Traveling Among the Dead in »The Rings of Saturn«*, w: *Writing the Dark Side of Travel*, red. J. Skinner, New York Oxford 2012, s. 47-62.
- Czaja Dariusz, *Anamneza i melancholia*, w: *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 63-93.
- *Śledzie, ćmy i szop pracz. Zoografie Sebald*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 101-110.
- Daub Adrian, *»Donner à Voir«: The Logics of the Caption in W.G. Sebald's »Rings of Saturn« and Alexander Kluge's »Devil's Blind Spot«*, w: *Searching for Sebald: Photography after Sebald*, red. L. Patt, Los Angeles 2007, s. 306-329.
- Denham Scott, *Die englischsprachige Sebald-Rezeption*, w: *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 259-268.
- Denham Scott, McCulloh Mark, red., *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*, Berlin New York 2006.
- Denneler Iris, *Das Gedächtnis der Namen. Zu W.G. Sebalds »Die Ausgewanderten«*, w: *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur*, Würzburg 2001, s. 133-158.
- Diedrich Lisa, *Gathering Evidence of Ghosts: W.G. Sebald's Practices of Witnessing*, w: *Searching for Sebald: Photography after W.G. Sebald*, red. L. Patt, Los Angeles 2007, s. 256-279.
- Duttlinger Carolin, *A Lineage of Destruction? Rethinking Photography in »Luftkrieg und Literatur«*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History*, red. A. Fuchs, J.J. Long, Würzburg 2007, s. 163-177.
- *W.G. Sebald: The Pleasure and Pain of Beauty*, „German Life and Letters” 2009, nr 62, s. 327-342.
- Eggers Christoph, *»Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt«. Die Fotografie im Werk von W.G. Sebald*, Frankfurt a. Main 2011.
- Ekier Jakub, *Cytaty z rzeczywistości*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 7-9, s. 361-366.

Englund Axel, *Bleston Babel: Migration, Multilingualism and Intertextuality in W.G. Sebald's »Mancunian Cantical«*, w: *Languages Of Exile. Migration and Multilingualism in Twentieth-Century Literature*, red. A. Englund, A. Olsson, Bern 2013, s. 261-280.

Eshel Amir, *Against the Power of Time. The Poetics of Suspension in W.G. Sebald's »Austerlitz«*, „New German Critique” 2003, nr 88, s. 71-96.

Etzler Melissa, *»So ein langes Leben«. Rebellious Writing and Philosophical Meanderings in W.G. Sebald's Juvenilia*, w: *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, red. U. Schütte, Berlin 2017, s. 29-50.

Fieler Andrea, *W.G. Sebalds »Nach der Natur«: eine Analyse*, Oxford 2015.

Finch Helen, *Sebald's Bachelors: Queer Resistance and the Unconforming Life*, Leeds 2013.

Finch Helen, Wolff Lynn L., red. *Witnessing, Memory, Poetics: H.G. Adler and W.G. Sebald*, Rochester 2014.

Fischer Gerhard, red., *W.G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, Amsterdam 2009.

Franklin Ruth, *Rings of Smoke*, w: *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, red. L.S. Schwartz, New York 2012, s. 119-143.

Frey Mattias, *Teoretyzowanie kina u Sebald i Sebald przez kino*, tłum. M. Gliński, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 135-144.

Friedrichsmeyer Sara, *Sebalds Heringe und Seidenwürmer*, w: *Verschiebeparkplätze der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*, red. S. Martin, I. Wintermeyer, Würzburg 2007, s. 11-26.

Fuchs Anne, *»Die Schmerzsspuren der Geschichte«. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln 2004.

—— *»Ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk«. Heimatdiskurs und Ruinenästhetik in W.G. Sebalds Prosa*, w: *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 89-110.

—— *»Ein Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung«. Representations of Nature in W.G. Sebald's »Die Ringe des Saturn«*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History*, red. A. Fuchs, J.J. Long, Würzburg 2007, s. 121-138.

Goodbody Axel, *»Die Ringe des Saturn« und »Solar«. Sinnbilder und Schreibstrategien in literarischen Stellungnahmen zur ökologischen Krise von W.G. Sebald und Ian McEwan*, w: *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*, red. M. Ermisch, U. Kruse, U. Stobbe, Göttingen 2010, s. 131-148.

Gotterbarm Mario, *Die Gewalt des Moralisten. Zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik bei W.G. Sebald*, Paderborn 2016.

Gray Richard T., *From Grids to Vanishing Points. W.G. Sebald's Critique of Visual-Representational Order in »Die Ringe des Saturn«*, „German Studies Review” 2009, nr 32, s. 495-526.

—— *Reisen in die Vergangenheit (der Natur): W.G. Sebald als Öko-Tourist*, „Literatur für Leser” 2013, t. 68, nr 4, s. 193-210.

