

---

## W.G. Sebald czuje. Melancholiczny zawrót głowy

---

Sławomir Masłoń

---

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 5, S. 240–256

---

DOI: 10.18318/td.2016.5.16

Choć trudno jest przekonująco wyjaśnić niezwykle wysoką ocenę pisarstwa W.G. Sebalda, szczególnie w świecie anglojęzycznym, można przynajmniej wymienić kilka najczęściej powtarzających się opinii krytyków. By nie szukać zbyt daleko, odwołam się do recenzji *Pierścieni Saturna* napisanej przez Susan Sontag i znacząco zatytułowanej *Umysł w żałobie: W.G. Sebald podróżuje w poszukiwaniu jakiegos śladu przeszłości*. W tekście tym Sontag nazywa jego pisarstwo jesiennym (*autumnal*) i dojrzałym oraz wyraża zadowolenie, że przeciwstawia się on „[współczesnemu] panowaniu tematów literackich, które są letnie, płytkie (*glib*) i bezsensownie okrutne”<sup>1</sup>. Wszystko to ściśle wiąże się pamięcią, czy raczej upamiętnianiem, co zwykle brane jest za główny temat jego literackich „dzienników z podróży” (czy tzw. trawelogów). A jeśli dwa pojęcia takie jak „żałoba” i „upamiętnianie” pojawiają się razem w kontekście drugiej połowy

---

**Sławomir Masłoń**

– dr hab., adiunkt  
w Instytucie Kultur  
i Literatur Angloję-  
zycznych Uniwersyte-  
tu Śląskiego. Opubli-  
kował *Père-Versions of  
the Truth: The Novels  
of J.M. Coetzee* (2007),  
*Coetzee. Przewodnik  
Krytyki Politycznej*  
(2009), *Stating the  
Obvious: Celan – Bec-  
kett – Nauman* (2012).  
Kontakt: slawomir.  
maslon@us.edu.pl

---

1 S. Sontag *A Mind in Mourning: W.G. Sebald's Travels in Search of Some Remnant of the Past*, „Times Literary Supplement” 25.02.2000, s. 3. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia S.M.

XX wieku, można być pewnym, że od razu ukaże się na horyzoncie jeszcze jedno wielkie zagadnienie, tzn. zagłada europejskich Żydów jako niewyobrażalna (a zatem niemożliwa do opowiedzenia) katastrofa ludzkiej historii. Wszystkie te tematy (i inne z nimi związane) zostają poruszone w utworach Sebald. Co więcej, pisze on o nich, posługując się stylem, który, by użyć słów jednego z krytyków, „nadał skromności wymiar niemal metafizyczny” (*raised modesty to the brink of metaphysics*)<sup>2</sup>. Styl i forma literacka mają w tego rodzaju pochwałach pierwszorzędne znaczenie, ponieważ niektórzy twierdzą, że Sebald wynalazł nowy gatunek („dokumentalną fikcję” lub „dokumentalną powieść”<sup>3</sup>) i choć wpłynęli na niego Thomas Browne, Edward FitzGerald, Hugo von Hofmannsthal, Joseph Conrad, Adalbert Stifter, Stendhal, Kafka, Borges, Nabokov, Chateaubriand oraz wielu innych, to i tak pisał w swoim niepowtarzalnym stylu, mimo że posługiwał się fragmentami zaczerpniętymi z dzieł wspomnianych pisarzy, często przytaczając je *verbatim* i w żaden sposób nie informując o tym czytelnika.

Jednak najważniejszą, jak się wydaje, przyczynę wszystkich pochwalnych recenzji Sebald można odnaleźć w sugestii zawartej w angielskim tytule jego książki, opartej na wykładach wygłoszonych przez niego w 1997 roku w Zürichu: *O naturalnej historii zniszczenia* (*On the Natural History of Destruction*)<sup>4</sup>. Innymi słowy, utwory Sebald postrzegane są jako narracyjne wcielenie dziewiętej tezy z tekstu Waltera Benjamina zatytułowanego *O pojęciu historii*:

Klee namalował obraz, zatytułowany „Angelus Novus”. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedynie wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od raję wieje wichur, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich

2 A. Lane *Higher Ground: Adventures in Fact and Fiction from W.G. Sebald*, „New Yorker” 29.05.2000, s. 130.

3 W. Mason *Mapping a Life: A Review of W.G. Sebald*, „The American Book Review” May/June 1999, s. 20.

4 W oryginalnym i w jego polskim tłumaczeniu tytuł jest znacznie mniej „poetycki”: *Luftkrieg und Literatur*.

złożyć. Ten wichur pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichrem jest to, co nazywamy postęphem.<sup>5</sup>

W prozie Sebald historia człowieka wydaje się mieć właśnie taką postać i dlatego można tu mówić o historii naturalnej: ludzka destruktywność jest jak siła natury<sup>6</sup>. Jednak bliskie pokrewieństwo między Benjaminem i Sebaldem wydaje się sięgać o wiele głębiej – już same pojęcia żaloby i melancholii, do których krytycy, pisząc o Sebaldzie, nieustannie się odwołują, zostały starannie teoretycznie opracowane przez Benjaminą w jego pracy *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*. Co więcej, choć książka ta poświęcona jest dramatopisarzom niemieckiego baroku, wizja świata, którą Benjamin odnajduje w ich dziełach, a także ogólnie, w obrazowaniu epoki – „rozpaczliwa konfuzja Golgoty”<sup>7</sup> – bardzo przypomina wizję ludzkiej historii jako permanentnej katastrofy, którą znajdujemy w jego wspomnianej już dziewiątej tezie.

