

Przeszłość jako przyszłość. Anamnetyka Sebalda

Prace
Kulturoznawcze XV
Wrocław 2013

1.

Nie jest chyba przesadnie konfliktowa teza, że nasza współczesność wychylona jest mocno w przyszłość¹. Główny wektor współczesności, strzałka naszego myślenia i odczuwania biegnie zdecydowanie naprzód, raczej w stronę tego, co ma nadejść, niż w stronę tego, co już było, co się zdarzyło. Wystarczy dobrze posłuchać języka, który — jakże często — zdradza nasze nie zawsze artykułowane świadomie pragnienia i oczekiwania. Na różnych poziomach mowy oficjalnej „przyszłość” zajmuje dobrze wygrzane miejsce. Przy czym, dodać trzeba, oblicze przyszłości ma wyraźnie kształt janusowy. Z jednej strony polityczne zachęty („wybierzmy przyszłość”), reklamowe imperatywy („twórz przyszłość”), obietnice nauki („Nauka i Przyszłość”)² eksponują nade wszystko jasny aspekt przyszłości, a ukrytym założeniem tego rodzaju myślenia jest przekonanie, że czas przyszły, na mocy samooczywistego dekretu, przyniesie tylko spełnienie i dobro. Z drugiej zaś strony popkultura straszy od czasu do czasu, jak to ma w zwyczaj, wizjami niedalekiej apokalipsy (wielość scenariuszy niemal nieograniczona) czy cywilizacyjnej zapaści sprokurowanej często przez tych samych naukowców, którzy — w optymistycznej wersji futurologicznych rojeń — pełnili funkcję akuszerów postępu.

Z tych dwóch obliczy przyszłości wizja „pozytywna” wciąż jednak przeważa. Eschatologiczne obrazy pojawiają się sezonowo i znikają, poza tym zostają

¹ Tekst jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego w czasie konferencji: *Przyszłość w kulturze*, Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski (12–14 listopada 2012).

² Chyba nie przypadek połączył te dwa rzeczowniki w nazwie znanego pisma.

— wcześniej czy później — skutecznie oswojone przez kulturę spektaklu i tracą swoją realną bądź domniemaną groźę. Z „naszą wesołą apokalipsą” (Kołakowski *dixit*)³ można jakoś się ułożyć i wizję ostatecznego unicestwienia odłożyć na dalszą przyszłość (tak daleką, że już nie do objęcia wyobraźnią). Współczesne zapatrzenie w przyszłość ma wiele wspólnego ze zjawiskiem zwanym *l'accélération d'histoire*, przyspieszenie historii⁴. Trudno przy tym powiedzieć, co tu jest skutkiem, a co przyczyną. Czy właśnie przyspieszenie historyczne (obserwowane w różnych sferach życia codziennego) owocuje stadnym pędem ku przyszłości, czy też jest tylko tego procesu spektakularnym wyrazem. Tak czy inaczej, obserwowana na różnych poziomach doświadczenia idolatria prędkości przybliżyła nas ku jakiejś formie przyszłości w tempie dużo szybszym niż przeszłe pokolenia. Przyszłość nie jest już czymś odległym i niespełnialnym, ona jest — tak nam się wydaje — w zasięgu wzroku, czeka na nas tuż za rogiem...

Mimo pewnych ciemnych znaków na horyzoncie przyszłość rysuje się zasadniczo jako realna obietnica. Jeśli nawet ideę nieograniczonego postępu dawno już zdekonspirowano jako przygodny konstrukt ideologiczny, a duch utopii rzadko nawiedza współczesne projekty polityczne, to przyszłość wciąż jawi się jako kraina (względnie) spełnionych nadziei. Nikt co prawda nie wierzy już w obietnice raju ziemskiego, ale w planie zbiorowym przyszłość rysuje się (mimo wszystko) optymistycznie. Wielka w tym zasługa technologicznego pnia naszej współczesności, którego wymierne i spektakularne sukcesy skutecznie zneutralizowały (o ile nie usunęły) koncepcje religijne z nieodłączną im sceptyczną perspektywą natury ludzkiej (por. chrześcijańska idea grzechu pierworodnego), a co za tym idzie — daleko posuniętym krytycyzmem wobec możliwości pojednania w wymiarze ziemskim sprzecznych pragnień, celów i wartości.

Na tle narysowanego tu pospiesznie i grubą kreską obrazu zjawisko pod nazwą „W.G. Sebald” musi wyglądać — i rzeczywiście wygląda — nieco kuriozalnie i zgoła egzotycznie. Mówię o zjawisku, albowiem Sebald to nie tylko nazwisko przedwcześnie zmarłego autora zajmujących, komentowanych i nagradzanych książek. Szerzej biorąc: to nazwa pewnej postawy — szczególnego myślenia o kulturze i historii oraz szczególnego myślenia o powinnościach literatury. Świat opisywany u Sebalda dotyczy w znacznej części wydarzeń minionych, a jego proza cała zwrócona jest w przeszłość. Albo inaczej: w swoim głównym nurcie, w swoim fundamentalnym, założycielskim geście, jest radykalnie odwrócona plecami do przyszłości. W pozostawionych przez niego książkach (tak trudnych

³ L. Kołakowski, *Nasza wesoła apokalipsa. Kazanie na koniec wieku*, [w:] *idem, Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 1999.

⁴ Jak pisała Thérèse Delpech (*Powrót barbarzyństwa w XXI wieku*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 2008) w swojej znakomitej książce: „Ukształtowało nas przyspieszenie historii, które zaczęło się nieco więcej niż dwa wieki temu. Odnosi się wrażenie, że ludzkość od tego czasu uczestniczy w jakiejś szaleńczej epopei, której bieg coraz mniej rozumie” (s. 13).

do gatunkowego zaklasyfikowania)⁵ tematem głównym jest, tak czy inaczej rozumiana, problematyzowana i lokalizowana przeszłość. Prozatorski pięcioksiąż Sebald penetruje różne enklawy świata minionego, opisuje je detalicznie, przywołuje, każe się nad nimi poważnie zastanowić.

O czym traktują Sebaldowskie narracje? Spróbujmy cudzymi słowami streścić ich zasadnicze wątki i ich dobrze rozpoznawalną tonację. Oto wyimki z not wydawniczych, napisanych przez innego wybitnego pisarza i eseistę — Roberto Calasso. Calasso jest rzadkiej klasy wnikliwym i empatycznym czytelnikiem i jak mało kto, w kilku zdaniach, potrafi wydobyć i skompresować w krótkim zapisie główne tematy prezentowanego dzieła. Jego kilkuzdaniowa charakterystyka prozy Sebald jest precyzyjna, wiarygodna i wielce symptomatyczna. Kolejność prezentacji — chronologiczna.