- Grumley John, *Dialogue with the Dead: Sebald, Creatureliness, and the Philosophy of Mere Life*, „The European Legacy: Toward New Paradigms” 2011, t. 16, nr 4, s. 505-518.
- Hart Matthew, Lown-Hecht Tania, *The Extraterritorial Poetics of W.G. Sebald*, „Modern Fiction Studies” 2012, t. 58, nr 2, s. 214-238.
- Hauenstein Robin, *Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Würzburg 2014.
- Heidelberger-Leonard Irene, *Jean Améry's Werk – Urtext zu W.G. Sebalds Austerlitz?*, w: *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images. Erinnerung. Übertragungen. Bilder*, red. R. Vogel-Klein, Strasbourg 2005, s. 117-128.
- Heidelberger-Leonard Irene, Tabah Mireille, *W.G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, Berlin 2008.
- Hein Christian, *Prolegomena zur Konzeption einer Naturgeschichte der Zerstörung. W.G. Sebalds literarische Kritik der organischen Welt als Basis einer Ästhetik der Vernichtung*, w: *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, red. U. Schütte, Berlin Boston 2017, s. 195-210.
- Hell Julia, *Modernity and the Holocaust, or, Listening to Eurydice*, „Theory Culture & Society” 2010, t. 27, nr 6, s. 125-154.
- *The Angel's Enigmatic Eyes, or the Gothic Beauty of Catastrophic History in W.G. Sebald's »Air War and Literature«*, „Criticism” 2004, t. 46, nr 3, s. 361-392.
- Heydel Magdalena, *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu. Wizja końca w »Pierścieniach Saturna« W.G. Sebald*, w: *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015, s. 181-203.
- Hoorn Tanja van, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne. Max Ernst, Ernst Jünger, Ror Wolf, W.G. Sebald*, Göttingen 2016.
- *Präparate und Geistermotten. Naturgeschichte in W.G. Sebalds »Austerlitz«*, w: *Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur?*, red. S. Kramer, M. Schierbaum, Berlin 2015, s. 73-93.
- Hui Barbara, *Mapping Historical Networks in »Die Ringe des Saturn«*, w: *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, red. M. Zisselsberger, Amsterdam 2009, s. 277-298.
- Hünsche Christina, *Textereignisse und Schlachterbilder. Eine sebaldsche Poetik des Ereignisses*, Bielefeld 2012.
- Hutchins Michael, *Intent to Mislead. W.G. Sebald's Notion of Authenticity*, w: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin Boston 2012, s. 79-93.
- Hutchinson Ben, *The Shadow of Resistance: W.G. Sebald and the Frankfurt School*, „Journal of European Studies” 2011, nr 41, s. 267-284.
- *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin New York 2009.
- Hyde George M., *Wyjechali Sebald – hołd złożony Nabokowowi*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 62-66.

Johannsen Anja K., *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld 2008.

Kennedy Rosanne, *Humanity's Footprint: Reading »Rings Of Saturn« and »Palestinian Walks« in an Anthropocene Era*, „Biography” 2012, t. 35, nr 1, s. 170-189.

Kilbourn Russell J.A., *»Catastrophe with Spectator«: Subjectivity, Intertextuality and the Representation of History in »Die Ringe des Saturn«*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History*, red. A. Fuchs, J.J. Long, Würzburg 2007, s. 139-162.

Kim David D., *Militant Melancholia, or Remembering Historical Traumas: W.G. Sebald's »Die Ringe des Saturn«*, w: *German Literature as World Literature*, red. T.O. Beebee, New York London 2014, s. 115-133.

Kochhar-Lindgren Gray, *Charcoal: The Phantom Traces of W.G. Sebald's Novel-Memoirs*, „Monatshefte” 2002, t. 94, nr 3, s. 368-380.

Köhler Andrea, *W.G. Sebald. Gespräch mit Toten. W.G. Sebalds Wanderungen durch die Jahrhunderte* [Laudatio auf W.G. Sebald anlässlich der Verleihung des Joseph-Breitbach-Preises am 22. September 2000], „Neue Zürcher Zeitung” z 23.09.2000 r.

Kończal Katarzyna, *Auf den Spuren eines »verkehrten Miniaturuniversums«. Tiere im Werk von W.G. Sebald*, „Comparatio” 2016, nr 1/8, s. 143-170.

—— *Fotografia jako depozyt (nie)pamięci – »Austerlitz« W.G. Sebald*, w: *Pamięć – Pogranicza – Oral History*, red. A. Popławska, B. Świtalska, M. Wasilewski, Warszawa 2014, s. 18-24.

—— *Mieszkańcy »opaczno miniaturowego uniwersum«. Zwierzęta w twórczości W.G. Sebald*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2015, nr 1, s. 227-250.

—— *Sens przenoszony drogą wzrokową – w ikonotekstach W.G. Sebald i J.S. Foera*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 3, s. 57-68.

Kopacki Andrzej, *Literatura jako nadprzypowieść*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 378-386.

—— *Subtelne łowy*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 9/10, s. 375-391.

—— *Warownie i cud anamnezy*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 9/10, s. 296-314.

Kowalski Jacek, *Nähe und Ferne: fotografische Implikationen und ihre Anwendungsbereiche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Radom 2015.

Kübler Gunhild, *Von der Schönheit einer weißen, leeren Welt. W.G. Sebald: »Nach der Natur«*, w: *W.G. Sebald. Porträt*, red. F. Loquai, Eggingen 1997, s. 60-63.

Kurkiewicz Julisz, *Arcydzieło Sebald*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 91, s. 174-177.

LaCapra Dominick, *Coetzee, Sebald, and the Narrative of Trauma*, w: *History, Literature, Critical Theory*, Ithaca 2003, s. 54-94.

Lenzen Verena, *Eine Spinne im Schädel. W.G. Sebalds Wort-Bild-Welten*, „Akzente. Zeitschrift für Literatur” 2011, nr 6, s. 523-545.