Proza Sebaldą pełna jest pokiereszowanych resztek przeszłości, zarówno ludzkich, jak i nieożywionych; jednak w fascynacji tym, co ekscentryczne i przestarzałe, nie ma w końcu nic niezwykłego<sup>8</sup>. Oryginalność Sebaldą ma mieć źródło w upamiętniającej jakości jego prozy. Jego pisarstwo to ćwiczenia z pamięci, która znika z naszego współczesnego świata zafascynowanego chwilą obecną, konsumpcją i szybkością (świata, który jest prawie nieobecny w książkach Sebaldą). Ale pamięć, o którą tutaj chodzi, nie jest zwykłą pamięcią, która „ocala” przedmiot przez jego uwewnętrznienie. Upamiętnianie praktykowane w dziełach Sebaldą dotyczy czegoś, co z definicji nie może zostać w ten sposób ocalone, ponieważ jest to upamiętnienie minionego cierpienia, które w świecie Sebaldą nie znika wraz z odejściem ofiar, które go doświadczyły, lecz akumuluje się w miejscach, budynkach,

5 W. Benjamin *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 418.

6 Choć wpływ Benjaminą na Sebaldą został zauważony znacznie później niż innych pisarzy, poświęcono mu sporo uwagi, szczególnie w książce E.L. Santnera *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, University of Chicago Press, Chicago 2006.

7 W. Benjamin *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Sic!, Warszawa 2013, s. 314.

8 Tu znowu przychodzi do głowy Benjamin – jednym z jego centralnych tematów byli surrealiści, którzy szukali „świeckiego objawienia” w tego rodzaju obiektach.

rzeczach<sup>9</sup>. Ta „widmowa materialność”<sup>10</sup> może mieć formę „metonimiczną”, jak w przypadku Gare d’Austerlitz, który w narratorsze Sebald wywołuje wrażenie nawiedzonego miejsca, ponieważ w jego podziemiach przechowywano kiedyś dobra zrabowane Żydom deportowanym z Paryża. Może mieć też formę bardziej bezpośrednią, gdy np. za fortuny zgromadzone dzięki niewolniczej pracy na plantacjach trzciny cukrowej funduje się imperialne galerie i muzea, takie jak Tate Gallery w Londynie. Co więcej, może się zdarzyć, że cierpienie takie zostanie wcielone w formę, która będzie opresyjna w sensie materialnym, czego przykładem, według narratora Sebald, jest Centraal Station w Antwerpii – ogromny budynek, wzniesiony za pieniądze, których źródłem było ludobójstwo w Kongu, wydaje się przytłaczać podróżnego swoją wielkością i wsapaniałością.

Tego rodzaju zniesienie upływu czasu lub jego uprzestrzennienie, do którego dochodzi w wizji widmowej materialności cierpienia, wydaje się pasować do próby demaskacji pojęcia postępu, z którą mamy do czynienia w dziewiątej tezie Benjamina. Jednakże w krytycznej tradycji, której Sebald zdaje się być częścią, permanentna katastrofa, którą jest ludzka historia, zdaje się mieć własną teleologię, gdyż istnieje w niej nazwa, w ostatecznym rozrachunku absorbująca wszystkie inne przypadki cierpienia, ponieważ uważa się ją za przypadek cierpienia na niewyobrażalną skalę – ostateczne Nienazywalne i Nieprzedstawialne nieskończonego bólu, znane też jako Holocaust lub Shoah. W samym centrum naszego doświadczenia historycznego istnieje coś, co stanowi jego prawdę, jednak prawda ta jest zarazem przyprawiającą o zawrót głowy otchłanią, ziejącą brakiem sensu, która sprawia, że musimy zamilknąć. Jak zatem można upamiętnić w języku coś, co z definicji czyni nas niemymi? Pisarstwo Sebald wykorzystuje dwie strategie: nie wprost i alegoryczną.

Przykładem zastosowania metody nie wprost może być druga powieść Sebald *Wyjechali*. Składa się ona z czterech narracji poświęconych osobom, które w pewnym sensie zostały pozbawione tożsamości z powodu przemocy, która naznaczyła historię XX wieku. Trzy z tych osób są w pełni lub częściowo pochodzenia żydowskiego, czwarta to homoseksualista. Żaden z protagonistów bezpośrednio nie uczestniczy w wydarzeniach Holocaustu,

9 Tu także widać inspirację Benjaminem i jego projektem dotyczącym pasaży paryskich, a który w „O pojęciu historii” pisał: „Nie ma takiego dokumentu kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa” (W. Benjamin *Anioł historii*, s. 417).

10 E.L. Santner *On Creaturely Life*, s. xvi i *passim*.

nikt z nich nie jest bezpośrednio (fizycznie) prześladowany, zatem nie biorą oni udziału w dramatycznych wydarzeniach, o których można by opowiedzieć (a przynajmniej nie są one znane narratorowi). Jednak właśnie owa „pośredniość” kontaktu sprawia, że ich losy stają się tak przejmujące – nawet lekkie otarcie się o historię zniszczenia zamienia ich życie w ruinę. Chodzi tu oczywiście o to, że tylko taka niebezpośrednia narracja może pozostać w jakiś sposób wierna historycznej i ludzkiej prawdzie, ponieważ każde bezpośrednie przedstawienie dramatycznych wydarzeń, manipulując emocjami czytelnika, z konieczności zamieniłoby się w melodramat, przez co stałoby się nieprawdziwe i niemoralne. Ten okrężny sposób przedstawiania zostaje również zastosowany do (re)konstrukcji portretów bohaterów opowieści, którzy są ukazani od zewnątrz i w sposób niepsychologiczny. Narrator Sebald komentuje to tak:

Takie próby uobecnienia jednak [co bohater czuł, popełniając samobójstwo], musiałem przyznać, nie przybliżyły mnie do Paula, a jeśli, to najwyżej na mgnięcia, w chwilach emocjonalnych uniesień, niedopuszczalnych, jak mi się wydaje, i aby tego uniknąć, spisałem teraz to, co wiem o Paulu Bereyterze i czego mogłem się o nim dowiedzieć w trakcie moich dociekań.<sup>11</sup>