W czterech opowieściach tomu *Czuje. Zawrót głowy* dominuje motyw podróży, a bohaterem tych wypraw jest nie tylko narrator i jego nagłe wyjazdy — do Wiednia lub do Werony, Wenecji, nad jezioro Garda czy do miejsc dzieciństwa w bawarskich Alpach — ale także inni pisarze — Stendhal, Casanova i Kafka — i ich pobyty we Włoszech. Dworce kolejowe i hotelowe pokoje, domy i drzewa przesuwające się za oknami pociągów i autobusów, towarzysze podróży, którzy nieraz niepokojąco przypominają przywrócone do życia postacie historyczne. [...] Podróże stają się duchowymi wyprawami w poszukiwaniu źródeł melancholii i wspomnień. Zapisane mogą ożyć na nowo. Wybitne postaci z przeszłości i bezimienny dzisiejszy tłum, sny w jasnym świetle dnia i nocne zjawy, żywi i umarli odnalezieni w bezkresnym jeziorze pamięci — wszyscy zostają ocaleni, choć ostatecznie przepadną. (*Czuje. Zawrót głowy*)

Z czterema postaciami ze zbioru opowieści *Wyjechali* autor zetknął się osobiście: u Henry'ego Selwyna [...] Sebald w młodości wynajmował pokój; Paul Bereyter [...] był nauczycielem przyszłego pisarza w szkole podstawowej; Ambros Adelwarth [...] to stryjeczny dziadek Sebald; z malarzem Maksem Ferberem pisarz prowadził w Manchesterze długie wieczorne rozmowy. Te cztery postaci dzieliły los żydowskiego narodu: były wyobcowane i wędrowały z miejsca na miejsce, a Sebald, by odtworzyć ich dzieje, poszukuje ich przyjaciół i postronnych świadków życia. (*Wyjechali*)

Jest to „angielska pielgrzymka” — uściśla podtytuł. [...] Sebald, melancholijny podróżny spod znaku Saturna, opowiada w dziesięciu rozdziałach [...] o swoich spotkaniach z osobliwymi rozmówcami lub z przyjaciółmi, ale także z miejscami ukazującymi „historię naturalną zniszczenia”, która w istocie wytycza drogę ludzkości i tworzy bieg codziennych wydarzeń. [...] Jest to pielgrzymka a jednocześnie błądzenie w labiryncie, zgodnie z najlepszą tradycją twórczości Sebald, w labiryncie, w którym nie brakuje jednak nici przewodniej prowadzącej pisarza i czytelnika. To zapewne nić z jedwabiu, ponieważ w pokładach geologicznych powieści jedną z warstw stanowi historia hodowli jedwabnika zapoczątkowana przez Thomasa Browne'a. (*Pierścienie Saturna*)

Ten temat był w Niemczech przez wiele lat — co więcej: jest do dziś — tematem *par excellence* pomijanym: nikt nie wracał do bezprecedensowych zniszczeń spowodowanych w trakcie II wojny przez ponad milion ton bomb, które spadły na sto trzydzieści jeden niemieckich miast, zabi-

⁵ Uwzględniam tu tylko teksty należące do prozatorskiej części jego twórczości, pomijam więc tom poetycki *Nach de Natur*, tom esejów *Campo Santo* i komentarz do obrazów Jana Petera Trippa *Unrecounted*.

jając wśród ludności cywilnej sześćset tysięcy osób i pozbawiając siedem milionów istnień dachu nad głową. [...] Kiedy w 1997 Sebald poruszył tę sprawę w serii przejmujących wykładów [...] doskonale wiedział, że dotyka niezabliźnionej rany. Jednak nikt poza nim nie byłby zdolny podjąć tego tematu. (*Wojna powietrzna i literatura*)

Jacques Austerlitz jest profesorem, wyklada historię architektury i zajmuje się badaniem gmachów publicznych (koszar wojskowych, dworców kolejowych, więzień, sądów) [...]. Austerlitz mieszka w Londynie, w mieszkaniu bez mebli jak cela więzienna, rzadko kieruje się uczuciami i ma niewielu przyjaciół. Za jego ekscentrycznym sposobem bycia i rozległymi zainteresowaniami otwiera się pustka. Austerlitz po prostu nie wie, kim jest, ale przez dłuższy czas znosił tę wiedzę bez zastrzeżeń. Jednak pewnego dnia, tak jakby podejmował kolejną wędrówkę naukową w poszukiwaniu nieznanego mu jeszcze budowli, przystępuje do tropienia własnych śladów. (*Austerlitz*)⁶

Calasso w sposób lapidarny, acz z niezwykłą celnością, punktuje nie tylko najważniejsze wątki i tematy książek Sebald, ale znakomicie wprowadza w ich aurę i szkicuje cienką linią główne założenia myślowe autora. Znacząca jest leksyka tych not. Nawet ktoś niezaznajomiony dobrze z twórczością Sebald, czytając mikroeseje włoskiego pisarza (bo jego noty to coś więcej niż banalne streszczenia i okazjonalne *blurby*), bez trudu wyłapie kilka zasadniczych tonów jego elegijnej twórczości. Pole semantyczne wyznaczone komentarzami Calassy jest dość jednorodne: historia, pamięć, przeszłość, dzieje, warstwy geologiczne, zniszczenia, żywi i umarli, ślady, rany, amnezja, pustka, poszukiwanie, ocalanie, przypominanie, melancholia... Jeśli nawet nie jest to pełna i wyczerpująca lista haseł do Sebaldowskiego słownika, to z całą pewnością dostarczają one poręcznej mapy do kompetentnego i poważnego zaznajomienia się z terytorium jego prozy. Co łatwo zauważyć, większość haseł do tego słownika mieści się na minusowym biegunie skali wartości. I nie jest to okoliczność bez znaczenia.

2.

Nie jest celem tego szkicu gruntowna prezentacja twórczości Sebald ani rozbiór literacki jego prozy. Chcę raczej zastanowić się na tym, jak prezentuje się przeszłość w jego tekstach i jakie funkcje pełni ów inicjalny, może nawet ostentacyjny, gest zwrócenia się autora ku rzeczywistości minionej. Tym bardziej że jeśli wierzyć sławnej frazie z *Posłańca* L.P. Hartleya (powtórzonej następnie w tytule sławnej książki Lowenthala⁷): „przeszłość to obcy kraj”. A więc, z natury rzeczy, nie ma do niej prostego i niekłopotliwego dostępu. Jak zatem wygląda ta niemiecka wersja „à la recherche du temps perdu”? Czego Sebald szuka w minionym? Dlaczego jego wzrok utkwiony jest w historii, tej dalszej i tej najnowszej? Po

⁶ Wszystkie noty napisane zostały przez Roberto Calasso, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 118, s. 120–123.

⁷ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1999.

co opowiada nam te złożone, kolażowe i mocno angażujące historie o historii? Czemu służy ta dziwna literacka archeologia? I wreszcie, najważniejsze z naszej perspektywy pytanie: czy te anachroniczne wyprawy w przeszłość łączą się jakoś z przyszłością, a jeśli tak, to jaka jest zasada tego połączenia?

W zaprezentowanej dalej krótkiej rekapitulacji wątków temporalnych prozy Sebalda, porzucam całkowicie, złożoną i skomplikowaną kwestię poetyki jego książek; wymiar literacki i ikonograficzny jego pisarstwa pozostawiam na boku (to materiał na osobny tekst). Interesują mnie tylko obrazy przeszłości, przywoływane i ewokowane w jego prozie, ich znaczenie i funkcja w tekście (i w myśleniu autora). I na koniec: nieoczywisty związek obrazów przeszłości z czasem przyszłym.