- Lipszyc Adam, *W.G. Sebald. W noktoramie niepamięci*, w: *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 133-173.
- Löffler Sigrid, *Weltende auf Korsika*, „Literaturen” 2003, nr 1, s. 117-137.
- Long J.J., *Disziplin und Geständnis: Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. C. Öhlschläger, M. Niehaus, Berlin 2006, s. 217-237.
- *W.G. Sebald. Image, Archive, Modernity*, Edinburgh 2007.
- *W.G. Sebald's Miniature Histories*, w: *W.G. Sebald and the Writing of History*, red. A. Fuchs, J.J. Long, Würzburg 2007, s. 111-120.
- *W.G. Sebald. The Anti-Tourist*, w: *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, red. M. Zisselsberger, Rochester 2010, s. 63-91.
- Luchsinger Martin, *Mythos Italien: Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln 1996.
- Maier Anja K., *Der panische Halsknick. Organisches und Anorganisches in W.G. Sebalds Prosa*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 111-126.
- Malkmus Bernhard, *Das Naturtheater des W.G. Sebald: Die ökologischen Aporien eines »poeta doctus«*, „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch” 2011, nr 10, s. 210-233.
- *Naturgeschichten vom Fisch, oder: Die Angst vor dem Anthropozän*, „Scheidewege. Jahresschrift für skeptisches Denken” 2015/2016, nr 45, s. 183-200.
- Marzec Andrzej, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.
- McCulloh Mark R., *Understanding W.G. Sebald*, Columbia 2003.
- Medin Daniel L., *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J.M. Coetzee, P. Roth and W.G. Sebald*, Illinois 2010.
- Meyer Sven, *Der Kopf, der auftaucht. Zu W.G. Sebalds »Nach der Natur«*, w: *Sebald. Lektüren*, red. M. Atze, F. Loquai, Eggingen 2005, s. 67-77.
- Modlinger Martin, *»Mein wahrer Arbeitsplatz«: The Role of Theresienstadt in W.G. Sebald's »Austerlitz«*, „German Life and Letters” 2012, t. 65, nr 3, s. 344-362.
- Mosbach Bettina, *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds »Die Ringe des Saturn« und »Austerlitz«*, Bielefeld 2008.
- *Schauer der ungewohnten Berührung. Zur Tieranalogie bei W.G. Sebald*, „Zeitschrift für Deutsche Philologie“ [Texte, Tiere, Spuren] 2007, nr 126, s. 82-97.
- Mościcki Paweł, *The Cloth of Man. Contribution to a Study on the Human-Animal Pathos*, w: *The Animals in Us – We in Animals*, red. Sz. Wróbel, Wien 2014, s. 157-162.

- Mücke Dorothea von, *Autorschaft und Autobiographie, Bild und Gedächtnis in W.G. Sebalds »Nach der Natur«*, w: *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, red. J. Dünne, C. Moser, Paderborn 2008, s. 143-161.
- Niehaus Michael, *W.G. Sebalds sentimentalistische Dichtung*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 173-187.
- Niehaus Michael, Öhlschläger Claudia, red. *W.G. Sebald Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2017.
- Öhlschläger Claudia, *Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau. W.G. Sebalds poetische Zivilisationskritik*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 189-204.
- Olejniczak Lobsien Verena, *Nekroprosa. Fragen nach den letzten Dingen in Später und Früher Neuzeit: W.G. Sebald und Sir Thomas Browne*, w: *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*, red. A. Kosenina, S. Martus, Bern 2011, s. 169-186.
- Osborne Thomas, *Literature in Ruins*, „History of Human Sciences“ 2005, t. 18, nr 3, s. 109-118.
- Pflaumbaum Christoph, *Die Ausrichtung der Blicke, Aspekte des Schauens und Angeschaut-Werdens im Werke W.G. Sebalds*, „Weimarer Beiträge“ 2010, nr 1, s. 47-68.
- Radisch Iris, *Der Waschbär der falschen Welt*, „Die Zeit“ z 5.04.2001 r.
- Riordan Colin, *Ecocentrism in Sebald's »After Nature«*, w: *W.G. Sebald: A Critical Companion*, red. J.J. Long, A. Whitehead, Seattle 2004, s. 45-57.
- Römhild Juliane, *»Back in Sebaldland«: Zur Rezeption von W.G. Sebald in der britischen Tagespresse*, w: „Zeitschrift für Germanistik“ 2005, nr 2, s. 393-399.
- Ryan Judith, *Kolonialismus in W.G. Sebalds Roman »Austerlitz«*, w: *(Post-)Kolonialismus und deutsche Literatur: Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, red. A. Dunker, Bielefeld 2005, s. 267-282.
- Santner Eric, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago London 2006.
- Schedel Susanne, *»Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?. Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg 2004.
- Schley Fridolin, *Kataloge der Wahrheit. Zur strategischen Inszenierung der Autorschaft bei W.G. Sebald*, Göttingen 2012.
- Schlotter Holger, *Die Schrecken der Überlebenden. Dialog-Collage über »Die Ausgewanderten« und »Die Ringe des Saturn«*, w: *W.G. Sebald*, red. F. Loquai, Eggingen 1997, s. 176-182.
- Schmidt-Hannisa Hans W., *Aberration of a Species: On the Relationship between Man and Beast in W.G. Sebald's Work*, w: *W.G. Sebald and The Writing of History*, red. A. Fuchs, J.J. Long, Würzburg 2007, s. 31-43.
- Schmucker Peter, *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald*, Berlin 2012.

Schütte Uwe, *Against Germanistik: W.G. Sebald's Critical Essays*, w: *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, red. J. Catling, R. Hibbitt, Oxford 2011, s. 161-194.

—— *Durch die Hintertür. Zu W.G. Sebalds unveröffentlichter Szenenreihe über das Leben und Sterben des Immanuel Kant*, w: *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, red. U. Schütte, Berlin Boston 2017, s. 65-98.

—— *Figurationen. Zum lyrischen Werk von W.G. Sebald*, Eggingen 2014.

—— *Interventionen: Literaturkritik als Widerspruch bei W.G. Sebald*, München 2014.

—— *Weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Anmerkungen zu W.G. Sebalds Essay über Jurek Beckers Romane*, „Sinn und Form” 2010, nr 2, s. 235-242.

—— *W.G. Sebald. Einführung in Leben und Werk*, Göttingen 2011.

Schütte Uwe, red., *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, Berlin 2017.

Seitz Stephan, *Geschichte als »bricolage« – W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen 2011.

Sheppard Richard, *The Sternheim Years: W.G. Sebald's Lehrjahre and Theatralische Sendung 1963–1975*, w: *Saturn's Moons: A W.G. Sebald Handbook*, red. J. Catling, R. Hibbitt, Oxford 2011, s. 42-107.

Sill Oliver, *Der Kreis des Lesens. Eine Wanderung durch die europäische Moderne*, Bielefeld 2012, s. 15-47.