To, co zostaje tu uznane za niedopuszczalne, to znana od dawna sentymentalna technika empatii, która ponoć pozwala nam odtworzyć w nas samych uczucia innej istoty ludzkiej. Jednak tego rodzaju *Einführung* zbyt mocno pachnie nadmiernymi, a co za tym idzie fałszywymi emocjami. Co więcej, powiązanie tego rodzaju emocji z wydarzeniem traumatycznym oznacza skonstruowanie konwencjonalnego kontekstu, w którym wydarzenie to nabiera znaczenia, a zatem traumie zostaje nadany *sens*. Dodatkowo, empatyczna projekcja, nawet gdy (a być może szczególnie kiedy) jest podejmowana w najlepszych intencjach, pociąga za sobą wszelkiego rodzaju narcystyczne paraferalia (np. jestem dobry, ponieważ potrafię się wzruszyć), które można uznać za szczególnie nieprzyzwoite w sytuacji, gdy Niemiec wyobraża sobie uczucia prześladowanego Żyda. Co jednak, być może, najważniejsze, efektem bolesnych losów bohaterów Sebald jest, jak już wspomniano, zniszczenie tego, co zwykle określa się mianem „normalnej”, „pełnej” tożsamości. Otarcie się o historię zniszczenia zamieniło dawną tożsamość bohaterów w ruinę,

11 W.G. Sebald *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2005, s. 40.

którą zaczęli nawiedzać, jak robią to duchy. Zostało to ukazane najwyraźniej na przykładzie Ambrosa Adelwartha, który w podeszłym wieku jest już tylko pozbawioną życia wewnętrznego skorupą człowieka, utrzymującą się przy życiu dzięki czysto zewnętrznym codziennym rytuałom, jak zakładanie ubrania rano i zdejmowanie go wieczorem. Jak ktoś, kto nie stracił w ten sposób wszystkiego, może sobie wyobrazić, w jaki sposób taki stan się odczuwa? Co więcej, być może chodzi o to, że nie ma tu *nic* do wyobrażenia, i to właśnie sprawia, że losy tych bohaterów są tak przerażające.

Strategię alegoryczną stosuje Sebald w *Pierścieniach Saturna*. Używa tu innego sposobu depsychologizacji: powieść nie ma intrygi, która pozwoliłaby czytelnikowi empatycznie zidentyfikować się z narratorem, ponieważ składa się głównie z dygresji. Dygresje te przedstawiają coraz to inne przykłady historycznych sił, których skutkiem było ludzkie (i nie tylko ludzkie) cierpienie. Z tego powodu *Pierścienie Saturna* uznaje się za pieśń żałobną o śmiertelności i katastrofie, poetycką opowieść o ludzkiej historii jako ruinie, książkę jesienią, melancholiczną itd. Jednakże, mimo powszechnego zachwyty krytyków, opowiedziane historie mogą pozostawić dziwnie nieprzyjemne odczucie u czytelnika. Jeśli wziąć też pod uwagę świadomie staroświecką niemoczną Sebald i jego wysoce poetycki styl, można zapytać: jakąż to estetyczną i melancholiczną przyjemność sprawia nam czytanie o bólu? Co więcej, choć historia zniszczenia w *Pierścieniach Saturna* odnosi się głównie do cierpień spowodowanych przez imperializm, książka pełna jest uwodzicielskich obrazów minionej chwały imperialistycznej klasy średniej z czasów przed 1914 rokiem, kiedy to jej świat się rozpadł. Ukazany na początku książki upadek świetności Somerleyton Hall – i wiele innych podobnych przykładów pojawiających się w książce, aż po Sudbourne Hall, opisane pod koniec – zdaje się być jednym z nieuświadomionych źródeł melancholijnego nastroju *Pierścieni Saturna*. Jeśli wziąć to pod uwagę, można by zasugerować, że tytuł książki jest bardziej stosowny, ale też i bardziej dwuznaczny, niż się ogólnie przyjmuje: tytułowy Saturn był nie tylko bogiem czasu i planetą melancholii, ale także władcą panującym w Złotym Wieku.

Co innego jednak trapiło część krytyków wypowiadających się o książce. Niektórzy z nich czuli się nieswojo z powodu łatwości, z jaką Sebald prześlizguje się po kolejnych obrazach zniszczenia bez próby stworzenia ich hierarchii. Przechodzi np. od masowego połowu śledzi do zwłok ofiar Holokaustu w Bergen-Belsen, dalej do utopionych świni z Nowego Testamentu (epizod z opętanym Gerazeńczykiem) itd. Można się jednak dziwić temu zdzwieniu krytyków, ponieważ dobrze znana analiza tego rodzaju konkatencji

istnieje we wspomnianym już dziele autora, który wywarł być może największy wpływ na Sebalda. W *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* Benjamin stawia tezę, że w dyskursie żałoby centralne miejsce zajmuje horyzontalny ruch alegorii. Podczas gdy symbol jest wertykalny i ma na celu zawrzeć w sobie odkupiającą prawdę transcendencji, alegoria jest immanentna dla zsekularyzowanego świata „czarnej rozpacz”: „Alegoryczna fizjonomia przyrodo-dziejów [*Natur-Geschichte*] [...] uobecnia się jako ruina”<sup>12</sup>. Innymi słowy, niezależnie od tego, czy są słowne czy plastyczne, obrazy używane w alegorycznym dyskursie melancholii tracą swoje autonomiczne znaczenie (które pozwoliłoby na stworzenie ich hierarchii ważności) i stają się całkowicie wymienne, ponieważ każdy z nich jest tylko kolejną alegorią czegoś, co jest powodem „beznadziejności kondycji ziemskiej”<sup>13</sup>: utraconej wartości świata. A ponieważ wszystko w świecie, na który patrzy się z melancholicznej perspektywy, od samego początku jest już ruiną (nawet nowo narodzone niemowlę jest tylko wizerunkiem śmiertelności), obrazy są nie tylko wymienne – można je wycisnąć potencjalnie w nieskończoność, a każdy koniec listy jest arbitralny. Co więcej, w takim przypadku rzucająca się w oczy fragmentacja obrazów, a co za tym idzie, narracji, nie sprawia wrażenia chaosu, ponieważ skrywa głębszego rodzaju totalizację. Melancholia nie przedstawia rzeczy takimi, jakimi są (cokolwiek miałyby to znaczyć), lecz ukazuje ich nicość (ich wspólny mianownik), zatem, choć fragmenty nie składają się na całość, każdy z nich jest kopią całości (czarnej dziury nicości), a to sprawia, że całość staje się jeszcze bardziej wszechogarniająca<sup>14</sup>.