Łatwo zauważalną cechą narratorów i bohaterów prozy Sebalda (*Wojna powietrzna i literatura* to osobny skrypt) jest ich mobilność. Niemal cały czas są w drodze, ich byt jest esencjonalnie nomadyczny. Narrator *Czuje. Zawrót głowy* w jakimś dającym do myślenia oszołomieniu i dystrakcji przemierza spory kawałek środkowej i południowej Europy. Bohater i narrator *Pierścieni Saturna* (jakże przypominający samego autora) wyrusza na dziwną wędrówkę, świecką pielgrzymkę po wschodniej Anglii. Tytułowy bohater książki *Austerlitz* przemierza hale dworcowe, zrujnowane twierdze, widmowe miasta europejskie w poszukiwaniu śladów własnej matki, a ostatecznie — w poszukiwaniu własnej tożsamości. Żydowski bohaterowie *Wyjechali* są w nieustannym ruchu, przypominają wiecznych tułaczy — jak gdyby *exodus*, mit wyjścia naznaczył trwale ich biografie.

Powierzchniowie rzecz ujmując, mogłoby się wydawać, że bohaterem pierwszoplanowym prozy Sebalda jest przestrzeń. Nie brak dowodów na poparcie tej tezy. Rzeczywiście, geografia w jego tekstach nigdy nie jest obojętna. Te przestrzenie są bardzo nacechowane semiotycznie. Niemal każde przywoływane w tekście, miejsce, każde miasto, miejscina okazuje się jakimś znakiem, komunikatem; to nie jest tylko neutralny punkt w kartografii. W Desenzano nad jeziorem Garda rozprawia narrator o wizycie w tym miasteczku doktora Kafki; w Weronie o obrazach Pisanella i niewyjaśnionych przypadkach zagadkowych morderstw; w obserwatorium Greenwich snuje rozważania o czasie; w okolicach miasteczka Lowestoft we wschodniej Anglii peroruje niespodziewanie na temat połowu śledzi w tym regionie; w normandzkim Deauville opowiada o luksusowym niegdyś hotelu Roches Noires, obecnie zamienionym w ruinę; z kolei Drezno z wykładów zuryskich to sceneria nalotów dywanowych aliantów, miasto pełne ognia, dymu i krwi...

Neutralna geografia u Sebalda nie istnieje. Niemal każde z przywoływanych w książkach miejsc jest semantycznie gorące. Z każdym kojarzy się jakieś — mniej lub bardziej — istotne zdarzenie, które narrator skwapliwie nam przypomina. Czasem te miejsca, których zdawałoby się nic nie łączy, okazują się pojedynczym klockiem z układanki — jej zarys wyłania się w trakcie lektury. Tym wszakże, co rzuca się w oczy czytelnika prozy Sebalda, jest przede wszystkim hipertrofia przywoływanych przezeń wydarzeń historycznych. Swoiste nadwar-

tościowanie faktów z przeszłości. Bo też w istocie to jednak czas — nie przestrzeń — zdaje się obsesją zarówno autora, jak i jego bohaterów. Miejsca mają u Sebald’a charakter palimpsestowy. Są często po wielokroć złożone, „geologicznie” uwarstwione. Narrator Sebald’a przemierza przestrzeń w czasie teraźniejszym (nam współczesnym), ale nieustająco natrafia w swoich peregrynacjach na swego rodzaju „przebiecia” w czasie. To są te punkty, w których narrator „wychodzi z czasu”, to są te szczeliny, przez które można zajrzeć w studnię przeszłości. Wygląda to tak, jak gdyby niektóre miejsca istniejące w „teraz” stanowiły wyjątkowo dogodny punkt do zajrzenia w minione „kiedyś”. Jak gdyby ich teraźniejszość powleczone była tylko cienkim werniksem, który wystarczy zdrapać, by zobaczyć, co jest „po drugiej stronie lustra”. Te punkty w przestrzeni mają status ontologicznie chybocliwy. Niby precyzyjnie zaznaczone na mapie, dobrze osadzone w teraźniejszości, okazują się często — przy bliższym spojrzeniu — zaledwie powierzchnią skrywającą mroczne fakty z przeszłości. Jak widmowy Terezin⁸, belgijska twierdza Breendonk czy paryski Gare d’Austerlitz.

Zresztą sam czas, przeszłość, poznawanie przeszłości — te wątki znacząco często pojawiają się w książkach Sebald’a. Przy czym, co znamienne, tematyzowane są we fragmentach dyskursywnych, bliższych raczej eseistyce niż tradycyjnie rozumianej prozie. Szczególnie *Austerlitz* zawiera tego typu rozważania. Czym jest czas, pyta tytułowy bohater, usytuowany w szczególnym punkcie obserwacyjnym:

Czas — mówił Austerlitz w obserwatorium w Greenwich — jest najbardziej sztucznym ze wszystkich wynalazków, a wiązanie czasu z obrotami planety wokół własnej osi jest równie arbitralne jak rachuba oparta, powiedzmy, na przyroście masy drzewnej albo procesu rozpadu wapnia, pomijając już fakt, że doba słoneczna, którą się kierujemy, nie daje dokładnej miary, wskutek czego trzeba było wymyślić fikcyjne słońce średnie, które porusza się z niezmienną prędkością i którego ekliptyka nie jest nachylona w stosunku do równika niebieskiego. Jeżeli Newton sądził [...], że czas jest strumieniem tak jak Tamiza, to gdzie w takim razie jest źródło czasu i do jakiego morza w końcu czas uchodzi⁹.

Nie tylko abstrakcyjne pojęcie czasu jest źródłem kłopotów narratorów/bohaterów Sebald’a. A co z przeszłością? Jaki mamy do niej dostęp? Jak to jest z pojmowaniem wydarzeń historycznych, z możliwością zbliżenia się do nich po latach. W Waterloo, obserwując w miejscowej rotundzie panoramę sławnej bitwy, narrator snuje wywody o możliwości dotknięcia czasu przeszłego:

A więc, myśli człowiek, chodząc powoli po okręgu, to właśnie jest sztuka przedstawiania historii. Polega na fałszowaniu perspektywy. My, którzyśmy przeżyli, widzimy wszystko z góry, widzimy wszystko naraz, a jednak nie wiemy, jak to było. Wokół rozpościera się puste pole, na którym kiedyś w ciągu niewielu godzin poniosło śmierć pięćdziesiąt tysięcy żołnierzy i dziesięć tysięcy koni. W noc po bitwie musiały stąd dochodzić wielogłosowe rżenia i jęki. Teraz nie

⁸ O szczególnym doświadczeniu przestrzeni współczesnego Terezina przez bohatera Austerlitz’a pisałem w: D. Czaja, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 74–79.