—— *Von Jägern und Schmetterlingen. Leitmotivik und Intertextualität im literarischen Werk W.G. Sebalds*, w: *Figuren der Erinnerung: Studien zum Werk W.G. Sebalds*, red. Ch. Schulte, Berlin 2013, s. 105-118.

Sinclair Iain, *Austerlitz & After: Tracking Sebald*, London 2013.

Sontag Susan, *A Mind in Mourning*, „The Times Literary Supplement”, 25.02.2000.

Steinaecker Thomas von, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Aleksander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld 2007.

Steker Christoph, *Tauchen im Laubmeer. W.G. Sebald und die Sprache der Pflanzen*, w: *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*, red. U. Schütte, Berlin Boston 2017, s. 177-194.

Strathausen Carsten, *Going Nowhere: Sebald's Rhizomatic Travels*, w: *Searching for Sebald. Photography After W.G. Sebald*, red. L. Patt, Los Angeles 2007, s. 472-491.

Swales Martin, *Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On Reading W.G. Sebald*, w: *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, red. R. Görner, München 2003.

Szerszeń Tomasz, *(Gare) Austerlitz*, „Konteksty” 2014, nr 3-4, s. 196-202.

Tennstedt Antje, *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald; am Beispiel von »Le Jardin des Plantes«, »Die Ausgewanderten« und »Austerlitz«*, Freiburg i. Br. 2007.

Thirlwell Adam, *Kitsch and W.G. Sebald*, „Areté. The Arts Tri-Quarterly” 2003, nr 12, s. 27-54.

Tomczok Paweł, *Opowiadanie bez teologii. Darwin(-izm) – Parnicki – Sebald*, „Świat i słowo” 2010, nr 14, s. 145-156.

Ubertowska Aleksandra, *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 33-44.

Wampfler Philippe, »blind/ ein wuestes Experiment«. *Bricolage und Experiment in W.G. Sebalds »Nach der Natur«*, w: »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. *Experiment und Literatur III: 1890-2010*, red. M. Bies, M. Gamper, Göttingen 2011, s. 202-233.

Ward Simon, *Ruins and poetics in the works of W.G. Sebald*, w: *W.G. Sebald. A Critical Companion*, red. J. Long, A. Whitehead, Edinburgh 2004, s. 58-71.

Weber Markus R., *Chor der Toten. Das Friedhofsgefühl in W.G. Sebalds Nachlass »Campo Santo«*, „Neue Deutsche Literatur” 2004, nr 1, s. 159-162.

—— *Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken*, „Text+Kritik” 2003, nr 158, s. 63-74.

Witthaus Jan-Henrik, *Fehlleistung und Fiktion. Sebalds Gedächtnismodelle zwischen Freud und Borges*, w: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, red. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, s. 157-172.

Wohlleben Doren, *Poetik des Schwindels und Verschwindens bei H. Lange, W.G. Sebald und Horst Stern*, w: *Differenzerfahrung und Selbst. Bewusstsein und Wahrnehmung in Literatur und Geschichte des 20. Jhs.*, red. B. von Jagow, F. Steger, Heidelberg 2003, s. 333-353.

—— *Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart*, Berlin 2005.

Wolff Janet, *Max Ferber and The Persistence of Pre-Memory in Mancunian Exile*, w: *Traces, Memory and the Holocaust in the Writings of W.G. Sebald*. Manchester, New Jersey 2012, s. 47-56.

Wolff Lynn L., »Das metaphysische Unterfutter der Realität«: *Recent Publications and Trends in W.G. Sebald Research*, „Monatshefte” 2007, t. 99, nr 1, s. 78-101.

—— *W.G. Sebald: A »Grenzgänger« of the 20th/21st Century*, „Eurostudia – Revue Transatlantique de Recherche sur l’Europe” 2011, t. 7, nr 102, s. 191-198.

—— *W.G. Sebald’s Hybrid Poetics: Literature as Historiography*, Berlin 2014.

Wylie John, *The Spectral Geographies of W.G. Sebald*, „Cultural Geographies” 2007, nr 14, s. 171-188.

Zaleska Zofia, *Rozpraszenie mroku*, „Zeszyty Literackie” 2008, nr 101, s. 122-126.

Zilcosky John, *Sebald’s Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost*, w: *W.G. Sebald – A Critical Companion*, red. J.J. Long, A. Whitehead, Edinburgh 2004, s. 102-120.

Zinfert Maria, *Grauzonen: Das Schreiben von W.G. Sebald: Versuchsanordnungen mit schwarzweißen Fotografien*, w: »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, red. R. Calzoni, M. Salgaro, Göttingen 2010, s. 321-336.

Zisselsberger Markus, red., *The Undiscover'd Country: W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, Rochester 2010.

LITERATURA UZUPEŁNIAJĄCA

Adorno Theodor W., *Die Idee der Naturgeschichte*, w: *Gesammelte Schriften (Philosophische Frühschriften)*, t.1., red. R. Tiedemann i in., Frankfurt a. Main 1990, s. 345-365.

Adorno Theodor W., *Engagement*, w: *Noten zur Literatur*, red. R. Tiedemann, Frankfurt a. Main 1981, s. 409-430.

—— *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1997.

—— *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemień, Warszawa 1994.

Adorno Theodor W., Horkheimer Max, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, tłum. przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1994.

Aggermann Lorenz, Fischer Ralph, red., *Lernen, mit den Gespenstern zu leben. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Aesthetik*, Berlin 2015.

Améry Jean, *Poza winę i karę. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007.

Armstrong Philip, *The Gaze of Animals*, w: *Theorizing Animals. Re-thinking Humanimal Relations*, red. N. Taylor, T. Signal, Leiden Boston 2011, s.174-199.

Assmann Aleida, *Fotografie und Geister in der Gegenwartskunst: Treichel, Boltanski, Leibovitz*, w: *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Kuensten*, red. A. Assmann, K. Jeftic, F. Wappler, Bielefeld 2014, s. 167-190.