Jednym z ulubionych obrazów Sebalda – niewątpliwie przejętym od Borgesa, do którego bardzo często odnosi się w swoim pisarstwie – jest labirynt. Zważywszy na melancholiczną nieskończoną listę, która jest preferowaną strategią pisarską Sebalda, nic w tym dziwnego, ponieważ labirynt jest doskonałą metaforą takiej listy. W labiryncie wszystkie miejsca są całkowicie wymienne z wyjątkiem jednego: punktu centralnego, gdzie znajduje się Minotaur, który jest figurą śmierci, tego, co niewyobrażalne<sup>15</sup>. Dlatego spotkanie z Minotaurem jest również spotkaniem z lustrem – z lustrem melancholii,

12 W. Benjamin *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, s. 234.

13 Tamże, s. 86.

14 P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans. P. Barnard, Ch. Lester, SUNY Press, Albany 1988, s. 44.

15 M. Bieńczyk *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Sic!, Warszawa 1998, s. 56.

które zawsze odzwierciedla stratę: puste miejsce zarówno *arche*, jak i *telos*, nic, nieobecność wszelkiego sensu. Jednakże strata taka jest równoznaczna z utratą pamięci. Pamięć, zarówno zbiorowa, jak i jednostkowa, w końcu zawsze przecież opiera się na jakiegoś rodzaju sensotwórczej narracji. Jak w takim razie można mówić, że alegoryczny dyskurs melancholii coś upamiętnia?

*Austerlitz*, ostatnia powieść Sebald, zajmuje się wprost problemem traumatycznej utraty pamięci. Zaraz przed wybuchem II wojny światowej tytułowy bohater, pięcioletni praski Żyd, zostaje wysłany przez swych rodziców w transporcie dzieci, który zabiera go z Czechosłowacji do Londynu, a potem do Walii, gdzie będzie się wychowywał w rodzinie kalwińskiego kaznodziei i jego żony. W późniejszym życiu Austerlitz dochodzi do wyparcia wspomnień czeskiego dzieciństwa, co powoduje u niego problemy psychiczne, a w końcu załamanie nerwowe. Sam Austerlitz tak analizuje swe wcześniejsze życie:

Nie wiedziałem nic o zajęciu Europy przez Niemców, o niewolniczym państwie, jakie stworzyli, ani o prześladowaniach, którym zdołałem ująć, a jeżeli coś wiedziałem, to nie więcej niż wie ekspedientka sklepowa, powiedzmy, o dżumie albo cholercie. Dla mnie świat skończył się u schyłku XIX wieku. Nie odważałem się zapuszczać dalej, choć w gruncie rzeczy cała historia budownictwa i cywilizacji epoki mieszczańskiej, przedmiot moich badań, zmierzała ku już wówczas zarysowującej się katastrofie. Nie czytałem gazet, bo, jak to wiem dzisiaj, bałem się niemiłych rewelacji, o określonych porach wyłączałem radio, coraz bardziej doskonaliłem reakcje obronne i wykształciłem coś w rodzaju systemu kwarantann i barier immunologicznych, który chronił mnie przed wszystkim, co pozostawało w jakimś, choćby najbardziej odległym związku z prehistorią mojej własnej osoby, coraz bardziej zawężającej swój życiowy obszar. Ponadto byłem stale zajęty dalszym gromadzeniem wiedzy, przez dziesiątki lat, co służyło mi w charakterze zastępczej, kompensacyjnej pamięci, a gdyby jednak kiedyś, siłą rzeczy, mimo wszelkich środków bezpieczeństwa, dotarła do mnie jakaś ryzykowna wiadomość, umiałem najwyraźniej udawać ślepego i głucheego i o całej sprawie szybko zapominać, jak się zapomina o drobnych przykrościach. Ta autocenzura mego myślenia, nieustanne opędzanie się od wspomnień, które gdzieś tam we mnie nurtowały, wszystko to [...] wymagało jednak coraz większych wysiłków i z konieczności doprowadziło ostatecznie do kompletnego paraliżu zdolności mowy, do zniszczenia wszystkich zapisków i notatek, do niekończących



się nocnych wędrówek po Londynie i coraz częściej nawiedzających mnie halucynacji, a wreszcie do załamania, które nastąpiło latem 1992 roku.<sup>16</sup>

Źródło jego stanu staje mu przed oczami w proustowskim przypomnieniu, gdy w nieużywanej już poczekalni dla pań starego dworca Liverpool Street w Londynie Austerlitz ma „wizję” samego siebie, takiego jakim dotarł tam w roku 1939. W ten sposób uświadamia sobie, jak twierdzi, że żył fałszywym życiem w fałszywym świecie i od tej chwili postanawia odzyskać swoją dawną tożsamość. Związek z Proustem polega tu oczywiście na odwołaniu się do pamięci mimowolnej (*memoire involontaire*) jako źródła autentyczności. Choć w dostatnim mieszczańskim życiu Prousta nie było traumatycznych doświadczeń z rodzaju tych, które przydarzyły się Austerlitzowi, uświadomił on sobie zjawisko, na które również Sebald zwraca uwagę czytelnika w swojej pierwszej powieści *Czuje. Zawrót głowy*, gdzie relacjonuje, co napisał Stendhal w swojej autobiografii zatytułowanej *Życie Henryka Brulard*. Analizując swe wspomnienia, Stendhal stwierdza, że duża część obrazów z przeszłości, które zdaje się pamiętać, jest fałszywa, ponieważ oryginalne wrażenia zostały zastąpione lub zniekształcone przez przedstawienia miejsc i rzeczy, które napotkał w późniejszym życiu (malowidła, narracje itd.). Innymi słowy, stwierdza on, że nasza pamięć wolicjonalna (*memoire volontaire*) jest całkowicie nieautentyczna.