⁹ W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 124–125.

ma nic, tylko bura ziemia. Co wtedy zrobili z tymi wszystkimi zwłokami i kośćmi? Czy pochowane są pod kopcem pomnika? Stoimy na górze trupów? Takie jest nasze stanowisko obserwacyjne? Tak się kształtuje sławetny historyczny punkt widzenia?¹⁰

„Góra trupów” — to, zauważmy przy okazji, ważny topos prozy Sebald. Gryząca jest też ironia retorycznych pytań kończących ten wywód. Nie mamy bezpośredniego dostępu do przeszłości. Znamy ją tylko przez system różnorodnych mediacji. Widzimy ją jako statyczny obraz, odarty z realnego bólu i cierpienia, tak właśnie, jak pokazuje jatkę pod Waterloo współczesna panorama. Może jest tak, że heglowska sowa wylatuje o zmroku, może w istocie dystans jest warunkiem rozumienia, ale właściwe obiektywizującemu poznaniu historycznemu skrzywienie perspektywy nie pozwala nam na wniknięcie do jądra ciemności, do jądra przeszłości. Konieczne jest użycie innych języków narracji o przeszłości. Wówczas gwałtownie rosną szanse literatury. Wedle Haydena White’a wszędzie tam, gdzie idzie o trudno uchwytnie źródłowo tematy (miłość, cierpienie), nie tylko możliwa, ale wręcz konieczna jest imaginatywna hipotetyzacja. W tej sytuacji nie dziwi, że *Austerlitz* — pojęty nie jako „fikcja”, ale jako modelowy przykład „prozy historycznej” — jest dla niego jednym z najbardziej wiarygodnych „świadcstw” mówiących o klimacie duchowym panującym w Europie po Zagładzie¹¹.

Ciekawe z tego punktu widzenia są uwagi Austerlitz, który kontestuje sztuczny, nieprawdziwy czas wyznaczany przez zegary. Czas zegarowy wydaje mu się zakłamany, choć może to przekonanie było, jak mniema, jedynie wyrazem buntu przeciwko władzy czasu. Austerlitz dystansuje się od teraźniejszości, od terroru bieżących wydarzeń. W namiętym monologu wyznaje swoją nadzieję:

czas nie przemija, nie odchodzi w przeszłość, że mogę cofnąć się w czasie, że tam wszystko będzie tak jak przedtem albo, ściślej mówiąc, że wszystkie momenty czasu istnieją jednocześnie obok siebie, innymi słowy, że nic z tego, co opowiada historia, nie jest prawdą, że to, co się wydarzyło, wcale się nie wydarzyło, ale dopiero wydarza się w chwili, kiedy o tym myślimy, co naturalnie z drugiej strony otwiera beznadziejną perspektywę wciąż trwającej niedoli i nigdy niekończącej się udręki¹².

Ten nieco pokrętny w swojej dialektyce fragment jest niezwykle ważny w aspekcie rekonstrukcji myślenia Sebald o przeszłości. Mówi się tu wprost o kłopotach z historyczną reprezentacją, ale też o jakiejś osobliwej wizji czasu, w której — nieco na modłę trzech teraźniejszości z Augustyńskich *Wyznań* — dochodzi do współlistnienia dwóch, tym razem, wymiarów czasowych. W tym ujęciu czas nie znika, nie upływa, nie odchodzi w przeszłość, jak chcą zegary. Przeszłość można przywołać, a funkcja tego przywołania jest boleśnie dialektyczna. Pamięć ocala bowiem i przywraca do istnienia, ale w tym przypomnieniu ci, którzy cier-

¹⁰ W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 144.

¹¹ H. White, *Przedmowa*, przeł. E. Domańska, [w:] *idem, Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 16–17.

¹² W.G. Sebald, *Austerlitz...*, s. 127.

pieli, cierpieć będą już zawsze, na podobieństwo Iksjona wiecznie obracającego się w płonącym kole.

Czas przeszły dokonany ma u Sebald'a prawie wyłącznie ciemne zabarwienie. Przeszłość prezentuje się u niego niemal wyłącznie jako historia katastrof, jako historia załamania, klęsk, upadków, a sam świat przedstawiony przypomina do złudzenia krajobraz po bitwie. Rzeczywistość przedstawia się tu w stanie permanentnej ruiny, obumierania, anihilacji. Jako nieustająca, dziejąca się na naszych oczach „naturalna historia zniszczenia”¹³. Samo wyrażenie, nieco oksymoroniczne, mówi wyraźnie, że w historię wpisane jest „naturalnie” zniszczenie, że powstające w niej formy kruszeją, giną i obumierają dokładnie tak jak formy naturalne. Sypią się wielkie twierdze (nikomu już dziś niepotrzebne), kruszą — użyteczne niegdyś bunkry. Ale także wszystko, czemu przypisać możemy życie, najdrobniejszy nawet organizm — to, co Eric Santner nazywa *creaturely life*¹⁴ — jest podsyte śmiercią i rozpadem. U Sebald'a cały świat organiczny — człowiek, motyl, ćma, śleń — zmierza ku śmierci i z tego — ostatecznego — punktu widzenia nie ma między nimi większej różnicy. Proza Sebald'a tworzy prolegomena do przyszłej „teorii katastrof”, odsłania i boleśnie przypomina, że Historia jest ciągiem powtarzających się upadków, będąc, być może, logiczną konsekwencją i kontynuacją pierwszego upadku, opisanego w *Genesis*.

Sebald szkicuje z werystyczną maestrią obraz świata po katastrofie, odsłania europejską przestrzeń zaludnioną widmami. Apokalipsa już była. Żyjemy w świecie eschatologii zrealizowanej. Może najciemniejszym punktem w historii relacjonowanych przez Sebald'a katastrof była Zagłada, unicestwienie świata europejskich Żydów. Do dzisiaj dochodzi do nas jej ciemne promieniowanie, jak złowroga wersja kosmologicznego promieniowania tła po pierwotnym wybuchu. To jest ów czarny punkt, od którego współczesna wrażliwość i współczesna pamięć nie mogą się oderwać. To dlatego ta proza tak mocno, tak przejmująco podsyta jest melancholią. Logika melancholii ufundowana jest na traumatycznym doświadczeniu utraty. Historia w tej wizji to historia bolesnych zerwań i nieobecności. Nie jest zapewne przypadkiem, że bohaterowie Sebald'a cierpią na napady melancholii, nostalgii, zawrotów głowy ocierających się o szaleństwo. Właśnie ów brak, nienaprawialna strata jest głównym źródłem pisarskiego gestu Sebald'a, gestu tak bardzo podsytego melancholią.

Wnikliwi krytycy dzieła Sebald'a szybko zwrócili uwagę na wyraźne pokrewieństwo pewnych wątków jego myślenia z pisarstwem Waltera Benjamin'a. Przykładowo *Pierścienie Saturna*, tytuł trzeciej powieści Sebald'a, jest jawną aluzją do jednego z wczesnych szkiców z Benjaminowskich *Pasaży*¹⁵. Ale te filiacje

¹³ Nie jest przypadkiem, że angielski przekład *Luftkrieg und Literatur* — cyklu wykładów Sebald'a poświęconych niemieckiej literaturze opisującej alianckie naloty na miasta niemieckie — nosi tytuł *On Natural History of Destruction*.

¹⁴ E. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago 2006, s. XIII.