—— *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.

Atwood Margaret, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge 2012.

Baratay Éric, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, tłum. P. Tarasewicz, Gdańsk 2014.

Baratay Éric, Hardouin-Fugier Elisabeth, *Zoo: von der Menagerie zum Tierpark*, tłum. M. Dubosq-Schlich, Berlin 2000.

Barcz Anna, *Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze*, „Anthropos” 2012, nr 18-19, s. 59-79.

Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995.

- Baßler Moritz, Gruber Bettina, red., *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, Würzburg 2005.
- Battegay Caspar, red. *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen 2010.
- Bauman Zygmunt, *Historia naturalna zła*, „Znak” 2012, nr 69, s. 6-15.
- *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 1992.
- *Świat nawiedzony*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009, s. 15-28.
- Bauman Zygmunt, Kubicki Roman, Zeidler-Janiszewska Anna, *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami*, Warszawa 2009.
- Beckett Samuel, *The Capital of The Ruins*, w: *The Complete Short Prose*, red. S.E. Gonarski, New York 1995.
- Bednarek Joanna, *Zwrot posthumanistyczny a ontologia*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, t. 14, nr 4, s. 247-255.
- Benjamin Walter, *Berlińskie dzieciństwo*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010.
- *O pojęciu historii*, w: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, Poznań 1996, s. 403-425.
- *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.
- *Ulica jednokierunkowa*, tłum. B. Baran, Warszawa 2011.
- *Źródła dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 2013.
- Bennett Juda, *Toni Morrison & the Queer Pleasure of Ghosts*, New York 2014.
- Berardi Franco, *After the Future*, Edinburgh 2011.
- Berger John, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, w: *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 7-39.
- Bielik-Robson Agata, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
- Bilz Rudolf, *Studien über Angst und Schmerz. Paläoanthropologie*, t. 1, Frankfurt a. Main 1974.
- Błesznowski Bartłomiej, *Batalia o człowieka. Genealogia władzy Michela Foucaulta jako próba wyzwolenia podmiotu*, Warszawa 2009.
- Bota Alice, »Wir wussten nichts«. *Ein Gespräch mit Swetlana Alexijewitsch*, „Die Zeit” z 21.04.2016.
- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Brandt Thomas, *Vertigo. Its Multisensory Syndromes*, London Berlin 1991.
- Braun Christina von, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, München 2001.

- Burckhardt Lucius, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Berlin 2006.
- Butor Michel, *Odmiany czasu*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1958.
- Campbell Gordon, *The Hermit in the Garden. From Imperial Rome to Ornamental Gnome*, Oxford 2013.
- Chéroux Clément i in., red., *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, New Haven 2005.
- Chomańska Beata, *Stacja Muranów*, Wołowiec 2012.
- Coetzee John Maxwell, *Żywoty zwierząt*, tłum. A. Dobrzańska-Gadowska, Warszawa 2004.
- Crownshaw Richard, *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*, Basingstoke 2010.
- Czapliński Przemysław, *Stanisław Lem – spirala pesymizmu*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 59-75.
- Daston Lorraine, Mitman Gregg, *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*, New York 2005.
- Davis Colin, *Powrót umarłych*, tłum. A. Marzec, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 22-39.
- DeGrazia David, *Wittgenstein and the Mental Life of Animals*, „History of Philosophy Quarterly” 1994, nr 11.1, s. 121-137.
- Degueurce Christophe, *Fragonard Museum. The Écorchés. The Anatomical Masterworks of Honoré Fragonard*, Paris 2011.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kłucze*, tłum. B. Banasik, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s. 221-238.
- Derrida Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris 2006.
- *O człowieku i zwierzęciu, Marksie i żalobie. Z Jacques'em Derridą rozmawiają Małgorzata Kowalska i Jerzy Niecikowski*, „Przegląd Filozoficzny” 1998, r. 7, nr 1 (25), s. 5-15.
- *Widma Marksa*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016.
- Domańska Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 12-26.
- *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 9-21.
- Durantaye Leland de la, *The Facts of Fiction, or the Figure of Vladimir Nabokov in W.G. Sebald*, „Comparative Literature Studies” 2008, nr 4, s. 425-445.
- Eco Umberto, *Od drzewa do labiryntu: studia historyczne o znaku i interpretacji*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2009.
- Edensor Tim, *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford 2005.

- Fischer Ludwig, Kramer Sven, Schierbaum Martin, red., *Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur?*, Göttingen 2015.
- Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117-125.
- *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006.
- Friedländer Saul, *Franz Kafka: The Poet of Shame and Guilt*, Yale 2013.
- Frydryczak Beata, *Theodor W. Adorno: pojęcie krajobrazu kulturowego*, „Estetyka i krytyka” 2013, nr 3, s. 43-54.
- *Theodor W. Adorno: pojęcie pięknej natury*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2006, nr 17, s. 139-151.
- Fuchs Anna, *After the Dresden Bombing. Pathways of Memory 1945 to the Present*, Basingstoke 2012.
- Fuest Leonhard, *Die Träume des Cyborg. Für eine Zoogrammatik der Heimsuchung*, w: *Lernen, mit den Gespenstern zu leben. Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*, red. L. Aggermann, R. Fischer, Berlin 2015, s. 345-355.
- Gombrowicz Witold, *Dzienniki 1957-1961*, Kraków 1994, s. 34.
- Gordon Avery F., *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis 2008.
- Goschler Erich, Orso Francesca, *Der Zoowahnsinn von A-Z.*, Wien 2006.
- Gumbrecht Hans Ulrich, *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2010.
- Hage Volker, *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt a. Main 2003.
- Hanssen Beatrice, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*, Berkeley 1998.
- Heck Lutz, *Tiere – Mein Abenteuer. Erlebnisse in Wildnis und Zoo*, Berlin 1952.
- Heise Ursula, *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*, Berlin 2010.
- Hell Julia, Schönle Andreas, *Ruins of Modernity*, Durham 2010.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.
- Hoły-Łuczaj Magdalena, *Posthumanizm. Między metafizyką a etyką*, „Kultura i Wartości” 2015, nr 1, s. 45-61.
- Janz Rolf P., Hiepkö Andreas, Störmer Fabian, *Schwindelerfahrungen – Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*, Amsterdam New York 2003.
- Jarniewicz Jerzy, »Żywoty zwierząt« J.M. Coetzee, „Gazeta Wyborcza” z 17.05.2004 r.
- Jarzyna Anita, *Animal-story*, „Czas Kultury” 2016, nr 1, s. 204-215.