Jednak pamięć mimowolna nie dostarcza Austerlitzowi więcej wspomnień. Co zatem robi, by odzyskać swe autentyczne życie? Sięga do innego rodzaju „mimowolnej” pamięci – jej obiektywizacją są archiwa. Jednak archiwa, jako instrument nadzoru i kontroli państwowej, są w rzeczywistości przeciwieństwem autentyczności, ponieważ to za pomocą archiwów władza wymusza na nas, byśmy byli, kim jesteśmy lub kim ona chce, byśmy byli. Można wręcz twierdzić, że zarówno Sąd, jak i Zamek z powieści Kafki, by pozostać przy inspiracjach Sebaldy, są archiwami i jako takie alegoriami instytucjonalnej pamięci (gdzie, co charakterystyczne, granice między obecnością i nieobecnością, tzn. pamięcią i jej brakiem, nie są jasne). Co więcej, relacja między traumą i autentycznością jest być może bardziej skomplikowana niż Austerlitz (Sebald?) sobie wyobraża. Jeśli jest się prześladowanym Żydem lub choćby XIX-wiecznym robotnikiem fabrycznym w Manchesterze (którego średnia długość życia w latach 40. wynosiła 17 lat<sup>17</sup>), wtedy to właśnie takie

16 W. G. Sebald *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2007, s. 173-174.

17 T. Eagleton *The English Novel: An Introduction*, Blackwell, Oxford 2005, s. 143.

„autentyczne” życie można uznać za fałszywe, ponieważ być może nie ma w nim nic nadającego się do zapamiętania.

Historia Austerlitz to najlepszy przykład tego, co można uznać za ukryty sentymentalizm wyobraźni Sebald. Choć sam autor twierdzi, że obawa przed melodramatyzmem jest naczelnym wyznacznikiem jego pisarstwa<sup>18</sup>, konstelacja, którą znajdujemy w powieści *Austerlitz* w sposób oczywisty wskazuje na melodramatyczną fantazję. Z jednej strony fałszywe życie w Walii to dzieciństwo spędzone z małżeństwem Eliasów, którzy są zimnymi, sztywnymi i stosunkowo biednymi kalwinistami. Z drugiej strony otrzymujemy obraz utraconej rodziny, odnaleziony przez Austerlitz w archiwach, a także przedstawiony mu w Pradze przez Verę (przyjaciółkę jego matki, która była także jego nianią): ojciec-socjalista, matka-aktorka, oboje zamożni, wyrafinowani, wrażliwi i kochający. Innymi słowy, idealni rodzice, których każde dziecko chciałoby mieć. By wykazać fałsz całego tego rozprawiania o fałszywej egzystencji, wystarczy przeprowadzić prosty eksperyment myślowy: zamieńmy pary rodziców miejscami. Co się stanie, gdy w Pradze będziemy mieli zimną, surową, biedną i fanatycznie religijną rodzinę żydowską – biologicznych rodziców Austerlitz, a w walijskim Bala wyobrazimy sobie wyrozumiałą, obdarzoną wyobraźnią, zamożną i tolerancyjną rodzinę zastępczą? Nie musimy nawet zbytnio się wysilać, ponieważ taka rodzina (choć nie jako para rodziców) występuje na kartach powieści. W *Andromeda Lodge*, gdzie przyjaciel Austerlitz, Gerald, mieszka wraz z matką Adelą i dwoma ekscentrycznymi wujami, Austerlitz wydaje się czuć jak w prawdziwym domu (nawiasem mówiąc, *Andromeda Lodge* to także, jak rezydencje w *Pierścieniach Saturna*, świątynia kolonialnych łupów pochodzących ze wspańiałej przeszłości). Czy Austerlitz mówiłby o utracie autentycznego życia, gdyby okazało się, że jego żydowscy rodzice z Pragi byli okropną parą ubogich religijnych fanatyków? Czy w ogóle czułby się w Walii wyobcowany z własnej egzystencji, gdyby wychował się w *Andromeda Lodge*?<sup>19</sup>. Dlatego autentyczność to fałszywa kategoria – nikt nie ma autentycznej jaźni i nikt nie żyje autentycznym życiem.

18 Wywiad zatytułowany *Ich fürchte das Melodramatische*, „Der Spiegel” 12.03.2001, s. 228-234.

19 Można wskazać znacznie więcej przykładów tego typu sentymentalnej manipulacji. Na przykład: poetyckie opisy życia ciem i ich śmierci jako jeszcze jednej alegorii okrucieństwa świata („Czasem na widok takiej ćmy, która skończyła u mnie w domu, zastanawiam się, jakie uczucia strachu i bólu towarzyszyły jej błąkaniom”, s. 118). Ćmy to tajemnicze i delikatne nocne istoty, o których łatwo pisać w poetycki sposób, ale jeśli mamy się nad nimi litować, to powinniśmy również litować się nad muchami, które jednak nie pobudzają w nas tak łatwo melancholii, ponieważ mają obrzydliwe zwyczaje, kochają ekskrementy i uprzykrzają nam życie.

Z samej natury samoświadomości wynika to, że z konieczności czujemy się nieautentyczni (zawsze można sobie wyobrazić bycie bardziej autentycznym, niż się jest). Autentyczność to kategoria Innego, ponieważ może być potwierdzona wyłącznie z zewnątrz i tylko retroaktywnie: „on przeżył życie autentycznie”.