¹⁵ *Ibidem*, s. 63. Por. *Pierścienie Saturna albo nieco o konstrukcjach żelaznych*, [w:] W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 938–940.

są o wiele głębsze i poważniejsze. Jeśli spojrzeć na proklamowaną u Sebald historyę jako areny nieustających katastrof, to nie sposób nie zauważyć, że jednym z możliwych źródeł takiego myślenia mogłby być sławny fragment o pewnym obrazie Paula Klee z *O pojęciu historii* Benjamina. Nawet jeśli nie traktować tej alegorycznej figury jako konkretnego i uchwytneho genetycznie punktu wyjścia myślenia Sebald o przeszłości, to z pewnością w niej i przez nią to myślenie znakomicie się tłumaczy:

Jest taki obraz Paula Kleego pt. *Angelus Novus*. Przedstawia on anioła, który wygląda w taki sposób, jak gdyby zamierzał oddalić się od czegoś, na co spogląda. Oczy ma szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił on oblicze ku przeszłości. Tam, gdzie jawi się nam łańcuch faktów, on widzi jedynie katastrofę, która nieodrodnie piętrzy się na ruinach i ciska mu się pod stopy. Z pewnością chciałby zatrzymać się, obudzić umarłych, i scalić to, co rozbite. Ale z raju wieje wichura, która napiera na skrzydła i jest tak silna, że anioł nie może ich złożyć. Wichura ta pędzi go bez ustanku w przyszłość, do której odwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Wichurą tą jest to, co określamy mianem postępu¹⁶.

Wszystkie elementy obecne w tym fragmencie są istotne dla zrozumienia strategii literackiej Sebald. O przeszłości jako permanentnej katastrofie i o pejzażu usianym ruinami¹⁷ — była już mowa. O odwróceniu autora plecami w stosunku do przeszłości także. Ale jest w tym niepokojącym wciąż fragmencie Benjamina jeszcze jedna ważna okoliczność. Chodzi o pragnienia będące udziałem anioła historii. On chciałby „zatrzymać się, obudzić umarłych, i scalić to, co rozbite”. Ale to są także najgłębsze, jak się wydaje, motywy pisarstwa Sebald. Owszem, czas w jego utworach jest siłą w pełni niszczącą, destrukcyjną. Ale i ocalenie (częściowe ocalenie) nadchodzi w czasie. Przy czym, łatwo zauważyć, że ocalenie to nie ma żadnej, nawet szczątkowej postaci konsolacji. Mieści się w pełni i bez reszty w żywiole opowiadania, nazywania, ewokowania. Fundamentalny gest pisarski Sebald wyrasta z jednej strony z rozumienia przeszłości jako funkcji rozpadu, ale także z dojmującego przekonania o tym,

jak niewiele możemy zatrzymać, ile wciąż idzie w zapomnienie z każdym zgasłym życiem, jak świat niejako sam się opróżnia i pustoszeje, jeśli historie, związane z niezliczonymi miejscami i przedmiotami, które same nie mają władzy pamięci, nie zostaną przez nikogo wysłuchane, zanotowane ani przekazane¹⁸.

I mimo tej podwójnie traumatycznej świadomości (a może właśnie z jej powodu) Sebald zapisuje to, co minione. Ekshumuje przeszłość w różnych jej posta-

¹⁶ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. R. Reszke, [w:] *idem, Twórca jako wytwórca*, Warszawa 2011, s. 206–207.

¹⁷ O figurze ruin i jego znaczeniu dla rozumienia ważnych kwestii w Austerlitzu (historia pojęta jako scena katastrof i historia pojęta jako bezużyteczna masa informacji, niezdolna do udzielenia odpowiedzi na pytanie „jak było naprawdę”) pisze ciekawie Karolina Kolenda, *Ruinination of things past. On W.G. Sebald's Austerlitz*, [w:] *Confronting the Burden of History. Literary Representations of the Past*, red. I. Curyło-Klag, B. Kucała, Kraków 2012.

¹⁸ W.G. Sebald, *Pierścienie...*, s. 31.

ciach. Nie możemy zapobiec entropii, nie usuniemy śmierci z naszego doświadczenia, ale możemy o tym wszystkim próbować opowiedzieć, możemy próbować nazywać kolejne epizody rozpadu, śmierci, wyczerpania. Rzecz zadziwiająca: w dobie niewiary w literaturę, w jej moc poznawczą, u Sebalda słowo (może dokładniej: przemyślana literacka forma) pełni funkcje rewelatorskie i ocalające. Jego teksty zapewne nie godzą prostodusznie ze światem, ale sprawiają, że potrafimy wejść głębiej w miąszsz rzeczywistości. Mocą alchemicznej sztuczki literacki świat przedstawiony utrzymuje jednak silną — choć nie bezpośrednią — referencję ze światem pozaliterackim. I co najbardziej może zdumiewające: ten świat spod znaku Saturna, świat bohaterów popadających w melancholię i obłęd, świat kalejdoskopowy, nieciągly, kolażowy, świat nieustającego znikania, ginięcia, rozpadu i ubywania — nie jest podszyty jakąkolwiek postacią nihilizmu. Choć ze świata po katastrofie wyciekł sens, a wszelkie „twarde” próby jego odzyskania zawodzą, to język i literacka forma są u Sebalda wciąż kruchymi gwarantami sensu. Bardziej może świadectwem pragnienia jego osiągnięcia niż rzeczywistego spełnienia.

3.

Wobec zanurzonych w przeszłości, ewokujących przeszłość w różnych jej formach (ludzie, zwierzęta, miejsca) opowieści Sebalda, postawić można kilka zasadniczych pytań. Po co to wszystko przypominać? Po co zdręzczać się pamięcią o ruinach, zgliszczach, o bólu i zadawanych cierpieniach, o śmierci wreszcie? Po co zawracać sobie głowę zdarzeniami, które wpisują się w czarne rozdziały historii dawno i niedawno minionej? Po co w ogóle wywoływać demony europejskiej przeszłości? Pytania tym donioślejsze, że mocnej, zdawać się mogło: rozstrzygającej odpowiedzi — co istotne: odpowiedzi negatywnej — udzielił już na nie Friedrich Nietzsche w sławnych pasażach z tekstu *O pożytkach i szkodliwościach historii dla życia*. Uwagi Nietzschego wracają i dzisiaj (także pod piórem publicystów) w czasie, który Pierre Nora określił jako „epoka upamiętniania”, w czasie gwałtownej erupcji pamięci. Entuzjaści też Nietzschego wskazują na konieczność zapominania, na jego funkcje „zdrowotne”, terapeutyczne, uwalniające sensowne i produktywne zachowania społeczne od niszczycielskiego jakoby brzemienia historii i pamięci¹⁹. Jak ma się do tych enuncjacji jawnie zwrócona ku przeszłości postawa Sebalda?

¹⁹ „Koniecznym elementem wszelkiego działania jest zapomnienie: tak jak wszelkie życie organiczne potrzebuje nie tylko światła, ale i ciemności” (F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, [w:] *idem, Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków, 1996, s. 88). Tekst Nietzschego bywa dzisiaj (zwłaszcza w użyciu publicystycznym) cytowany instrumentalnie, wybiórczo i bezmyślnie. Autorzy, podpierając prostodusznie swoje tezy o zapominaniu cytata-

Książką, która po części odpowiada na te pytania — i udziela na nie zdecydowanie pozytywnych odpowiedzi — jest historyczno-politologiczne studium Thérèse Delpech: *Powrót barbarzyństwa w XXI wieku*. Znakomitą rozprawę francuskiej politolog trzeba czytać równolegle z lekturą Sebalda, żeby zorientować się, jak zasadniczy tembr wywodu jej książki bliski jest uwagom niemieckiego pisarza. Delpech pisze dyskursywnie o tym, co u Sebalda schwymane zostało w kunsztowną literacko formę, sama zresztą nieustannie odwołuje się do źródeł literackich. Historyczny obiektywizm i polityczny realizm świetnie odnajdują się tu w przestrzeniach literackiej fikcji. Z kolei, gatunkowo nieczysta proza Sebalda, inkrustowana raz po raz wstawkami eseistycznymi i dyskursywnymi, uprawomocnia swoimi wypadami w przeszłość (w ciemne jej rejony), wiele z mocnych tez Delpech. Te książki, tak przecież odmienne gatunkowo, zaskakująco dopełniają się i udzielają sobie światła. Podobna miejscami jest też ich stylistyka: analityczny chłód (przeważający u Delpech) uzupełniony emocjonalnym wrzieniem (przeważające u Sebalda). Kwestią, która szczególnie zajmuje Delpech, a która przewija się wciąż, acz domyślnie, u Sebalda, jest relacja między przeszłością a przyszłością. Dokładniej: między rozpoznaniem ciemnych zlogów minionej historii a racjonalną wizją przyszłości. Problem ten w obu książkach ma ścisły związek z architekturą.