- Kafka Franz, *Myśliwy Grakchus*, w: *Nowele i miniatury*, tłum. R. Karst, Warszawa 1961, s. 89-95.
- *Oktavheft B*, w: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Apparatband*, red. M. Pasley, Frankfurt a. M. 1993, s. 272.
- Kértész Imre, *Los utracony*, tłum. K. Pisarska, Warszawa 2002.
- Kluge Alexander, *Nalot na Halberstadt 8 kwietnia 1945 roku*, tłum. A. Żychliński, Wrocław 2016.
- Koselleck Reinhart, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. Main 2006.
- Krämer Sybille, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. Main 2008.
- Królikiewicz Grażyna, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Kulka Otto Dov, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, tłum. M. Szczubiałka, Wołowiec 2014.
- Kupfer-Koberwitz Edgar, *Die Tierbrüder. Betrachtung zum ethischen Leben*, Augsburg 1947.
- *Die Tierbrüder. Betrachtung zum ethischen Leben*, Hamburg 2010.
- Leociak Jacek, *Bombardowania miast jako doświadczenie graniczne*, w: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006, s. 181-203.
- *Deszcz siarki i ognia. Wokół »Luftkrieg und Literatur« W.G. Sebald*, „Przegląd Polityczny“ 2009, nr 95, s. 48-53.
- Lepénies Wolf, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976.
- Lévi-Strauss Claude, *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajązkowski, Warszawa 1969.
- Lindner Burkhardt, *»Natur-Geschichte« – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften*, w: *Walter Benjamin*, red. H.L. Arnold, „Text + Kritik“ 1979, nr 31/32, s. 41-58.
- Linnemann Manuela, red., *Brüder – Bestien – Automaten. Das Tier im abendländischen Denken*, Erlangen 2000.
- Lippa Wojciech, *Recepcja malarstwa Matthiasa Grünewalda (na wybranych przykładach dzieł sztuki XX wieku)*, „Roczniki Humanistyczne“ 2009, nr 57, s. 101-137.
- Lipszyc Adam, *Na placu. Widma przestrzeni*, „Teksty Drugie“ 2016, nr 2, s. 72-85.
- *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012.
- Macho Thomas, Schallansky Judith, *Schweine. Ein Portrait*, Berlin 2015.

- Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard, *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2010.
- Marzec Andrzej, *Czas wyszedł z formy – w poszukiwaniu bezpowrotnie utraconej przyszłości*, „Czas Kultury” 2014, nr 2, s. 146-153.
- *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques’a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, w: *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik, P. Kawulok, Kraków 2012, s. 255-262.
- *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.
- Menzel Julia, *Gespenster, Masken und »spukhafte Wirbel« in H.G. Adlers Studie Theresienstadt 1941-1945 und dem Roman »Eine Reise«*, w: *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*, red. F. Lehmann, Würzburg 2016, s. 183-200.
- Momro Jakub, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.
- Moore Jason W., *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, New York 2015.
- Müller-Wille Staffan, *Naturgeschichte* [hasło], „Enzyklopädie der Neuzeit”, red. F. Jäger, t. 8, Stuttgart Weimar 2008, s. 1175-1196.
- Nabokov Vladimir, *Pamięci, przemów. Autobiografia raz jeszcze*, tłum. A. Kołyszko, Warszawa 2004.
- Nagel Wolfgang, *»Ich hätte nichts dagegen, zu Luft zu werden«*, „Der Spiegel” z 5.11.1984 r.
- Nieszczerzewska, *Wymazywanie czasu. Fotografie opuszczonych miejsc*, „Opposite” 2012, nr 3, <http://opposite.uni.wroc.pl/2012/nieszczerzewska.htm> (dostęp: 26.01.2017).
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy. Teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81/2, s. 95-116.
- Patterson Charles, *Wieczna Treblinka*, tłum. R. Rupowski, Opole 2003.
- Peeters Benoît, Schuiten François, *Les cités obscures*, Paris 1987.
- Phythian Graham, *Blitz Britain. Manchester & Salford*, Brimscombe 2015.
- Pile Steve, *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*, London 2005.
- Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Posselt Doris, red. *Die Große Nordische Expedition von 1733 bis 1743. Aus Berichten der Forschungsreisenden Johann Georg Gmelin und Georg Wilhelm Steller. Mit 82 zeitgenössischen Abbildungen und 2 Routenkarten*, Leipzig Weimar 1990.
- Roberts Hilary, *War Trophy Photographs: Proof or Photography?*, w: *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, red. G. Batchen, M. Gidley, London 2012, s. 201-208.
- Royle Nicholas, *The Uncanny*, Manchester 2003.