*Austerlitz* może też być użyty jako retroaktywny komentarz do *Pierścieni Saturna*. Jak już wspomniano, tytułowy bohater twierdzi, że jego gargantuiczny projekt wyczerpującej analizy, którego przedmiotem była „cała historia budownictwa i cywilizacji epoki mieszczańskiej”, był właściwie „gromadzeniem wiedzy, przez dziesiątki lat, co służyło [mu] w charakterze zastępczej, kompensacyjnej pamięci”<sup>20</sup>. Innymi słowy, jego poświęcenie się akademickiej wiedzy zastępowało mu jego własną („autentyczną”) jaźń, a zatem i jego własne („autentyczne”) uczucia, co czyni go kolejnym bohaterem Sebaldy wyzbytym wewnętrznego życia psychicznego. Jeśli skojarzymy to ze sposobem, w jaki skonstruowana jest narracja *Pierścieni Saturna* (depsychologizuje ona narratora, ponieważ składa się prawie wyłącznie z serii wyglądających na obiektywne dygresji), możemy uznać, że powieść ta jest właśnie popisem takiej akademickiej wiedzy i erudycji (właściwie nawet większej, ponieważ znacznie wykracza poza wiek XIX), które dominują nad historią „osobistą” (historią „autentycznej” jaźni narratora). Co więcej, jest to narracja, która donikąd nie prowadzi (jej zakończenie jest arbitralne) i nic nie znaczy (mikronarracje nie mają autonomicznego znaczenia, nie ma hierarchii wydarzeń). To ważna kwestia, ponieważ właśnie tutaj dochodzi do zniesienia różnicy między Sebaldem a jego narratorem, różnicy, o której tak wielu krytyków z upodobaniem pisze – wzniosła (potencjalnie nieskończona!) wiedza i erudycja, których jesteśmy świadkami, przynależą do Sebaldy, zanim staną się własnością narratora.

A zatem, czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z narratorem, który uległ depsychologizacji? Czy rzeczywiście nie mamy się z kim empatycznie utożsamiać? Czy w takiej narracji stykamy się tylko z niemelodramatyczną melancholiczną wizją, której źródłem jest próżność ludzkich wysiłków? Innymi słowy, czy jest ona tym, za co wielu krytyków ją uważa? Można mieć co do tego poważne wątpliwości, a jednym z instynktownych przykładów takich wątpliwości może być wspomniane wcześniej nieprzyjemne odczucie doświadczone przez niektórych czytelników: wydawałoby się, że książka

<sup>20</sup> Jak zwykle podobieństwo do Benjamina, w tym wypadku do jego nieukończonych *Pasaży*, nie jest przypadkowe.

poruszająca przygnębiające tematy (śmiertelność, masowe morderstwa, ból, ruina) powinna sama być przygnębiająca – jednak Sebald nie jest Céline'em: wytwarza „jesienne piękno”<sup>21</sup>. Co zatem jest tak piękne w jego bolesnych tematach? W świetle tego, co powiedzieliśmy wcześniej, odpowiedź nie jest trudna: źródłem piękna jest ta właśnie poetycka i unikalna wrażliwość (Sebald, nie narratora), która jest w stanie nas uwieść na tyle, że jej meandryczna opowieść bez intrygi sprawia nam przyjemność. Innymi słowy, bezsensowny i okrutny świat zostaje przekształcony w angażującą emocjonalnie i estetycznie historię, ponieważ został przefiltrowany przez wrażliwość *autentycznej jaźni* Sebald. Oznacza to, że mamy tu do czynienia z estetycznym przewyciężeniem straty – a tego właśnie bohaterowie np. powieści *Wyjechali* nie są w stanie uczynić. Czy nie jest to zatem wątpliwy rodzaj upamiętnienia?

Pisarstwo Sebald można też nazwać sentymentalnym w ścisłym sensie tego słowa. Choć w najbardziej popularnej postaci XVIII-wieczny sentymentalizm jest w literaturze reprezentowany przez konwencjonalne dzieła w rodzaju *The Man of Feeling* Henry Mackenzie'ego<sup>22</sup>, w których delikatne uczucia bohatera o bogatym psychologicznym „wnętrzu” i jego melancholiczne usposobienie przedstawione są czytelnikowi jako hiperboliczny model do identyfikacji, za najdoskonalszy literacki przykład sentymentalizmu można uznać eksperymentalne dzieło *Tristram Shandy* Laurence'a Sterne'a. Jest to powieść humorystyczna i na wszelkie sposoby przesadna, zatem na pierwszy rzut oka stanowi ona przeciwieństwo dystygowanej i „skromnej” prozy Sebald. Jednak ma ona zaskakująco wiele wspólnego z narracjami niemieckiego autora. Jeśli wziąć pod uwagę treść, Sterne, jak Sebald, obsesyjnie koncentruje się na

21 Istnieje kilka prób krytycznej reakcji na obecność fotografii w dziełach Sebald, włącznie z dopytywaniem o autorskie intencje w wywiadach. Być może należy jednak uznać te próby za niepotrzebne, gdyż – jeśli wziąć pod uwagę naturę fotografii – wszystkie fotografie są „jesienne”. Fotografia to melancholiczne medium *par excellence*, czego najśłynniejszą analizą jest *Światło obrazu* Rolanda Barthes'a. Co więcej, jedną z tego konsekwencji jest to, że nie istnieją fotografie, które nie są choćby potencjalnie piękne: „O ile bowiem obrazy i wiersze nie stają się lepsze, atrakcyjniejsze, tylko dlatego, że są stare, to wszystkie fotografie stają się ciekawsze i wzruszające, o ile tylko dostatecznie się zestarzeją. Nie będziemy zbyt odlegli od prawdy, gdy powiemy, że nie istnieje coś takiego jak zła fotografia – istnieją tylko zdjęcia mniej ciekawe, mniej ważne, mniej tajemnicze. Adopcja fotografii przez muzeum przyspiesza tylko ten proces, który i tak zajdzie z czasem; wszystkie dzieła staną się wartościowe” (S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 132; tłumaczenie nieznacznie zmienione).