Przypomnijmy: u Sebalda szczególnie złowrogie konotacje miały pewne obiekty architektury: dworce kolejowe, bunkry, twierdze, hale, koszary wojskowe, więzienia, budynki archiwów, domy zdrojowe, pałace. Te budynki jawią się często jako czytelne emblematy „złej” europejskiej przeszłości. Niektóre z nich zmieniły dzisiaj swoje dawne funkcje, inne podlegają procesowi postępującego zniszczenia. U Delpech mowa jest metaforycznie o „Domu Europa”. Co ciekawe, i ten obiekt ma głównie negatywne konotacje. „Dom Europa”, opisywany przez autorkę, nie jest z całą pewnością przestrzenią bezpieczną dla jego mieszkańców. To wciąż dom rodzinny, ale ufundowany na nieprzedawnionej zbrodni. To dom, który ciągnie za sobą swoją brudną historię rodzinną jak fatum, którego nie sposób się pozbyć. To dom, w którym straszy, pełen powracających nocą duchów przeszłości. Dom, który z zewnątrz prezentuje się sztywnie i okazale, ale jest w stanie zaawansowanej ruiny i który skrywa w sobie nierozpoznane w pełni mroczne tajemnice.

W jednym z akapitów Delpech rozwija ciekawie obraz tego europejskiego domostwa. Także tu w sukurs przychodzi jej literatura, której fikcjonalne twory mają czasem zadziwiającą moc kondensacji doświadczenia historycznego w symbolicznym skrócie. Wraz z kolejnymi przybliżeniami, pojemny obraz symbolicz-

z Nietzschego (odniesione do konkretnego przypadku) zapoznają kompletnie kontekst historyczny jego wywodów, nie rozumiejąc, że były one w znacznej części polemiką z niemieckim historyzmem drugiej części wieku XIX. Myśl Nietzschego jest dużo subtelniejsza, dość wspomnieć o wyróżnionych przez niego trzech typach postaw wobec historii (monumentalna, antykwaryczna, krytyczna).

ny „Dom Europa” nabiera konkretnej formy. Teraz zamienia się w dobrze znany ponury dom-zamek z Szekspirowskiego *Hamleta*. To duński Elsynor. Zamek nawiedzany przez Ducha ojca Hamleta, obiekt, który z czasem stanie się scenerią kolejnych tragedii. Więcej: tytułowa postać staje się tu bardzo wiarygodnym *porte parole* europejskiego ducha: apatycznego, bezwolnego i pogrążonego w acedii. W duszy Hamleta — przepastnej, niejednoznacznej, będącej dla niego samego zagadką — żywo przegląda się europejska mentalność. Píše Delpech:

Spaczenie, jakiemu uległ rodzaj ludzki na początku ubiegłego wieku, było jak burza, której przyczyn i ostatecznych konsekwencji nigdy nie poznamy. Te zaś wciąż obijają się o nasze brzegi niczym spóźnione fale wielkiej katastrofy [wyr. — D.C.], która nie powiedziała swego ostatniego słowa. Elsynor jest więc wyjątkowo mocnym symbolem Europy XX wieku²⁰.

Ta niezdolność do trudnej samorefleksji jest dla Delpech grzechem śmiertelnym europejskiego ducha. Tytułowe *l'ensauvagement*, zdziczenie, będące znakiem rozpoznawczym dwudziestowiecznej historii, z rzadka (o ile w ogóle) staje się przedmiotem gruntownego namysłu. Nie chodzi jej wszakże o prostą rejestrację zjawiska (to czynią już podręczniki szkolne!), ale o dogłębną i wielowarstwową analizę warunków politycznych i mentalnych, a może nade wszystko: duchowych, które uczyniły z „Domu Europa” przestrzeń upiorów, śmierci i zdziczenia. O przeciwdziałanie tej zawinionej przez samych siebie amnezji²¹. O żywy, emocjonalny respons, ale też mądre przepracowanie tej historycznej traumy. Zarówno w skali jednostkowej, jak i zbiorowej. Jak się zdaje, brak takiego namysłu powoduje, że krwawa historia wciąż lubi się powtarzać:

Europa jest zarazem nazbyt zwrócona ku przeszłości, by być liczącym się graczem w XXI wieku, i nazbyt od niej odcięta, by w historii szukać inspiracji. Podobnie jak inne społeczeństwa zachodnie żyje zanurzona w aktualności, co nie pozwala jej ani zgrać swej teraźniejszości ze swą przeszłością, ani wyobrazić sobie przyszłości. [...] Byłby czas przestać przeżuwać po cichu historię i zająć się przyszłością. W przeciwnym wypadku — inni zrobią to za nas²².

Paradoks sformułowany na początku tej wypowiedzi trzeba dobrze rozumieć. W owym nadmiernym zwrocie ku przeszłości, przynoszącym świadomości europejskiej negatywne konsekwencje, chodzi o rytualną celebrację przez Europę jej niegdyś chwały (Nietzsche powiedziałby o „historii monumentalnej”). Od-

²⁰ T. Delpech, *Powrót barbarzyństwa...*, s. 145.

²¹ Celnie o tej europejskiej formie zapomnienia pisał Paul Ricoeur (*Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006): „Działa tutaj chytra forma zapomnienia, wynikająca z pozbawienia podmiotów działania społecznego ich pierwotnej zdolności opowiadania o sobie samych. To pozbawienie jednak nie dokonuje się bez potajemnego współudziału, za którego sprawą zapomnienie staje się na poły biernym, na poły czynnym zachowaniem, co widać w przypadku zapominania przez unikanie, wyrażenie złej wiary i związanej z nią strategii unikania, motywowanej przez niejasną wolę niedowiadywania się, nieprzeprowadzania przez środowisko obywatelskie śledztwa w sprawie doznanej krzywdy, słowem: przez pragnienie pozostawania w niewiedzy. Europa Zachodnia i pozostała część Europy po fatalnych latach połowy XX wieku dała żalosny pokaz tej upartej woli” (s. 591).

²² T. Delpech, *Powrót barbarzyństwa...*, s. 105.

cięcie zaś od przeszłości to ten traumatyczny garb wynikający z nieprzemyślenia (niedomyślenia) głębszych przyczyn jej historycznych upadków. Najbardziej rzucająca się w oczy konsekwencja tego stanu rzeczy to brak wyraźnie rysującej się wizji przyszłości. Europa to dom dryfujący bezwładnie po morzu historii, przeciekająca tratwa pełna rozbitków o niejasnej tożsamości. W tym obrazie Sebald rozpoznałby się bez większego trudu.