- Rybicka Elżbieta, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny: od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 88/3, s. 67-90.
- Sadzik Piotr, *Nie-ludzka wspólnota równych jako próba poszerzenia granic etyki*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, t. 14, nr 4, s. 227-245.
- Sanna Emilio, *Verrückt hinter Gittern: von den Leiden der Zootiere*, Hamburg 1992.
- Sax Boria, *Animals in the Third Reich*, Providence 2013.
- Schöblier Franziska, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen 2006.
- Sendyka Roma, *Macie – napatrzcie się! Mroczna turystyka i nowoczesność*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 62-71.
- Shallcross Bożena, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2012.
- Sharpley Richard, Stone Philip R., *The Darker Side of Travel: the Theory and Practice of Dark Tourism*, Bristol 2009.
- Simmel Georg, *Ruina. Próba estetyczna*, w: *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 169-177.
- Singer Isaac Bashevis, *The Letter Writer*, w: *The Seance and Other Stories*, New York 1974.
- Singer Peter, *Etyka praktyczna*, tłum. A. Sagan, Warszawa 2003.
- Sławek Tadeusz, *U-chodzić*, Katowice 2015.
- Starobinski Jean, *Melancholia wśród ruin*, tłum. M. L., „Zeszyty Literackie” 1996, z. 2, s. 149-151.
- Stier Oren Baruch, *Holocaust Icons: Symbolizing the Shoah in History and Memory*, New Brunswick, New Jersey 2015.
- Stoler Ann Laura, *Rozkład pozostaje. Od ruin do rujnacji*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 4, s. 1-28.
- Suleiman Susan Rubin, *The 1.5 Generation. Thinking about Child Survivors and the Holocaust*, „American Imago” 2002, t. 59, nr 3, s. 277-295.
- Szybel David, *Can the Treatment of Animals Be Compared to the Holocaust? „Ethics and the Environment”* 2006, nr 11.1, s. 97-132.
- Tabaszewska Justyna, *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekoniesans*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 205-220.
- Traverso Enzo, *Moderne und Gewalt. Eine europäische Genealogie des Nazi-Terrors*, tłum. P.B. Kleiser, Köln 2003.
- Treichel Hans-Ulrich, *Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*, München 1995.

- Ubertowska Aleksandra, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 102-121.
- Ullrich Wolfgang, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002, s. 81-87.
- Vardoulakis Dimitris, *The Doppelgänger. Literature's Philosophy*, New York 2010.
- Villano Bianca del, *Ghostly Alterities. Spectrality and Contemporary Literatures in English*, Stuttgart 2007.
- Wagner Peter, *Icons – Text – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin New York 1996.
- Weil Kari, *Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie*, tłum. P. Sadzik, w: *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. A. Barcz, M. Dąbrowska, Lublin 2014, s. 15-35.
- Wild Markus, *Fische: Kognition, Bewusstsein und Schmerz: eine philosophische Perspektive*, Berlin 2012.
- Weiser Piotr, *Dramat ocalenia*, w: J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007, s. 225-244.
- Wolff-Powęska Anna, *Pamięć – brzemień i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945-2010)*, Poznań 2011.
- Wolfreys Julian, *Writing London. Volume 2: Materiality, Memory, Spectrality*, New York 2004.
- Zawadzki Andrzej, *Słaba ontologia w nowoczesnej literaturze polskiej. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 27-42.
- Zaleska Zofia, *Przeżyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Wołowiec 2015.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Edensor Tim, *British Industrial Ruins*, http://www.sci-eng.mmu.ac.uk/british_industrial_ruins/ (dostęp: 17.03.2017).
- Etzler Melissa, *Writing from the Periphery: W.G. Sebald and Outsider Art*, Berkeley 2014, http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Etzler_berkeley_0028E_14427.pdf (dostęp: 3.05.2017).
- Hoffman Eva, *Curiosity and Catastrophe*, „The New York Times” z 22 września 2002 r. <http://www.nytimes.com/2002/09/22/books/curiosity-and-catastrophe.html> (dostęp: 9.03.2017).
- Hutchins Michael, *Tikkun: W.G. Sebald's Melancholy Messianism*, University of Cincinnati 2011, <http://gradworks.umi.com/34/69/3469818.html>, s. 154 (dostęp: 15.03.2017).
- Ilnicki Rafał, *posthumanizm/transhumanizm*, http://www.academia.edu/1294245/posthumanizm_transhumanizm (dostęp: 2.05.2017).
- Janicka Elżbieta, *Muranów. Życie na wielkim grobowcu*, <http://www.polskieradio.pl/8/1415/Artykul/722653,Muranow-zycie-na-wielkim-grobowcu> (dostęp: 22.07.2016).

Jones Emily Erin, »*Verschachtelte Räume*«: *Writing and Reading Environments in W.G. Sebald*, Harvard University 2012,
https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/9406020/Jones_gsas.harvard_0084L_10296.pdf?sequence=1 (dostęp: 15.03.2017).

Kopacki Andrzej, *Sebald rozlicza Niemców. Rozmowa z Andrzejem Kopackim*, „Dwutygodnik“, nr 79/2012, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3354-sebald-rozlicza-niemcow.html> (dostęp: 07.11.2014).

Mikulinsky Romi, *Photography and Trauma in Photo-Fiction. Literary Montage in the Writings of Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon and W.G. Sebald*,
https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19529/1/Mikulinsky_Romi_200903_PhD_thesis.pdf (dostęp: 14.04.2017).

Mücke Dorothea von, *History and the Work of Art in Sebald's »After Nature«*, 25.01.2011,
<http://nonsite.org/article/sebalds-after-nature-authorship-at-the-threshold-of-representation> (dostęp: 15.02.2016).

Nieszczerska Małgorzata, *Wymazywanie czasu. Fotografie opuszczonych miejsc*, „Opposite” 2012, nr 3, <http://opposite.uni.wroc.pl/2012/nieszczerska.htm> (dostęp: 26.01.2017).

Sendyka Roma, *Podróż, cudze cierpienie i doświadczenie historyczne: Susan Silas*, „IHA Journal: Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art” 2014, <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-1/sendyka-susan-silas-pl/> (dostęp: 14.03.2017).

Szerszeń Tomasz, *Kurz. Historie*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2016, nr 10,
<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/291/578> (dostęp: 10.11.2016).

Tomczok Paweł, *Naturalna historia katastrof. O naturze w prozie W.G. Sebald*, „artpapier” 2009, nr 3, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=76&artykul=1788> (dostęp: 25.03.2017).