22 Rousseau to oczywiście bardziej skomplikowany przypadek, którego analiza wykracza poza ramy tego eseju.

tym, co dziwaczne i peryferyjne. Jego bohaterowie to nieuleczalni ekscentrycy – nawet zainteresowanie fortyfikacjami, tak częste w prozie Sebalda, znajduje tu paralelę w grach stryjaska Toby’ego. Co więcej, żaden z ekscentryków – włączając w to narratorów, Tristrama i Yorricka – nie może służyć za model do identyfikacji lub jako obiekt empatii, gdyż są oni także całkowicie zdepsychologizowani: nie są to „normalni” bohaterowie o „trójwymiarowym” psychologicznym wnętrzu, lecz postaci całkowicie zdominowane przez swe obsesje („koniki”), które uniemożliwiają im normalne stosunki ze światem. Od strony formalnej podobieństwa są nawet bardziej oczywiste: pozornie narracja Sterne’a wydaje się całkowicie chaotyczna, gdyż jej metoda to, jak sam Tristram wyjaśnia, „progresywna dygresja” („dzieło moje jest dygresyjne a także progresywne – i to jednocześnie”<sup>23</sup>). Jednak *Tristram Shandy* nie jest chaotycznym przedsięwzięciem – wszystko w nim precyzyjnie służy głównemu celowi, którym nie jest przedstawienie realistycznych postaci czy krytyka życia, lecz ukazanie jedynej w swoim rodzaju subtelnej wrażliwości autora i jego wspaniałej erudycji. A jeśli i to nie wystarczy, można dodać, że następną książką, którą Sterne napisał, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, jest właśnie tym, na co wskazuje jej tytuł: sentymentalnym dziennikiem podróży (trawelogiem), w którym specyfika poszczególnych miejsc nie ma większego znaczenia, ponieważ służą one głównie za pretekst do okazania szczególnego rodzaju (subtelnych i melancholicznych) uczuć. Biorąc to pod uwagę, można by uznać, że sentymentalna podróż Sebalda przez Austrię, Włochy i Niemcy, czyli *Czuje. Zawrót głowy*, najwierniej oddaje sentymentalne źródło jego impulsu pisarskiego właśnie dlatego, że jest to powieść najmniej „estetyczna” i melancholiczna (a może należałoby powiedzieć: najmniej piękna i jesienna). W przeciwieństwie do jego późniejszych utworów często pojawia się w niej humor i to dość „podejrzanego” rodzaju, jak np. wtedy, gdy narrator zdaje sobie sprawę, że rodzice włoskich bliźniaków, wyglądających jak młody Kafka, biorą jego zainteresowanie dziećmi za objaw homoseksualnej pedofilii. Jak *Tristram Shandy*, pierwsza powieść Sebalda jest pełna takich seksualnych podtekstów, których kulminacją jest interpretacja *Mysliwego Grakchusa* Kafki jako metaforycznego przedstawienia jego homoseksualnej „choroby”. Dodatkowo sam narrator cierpi tu na swego rodzaju depresję maniackalną, która sprawia, że wciąż dostrzega wokół siebie spiski przeciwko niemu samemu.

23 L. Sterne *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. I. Cambell Ross, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 58.

Opowiadanie Kafki jest głównym motywem tematycznym, którego Sebald używa, by związać ze sobą wielorakie wątki *Czuje. Zawrót głowy*<sup>24</sup>. Powieść jest pełna odniesień do *Mysliwego Grakchusa*, które pojawiają się w najbardziej nieoczekiwanych miejscach, jak np. w ostatniej, wydawałoby się autobiograficznej części, w której mówi się o Hansie Schlagu, lokalnym myśliwym, że pracował wcześniej w Czarnym Lesie (jak Grakchus) i który umiera śmiercią Grakchusa (upadek w przepaść), a protokół z obdukcji podaje m.in. że Schlag ma na lewym przedramieniu wytatuowaną małą łódź (nawiązanie do barki Grakchusa). Zatem oprócz dosłownego znaczenia nawiązującego do opisywanych przez narratora ataków paniki, którym towarzyszą zawroty głowy („poważna” tematyka, jak w jego późniejszych powieściach), tytuł odnosi się również do wywołującej ten efekt konstrukcji książki. Po pierwsze, intertekstualność narracji powieści podkopuje efekt realizmu („poważę”) tego, o czym nam się opowiada (np. materiału „autobiograficznego”). Po drugie, opowiadanie Kafki samo jest narracją o człowieku schwytanym między życiem i śmiercią, tzn. o człowieku w nieustannym stanie zawrotu głowy. Można zatem uznać, że efekt, który Sebald nam oferuje, nosi znamiona nie tak znowu poważnej i nie tak bardzo melancholijnej gry z czytelnikiem, a właściwie prawdę powiedziawszy (szczególnie jeśli wziąć pod uwagę na wpół żartobliwą „obszerną” interpretację opowiadania Kafki) jest to literacki *Schwindel*, co po niemiecku oznacza zarówno zawrót głowy, jak i właśnie oszustwo, szwindel<sup>25</sup>.

*Schwindel*, na który wskazaliśmy, to być może jeszcze jeden (literacki) sposób podejścia do fałszywej kategorii autentycznej jaźni, która w ostatecznym rozrachunku nie jest niczym innym niż fantazją – kompensacyjnym wytworem dyskursu klasy średniej, której historyczne znaczenie polegało na tym, że doprowadziła ona do likwidacji wszystkich „organiczných” struktur społecznych, a zatem zniszczyła możliwość tego, co może być sensownie nazwane autentycznością. Fantazja jest jednak zawsze ekranem, który coś zasłania. Co kryje się za nim w przypadku Sebaldy?

Prozę Sebaldy często omawia się w kontekście Holokaustu i jego wpływu na tzw. postpamięć. Termin ten został wprowadzony przez Marianne Hirsch, która tak go definiuje:

24 To jedna z ulubionych technik Sebaldy: niewymieniony z nazwiska Nabokov pojawia się wielokrotnie w *Wyjechali*, odniesienia do życia i pism Thomasa Browne’a wplecione są w wątki *Pierścieni Saturna*.