Jaka przyszłość czeka nawiedzony i trzęsący się w posadach „Dom Europa”? W ostatnim rozdziale swojej książki Delphech podkreśla, że nasza dzisiejsza sytuacja przypomina tę z roku 1905. Historia, jak wiemy, nigdy nie powtarza się dokładnie, ale pewne analogie między odległymi momentami historii można jednak uchwycić. Autorka upiera się, że uczciwe rozpoznanie obecnych znaków czasu jest nie tylko istotnym zadaniem poznawczym, ale może też uchronić nas od realizacji — wcale nie niemożliwego — czarnego scenariusza. Od historycznej recydywy. Co takiego ukrywamy w piwnicach naszego europejskiego domu, czego nie chcemy — bądź nie potrafimy — sobie przyswoić? W jednym z najważniejszych akapitów całej książki czytamy:

Najosobliwszą cechą naszej epoki jest to, że przekonani, iż zło tkwi w sercu historii, jednocześnie usilnie odrzucamy to stwierdzenie. Człowiek XXI wieku dziwnie przypomina zatem człowieka pierwotnego, który starał się wypchnąć zło poza ramy znanego mu świata i przekształcić je w tabu. Dla niego, tak jak dla nas, zło niesie nieszczęście. Trzeba się od niego odwrócić. Ale nasz świat nie ma już granic, poza które można by było wrzucić to, czego nie chcemy widzieć, a doświadczenie zła jest w świadomości współczesnych osadzone tak silnie, chaos w umysłach i rzeczach jest tak oczywisty, że przede wszystkim należałoby raczej tchnąć nowe życie we wszystko, co mogłoby złagodzić wszechobecny lęk²³.

Sytuacja nasza przypomina nastroje roku 1905 w tym sensie, iż podobnie jak mieszkańcy tamtego świata mamy strach w oczach i trwożliwie oczekujemy na coś, co szóstym zmysłem przeczuwamy, ale czego nie potrafimy jeszcze dobrze określić i nazwać. To oczekiwanie wiąże się w tajemniczy sposób z traumatyczną pamięcią zepchniętą w podświadome (piwniczne) rejony europejskiej duszy. Zbrodnie XX wieku są w dużej mierze zbrodniami podświadomości, dlatego pozostają tak tajemnicze. I tak groźne. Dopóki nie przyswoimy i nie przepracujemy w sobie tego złowrogiego dziedzictwa, dopóty europejski dom będą nawiedzać upiory minionego świata. Nie ma zatem wątpliwości, że to właśnie od tego ciemnego tła, wciąż obecnego w piwnicach naszej europejskiej podświadomości, trzeba w myśleniu zaczynać, bo tylko taka strategia pomoże nam odnaleźć ponownie niejasno rysującą się na horyzoncie obietnicę przyszłości.

Wydaje się, że archeologia pamięci Sebald zmiernie w tym kierunku. Nie chodzi rzecz jasna o to, aby pamiętać wszystko, aby ciężar przeszłości skutecznie przesłaniał czas teraźniejszy. Tego rodzaju nakaz pamiętania i tak jest beznadziejnie nieskuteczny: musimy przecież zapominać (zarówno w planie indy-

²³ *Ibidem*, s. 296.

widualnym, jak i zbiorowym), żeby móc sensownie funkcjonować, żeby móc nieustająco konstruować spójną narrację naszego doświadczenia. Musimy zapominać, by nie zamieniać pamięci indywidualnej i zbiorowej w przypadkowy i nieużyteczny magazyn zdarzeń z przeszłości. Ale zapomnienie zapomnieniu nierówne. Czym innym jest zapomnienie wynikające z nadmiaru przyswojonej przeszłości, czym innym zapomnienie będące efektem świadomego pozbywania się z pamięci wydarzeń niewygodnych, wstydliwych czy haniebnych. Obowiązek pamięci dotyczy zarówno zdarzeń chwalebnych, jak i wstydliwych. Zapominanie tych ostatnich jest nie tylko nieuczciwością (wobec siebie, wobec wspólnoty), ale także niebezpieczne. Przyszłość budowana na zapomnieniu musi być kaleka, jest też niebezpieczna. Rację ma Ricoeur, który w swojej „sebaldowskiej” (bo przywołującej duchy zmarłych) wypowiedzi mówi o konsekwencjach zapominania w wymiarze zbiorowym:

Gdybyśmy zaniechali pamiętania i upamiętniania naszych najbardziej wstydliwych zachowań, skutkiem zapomnienia byłaby prawdopodobna groźba recydywy. [...] Zamiast pamiętać, możemy powtarzać stare błędy. Mówimy przecież o „duchach przeszłości”. Duch to taka istota, która nie ma swojego miejsca w przestrzeni ani w czasie. Duchy krążą wokół nas, ale nasza pamięć może lokować je w czasie, może je zepchnąć w przeszłość. A jeżeli nie damy im miejsca w przeszłości, objawia się w przyszłości. Dlatego musimy przywrócić przeszłości jej miejsce²⁴.

Pisarstwo Sebalda można rozumieć jako wciąż ponawianą pracę odpominania zapomnianej (i zapominanej) przeszłości. Zapelniania słowami i narracjami pustki, której całkiem zapelnić się nie da. Ale sama ta anamnetyczna procedura nie jest jałowym działaniem, to słaba, bo ludzką ręką uczyniona, odpowiedź na wyrwy w pamięci, na rosnące połacie zapomnienia, które jest tożsame z nieistnieniem. Literatura wiele nie może, nie potrafi wskrzeszać z martwych (a która ze sztuk ma taką moc?), ale może przynajmniej opowiedzieć o tych, którzy zginęli, o miejscach, które z tych czy innych powodów chcemy zapomnieć. Może wydłubić zmniejszając obszary amnezji.

4.

Teraz już chyba nieco jaśniej rysuje się przyjęta przez Sebalda literacka strategia, łatwiej zrozumieć nie tylko biograficzne powody (Niemca, urodzonego w 1944 roku, syna żołnierza Wehrmachtu), dla których zdecydował się on zapuszczać sondę w ciemne głębie przeszłości. Kształt przyszłości zdeponowany jest w przeszłych wydarzeniach. Zwłaszcza w tych o ciemnej barwie. To one, wyparte poza sferę świadomego, wywierają na nas — jak w psychoanalitycznej czytance — zniewalający wpływ. To, że o tym nie wiemy, niczego w istocie sprawy nie zmienia. Dlatego też upodobał sobie Sebald wypady w mroczną zazwyczaj prze-

²⁴ *Większość była gapiami. Rozmowa z Paulem Ricoeurem*, [w:] J. Żakowski, *Rewanż pamięci*, Warszawa 2002, s. 47.

szość. Wyraźnie daje on do zrozumienia, że przeszłość (zwłaszcza ta traumatyczna) to także nasz kraj. Choćbyśmy nie chcieli się do niego przyznać, choćbyśmy chcieli o nim zapomnieć (może zwłaszcza wtedy!). Wejście w jego granice nie jest łatwe i nie obywa się bez strat własnych. Nie jest komfortowa wyprawa w nieznane. Czasem wtrąca nas w stupor, zawsze przydaje ciężaru egzystencji. Jest imperatywnym zaproszeniem do poważnego przemyślenia traumatycznych stron czasu przeszłego. Ale przede wszystkim jest zaproszeniem, które ma konkretny personalny adres: przyjmuje profil czytelnika właśnie pogrążonego w lekturze. Sebald robi wiele, byśmy nie pozostawiali „na zewnątrz” opowiadanych przez niego historii. Przeciwnie: stara się, byśmy maksymalnie je uwewnętrznili, poczuli na sobie zimny dotyk złej przeszłości.