MATERIAŁY ARCHIWALNE

WSZYSTKIE MATERIAŁY ARCHIWALNE POCHODZĄ ZE SPUŚCIZNY W.G. SEBALDA PRZECHOWYWANEJ W *DEUTSCHES LITERATURARCHIV* W MARBACH

Sammlung: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, nr sygn. HS.2004.0001.00002.

Sammlung: *Die Ausgewanderten*, nr sygn. HS.2004.0001.00009.

Sammlung: Poetologische Zitate und Notizen, nr sygn. HS.2004.0001.00044.

Sammlung: Dramatisches, nr sygn. HS.2004.0001.00006 oraz HS.2004.0001.00042

Sammlung: *Austerlitz*, nr sygn. HS.2004.0001.00021.

Sammlung: Notizen und Material zu Franz Kafka u.a, nr sygn. HS.2004.0001.00745.

Sammlung: *Poem-Tress*, nr sygn. HS.2004.0001.00003.

Sammlung: *Die Ringe des Saturn*, nr sygn. HS.2004.0001.00029.

Sammlung: Verschiedenes, nr sygn. HS.2004.0001.00045.

Sammlung: Prosa 1968, nr sygn. HS.2004.0001.00025.

SPIS ILUSTRACJI

1. ZWIERZĘTA

- Fot. 1. Materiały Sebald do powieści *Austerlitz*, fot. Mathias Michaelis, © DLA.
Fot. 2. W.G. Sebald, *Austerlitz...*, op. cit., s. 105.
Fot. 3. Ibidem, s. 320.
Fot. 4. Idem, *Pierścienie Saturna...*, op. cit., s. 45.
Fot. 5. Ibidem, s. 69.
Fot. 6. Ibidem, s. 70.
Fot. 7. Ibidem, s. 65.
Fot. 8. Ibidem, s. 72-73.
Fot. 9 i 10. Peter Weiss, obrazy anatomiczne z lat 40.
<http://www.wgsebald.de/weiss.html> (dostęp: 13.03.2017).
Fot. 11. Jan Peter Tripp, *Das ungeschriebene Gebot*, w: W.G. Sebald, *Campo Santo*, s. 247.
Fot. 12. Jan Peter Tripp, *Endspiel*, w: W.G. Sebald, *Campo Santo*, s. 249.

2. WIDMA

- Fot. 1. Strona tytułowa książki: James P. Hynes, *Ghosts and Galleons and Plas Teg* – na fotografii odręczne notatki Sebald, kopia znajduje się wśród materiałów pisarza do powieści *Austerlitz*, Sammlung: *Austerlitz*, HS.2004.0001.00021, © DLA.
Fot. 2. W.G. Sebald, *Austerlitz...*, op. cit., s. 37.
Fot. 3. Ibidem, s. 337.
Fot. 4 i 5. Fotosy z filmu *Toute la mémoire du monde*, reż. A. Resnais, Francja 1956.
Fot. 6. W.G. Sebald, *Austerlitz...*, op. cit., s. 26.
Fot. 7. Ibidem, s. 286-287.
Fot. 8 i 9. Obrazy Franka Auerbacha,
<http://www.wgsebald.de/auerbach.html> (dostęp: 15.03.2017).
Fot. 10. Jan Peter Tripp, Portret Franza Kafki, <http://www.wgsebald.de/tripp.html> (dostęp: 15.03.2017).

3. RUINY

- Fot. 1. Obraz wiszący w pokoju W.G. Sebald, autor nieznany, © DLA.
Fot. 2 i 3. Matthias Grünewald, *Kuszenie św. Antoniego*, 1506–1515 (fragmenty),
<http://www.wgsebald.de/gruenewald.html> (dostęp: 13.03.2017)
Fot. 4 i 5. Albrecht Altdorfer, *Lot z córkami*, 1537, <http://www.wgsebald.de/lot.html> (dostęp: 17.03.2017).
Fot. 6. Shirley Baker, Salford, 1964, <http://thephotographersgallery.org.uk/shirley-baker> (dostęp: 13.04.2017).
Fot. 7. Shirley Baker, Manchester, 1968, <http://thephotographersgallery.org.uk/shirley-baker> (dostęp: 13.04.2017).
Fot. 8. W.G. Sebald, *Wyjechali*, op. cit., s. 215.
Fot. 9. Obóz koncentracyjny Auschwitz III Monowitz,
http://de.academic.ru/pictures/dewiki/66/Bundesarchiv_Bild_146-2007-0057_IG-Farbenwerke_Auschwitz.jpg (dostęp: 13.04.2017).
Fot. 10. Fotografia Manchesteru z lat 50. XX wieku,
http://www.virginmedia.com/images/cotton_town430x300.jpg (dostęp: 13.04.2017).
Fot. 11. Łódź, fabryka Grohmana, ulica Targowa, lata 90. XIX w., w: *Poland's Manchester: 19th-Century Industrial and Domestic Architecture in Lodz*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1986, t. 45, nr 2, s. 154.

4. „SZWINDEL” SEBALDA

- Fot. 1. Materiały Sebald do powieści *Austerlitz*, Sammlung: *Austerlitz*, HS.2004.0001.00021, © DLA.
Fot. 2. Umberto Eco, *Od drzewa do labiryntu: studia historyczne o znaku i interpretacji*, tłum. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2009, s. 49.
Fot. 3. W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna...*, op. cit., s. 27.
Fot. 4. Projekt Barbary Hui, *Mapping Literature*, <http://barbarahui.net/litmap/> (dostęp: 12.05.2017).
Fot. 5. William Turner, *Pogrzeb nad Lozanną*, 1841, <http://www.wgsebald.de/turner.html> (dostęp: 12.05.2017).
Fot. 6. W.G. Sebald, *Austerlitz...*, op. cit., s. 137.
Fot. 7. Ibidem, s. 159.
Fot. 8. Ibidem, s. 302-303.