25 Oryginalny tytuł książki to *Schwindel. Gefühle*.

„Postpamięć” opisuje stosunek, który następnne pokolenie ma do osobistej, kolektywnej i kulturowej traumy tych, którzy jej osobiście doświadczali – do doświadczeń, które „pamiętają” tylko dzięki historiom, obrazom i zachowaniom, wśród których wyrosli. Jednak doświadczenia te zostały im przekazane na tak głęboko afektywnym poziomie, że wydają im się ich własnymi wspomnieniami. Zatem związek postpamięci z przeszłością nie jest zapośredniczony przez przypomnienie, lecz przez wyobrażeniową inwestycję, projekcję i kreację. Jeśli dorasta się wśród odziedziczonych obywatelskich wspomnień, jeśli jest się zdominowanym przez narracje poprzedzające własne narodziny czy własną świadomość, ryzykuje się tym, że nasze historie życiowe zostaną przemieszczone a nawet wyparte przez naszych przodków. Oznacza to, że jest się kształtowanym, choć niebezpośrednio, przez traumatyczne fragmenty wydarzeń, które wciąż nie dają się narracyjnie zrekonstruować i przekraczają zdolność pojmowania. Wydarzenia te miały miejsce w przeszłości, lecz ich skutki wciąż odczuwalne są w terażniejszości.<sup>26</sup>

W przypadku Sebald możemy jednak zapytać: z czyją postpamięcią mamy do czynienia w jego prozie? Dlaczego Niemiec, by pozostać wiernym pewnego rodzaju pamięci, musi tworzyć głównie żydowskich bohaterów? Co ma on wspólnego z żydowską postpamięcią? Nie jest ona oczywiście jego – ale czy można sobie wyobrazić niemiecką postpamięć?

W książkach Sebald można odnaleźć wskazówki, które pozwalają pójść w podobnym kierunku, choć oczywiście prowadzą nas do innego rodzaju traumy, zatem w tym wypadku nie powinno się używać terminu „postpamięć”. Jednak istnieje tu pewne powinowactwo. Wskazówki, które mam na myśli, pojawiają się w powieściach, ale przede wszystkim w eseistycznej książce *Wojna powietrzna i literatura*, która jest poświęcona głównie dziwnej nieobecności w literaturze niemieckiej, a właściwie w całym powojennym piśarstwie, śladów wielkiej traumy alianckich bombardowań niemieckich miast w ostatniej fazie II wojny światowej, których ofiarą padło dziesiątki, a może i setki tysięcy ludzi i które zmieniły wszystkie większe miasta (oficjalna liczba to 131<sup>27</sup>) w sterty gruzu. Bardziej jeszcze interesujący z naszej perspektywy jest wpływ tego milczenia na narratora Sebald (jednak można przypuszczać, że na samego Sebald też):

26 M. Hirsch, <http://www.postmemory.net/> (30.01.2013).

27 W.G. Sebald *Wojna powietrzna i literatura*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2012, s. 11.

Prawie w każdym przeglądzie tygodniowym [chodzi o kinową kronikę filmową] 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.<sup>28</sup>

Ponieważ w dyskursie zbiorowym istnieje luka (zamiast opowieści odnoszących się do traumy), dziecko nie jest w stanie skojarzyć wojny z dziwnym stanem niemieckich miast i, żeby wypełnić ten brak, co jest konieczne, by rzeczywistość pozostała „rzeczywista”, musi stworzyć fantazję stanu naturalnego: *naturalnego stanu destrukcji*. Jednak coś, co można wybaczyć dziecku, ponieważ to skutek jego dyskursywnej bezradności, nabiera zupełnie innego znaczenia u dorosłego, który tworzy sobie w podobny sposób źródłową fantazję permanentnej katastrofy ludzkiej historii (naturalną historię zniszczenia). Nie mamy tu do czynienia z „niechęcią do konfrontacji nie z dziedzictwem ocalałych, lecz winnych”<sup>29</sup>, jak twierdzą niektórzy krytycy, lecz z czymś być może bardziej pouczającym, gdyż w literackim świecie Sebald (i nie tylko jego) żydowska postpamięć i niemieckie wyparcie to dyskursy bliźniacze albo dwie strony tej samej monety. Uogólnienie, które przemienia ruiny nazistowskich Niemiec w symboliczne ruiny ludzkiej historii, jest tak samo fałszywe, jak to, które zamienia żydowską ofiarę nazizmu w symboliczną ofiarę nieludzkiego Zła. Ceną, jaką płaci się za taką transsubstancjację, jest to, że takie ogólne figury zostają całkowicie pozbawione treści – stają się alegoriami nicości i to właśnie tę pustkę, znajdującą się w samym centrum literackiego świata Sebald, jego melancholia nieustannie oplakuje.

---

28 W.G. Sebald *Czuje. Zawrót głowy*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 134.

29 J.J. Long *W.G. Sebald – Image, Archive, Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, s. 61.



## Abstract

---

**Sławomir Masłoń**

UNIVERSITY OF SILESIA (KATOWICE)

*W. G. Sebald Feels: Melancholic Dizziness*

In this article on W. G. Sebald's writerly strategies Masłoń mainly draws on Walter Benjamin's theory of tragic drama. His goal is to show the ways in which the reader, caught in melancholy discourse, is subjected to narrative manipulation; thanks to this manipulation the traumatic void (written about in order to be commemorated) is transformed into the aesthetic completeness of empathising with the writer's 'authentic' sensitivity. Sebald's writing is, therefore, sentimental in terms of both content and form: the procedures intended to suggest traces of trauma in the narrative – such as the characters' depsychologisation or the fragmentation of the narrative – fail to make us question the possibility of representation. Instead, these procedures are overcome and absorbed in the author's potentially infinite knowledge and erudition.

## Keywords

---

Sebald, trauma, commemoration, melancholia, sentimentalism