O tym, jak wyglądać może zdepersonalizowany, zapośredniczony przez instytucję kontakt z przeszłością, zdaje sprawę pewien fragment z *Austerlitz*. Tytułowy bohater w poszukiwaniu informacji o swoim żydowskim ojcu — który w czasie wojny został deportowany do jednego z obozów, odwiedza w Paryżu nowo powstały gmach Biblioteki Narodowej. Odrazę budzi w nim już, że:

ta nowa kolosalna biblioteka, która wedle stale dziś używanego, wstrętnego określenia ma być skarbnicą naszego utrwalonego na piśmie dziedzictwa, okazała się nieprzydatna przy poszukiwaniu śladów zaginionego w Paryżu ojca²⁵.

Co więcej, w rozmowie z pracownikiem biblioteki nabywa pewności co do swego przekonania, że wraz z coraz bardziej rozbudowującymi się systemami informacji postępuje — co paradoksalne — zanik naszych władz pamięci. Pamięć cedujemy na oficjalne i obiektywne „urządzenia do pamiętania”, sami natomiast pamiętamy coraz mniej:

Nowy gmach, który całym swoim założeniem, jak również zatrącającym o absurd regulaminem wewnętrznym, stara się wyłączyć z gry [wyr. — D.C.] czytelnika jako potencjalnego nieprzyjaciela, jest, jak mówił Lemoine — mówił Austerlitz — poniekąd oficjalnym przejawem coraz usilniej dającej o sobie znać potrzebny skończenia wszystkiego ze wszystkim, co z przeszłości pozostało jeszcze żywe²⁶.

Instytucja powołana do ochrony pamięci nie jest żadnym gwarantem jej prostej i niekłopotliwej transmisji i przyswojenia²⁷. Sebald, podobnie do swojego

²⁵ W.G. Sebald, *Austerlitz*..., s. 341. W tym kontekście perwersyjnego zupełnie wymiaru nabiera informacja pracownika archiwum, że gmach nowej biblioteki wzniesiono na miejscu wielkiego magazynu, w którym podczas wojny Niemcy składowali rzeczy zagrabione z mieszkań paryskich Żydów.

²⁶ *Ibidem*, s. 343–346.

²⁷ Bardzo podobnie o dwuznaczności zarówno samego procesu archiwizacji, jak i dokumentów archiwalnych pisał Ricoeur (*Pamięć, historia*..., s. 224): „Niezależnie od perypetii historii dokumentalnej — pozytywistycznej czy innej — gorączka dokumentalna zawładnęła epoką. W dalszej części naszych rozważań [...] przypomnimy przerażenie Yerushalmiego w obliczu morza archiwów i okrzyk Pierre’a Nory: »Archiwizujcie, archiwizujcie, zawsze coś z tego zostanie!« Czy pharmakon zarchiwizowanego dokumentu w ten sposób uwolniony od niełaski i ośmielony stał się bardziej lekiem czy trucizną?”.

bohatera, nie wierzy w automatycznie ocalającą moc archiwów, wierzy natomiast w siłę personalnego dotknięcia.

Nie musimy, rzecz jasna, we wszystkim naśladować pisarza. Demony Sebald mówią po niemiecku i zrozumiałe, że nie wszystkim nam z nimi po drodze. Ale traumatyczna przeszłość Europy jest pozbawiona granic, mówi różnymi językami. Chcemy czy nie — jest sprawą wszystkich żyjących. Swoją impresywną prozą Sebald dowodzi, że nie ma innej drogi do przyswojenia przeszłości niż swego rodzaju przefiltrowanie, przepuszczenie jej przez siebie. Ale nie tylko przez aparat poznawczy, dyskursywny, czysto rejestrujący. Tutaj trzeba czegoś więcej: swego rodzaju współ-czucia, współ-przeżywania, współ-odpowiedzialności, inaczej ta przeszłość nigdy nie stanie się dla nas żywa i nie odpowie nam na żadne pytanie. W najlepszym wypadku stanie się konwencjonalnym rozdziałem w podręczniku do historii, w najgorszym — poźółkłą fiszką bombastycznego archiwum.

Może najbardziej przejmujące momenty w książkach Sebald wiążą się z umarłymi. Z ich pojawianiem się pośród żywych. W *Austerlitzu* tytułowy bohater mówi z dającym do myślenia przekonaniem:

Nie sądzę [...] byśmy rozumieli prawa, które rządzą powrotem przeszłości, ale coraz mocniej jestem przekonany, że czasu w ogóle nie ma, są tylko różne, zazębiające się ze sobą wedle wyższych zasad stereometrycznych przestrzenie, pomiędzy którymi żywi i umarli mogą się przemieszczać, jeśli chcą²⁸.

W swoich książkach Sebald raz po raz schodzi pod ziemię. Dokonuje literackiej ekshumacji zmarłych, pozwala im zaistnieć dla nas, ocala ich od nieuchybne- go zapomnienia. Ich imiona, ich życiorysy chce ponieść w przyszłość. Możemy, oczywiście, udawać, że ich nie ma, że przyszłość należy tylko do żyjących. Ale oni czasem dają niespodziewanie znać o sobie.

W zakończeniu pierwszego opowiadania (jego bohaterem jest dr Henry Selwyn, który pod koniec życia popełnił samobójstwo) z tomu *Wyjechali*, czytamy:

Pod koniec lipca 1986 roku byłem przez parę dni w Szwajcarii. Rankiem 23 lipca jechałem pociągiem z Zurychu do Lozanny. Kiedy pociąg, zwalniając, toczył się przez most na Aarze do Berna, mój wzrok przesunął się po łańcuchu gór. Jak sobie przypominam albo jak może teraz sobie tylko wyobrażam, po raz pierwszy od dawna przyszedł mi znowu na myśl dr Selwyn. W trzy kwadranse potem, gdy przejrawszy kupiony w Zurychu lozański dziennik, zamierzałem go właśnie odłożyć [...], oczy moje padły na notatkę, informującą, że z lodowca wydobyto szczątki zwłok berneńskiego przewodnika górskiego Johanna Naegelego, który od lata 1914 roku uchodził za zaginionego.

Tak więc zmarli powracają. Czasem po dobrych siedemdziesięciu latach wychodzą z lodu i leżą na skraju moreny, kupka wypolerowanych kości i para podkutych butów²⁹.

Czasem słowa szukają się wzajemnie. Mottem do książki Delpech jest jeden z aforyzmów Kafki: „Musimy rozbić ukryte w nas morze lodu”. Słysząc w nim dalekie echo powyższych słów.

²⁸ W.G. Sebald, *Austerlitz...*, s. 228.

²⁹ W.G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 34.