

Niespecjalnie interesuje mnie przyszłość. Nie wydaje mi się, żeby przyniosła wiele dobrego. Ale można przynajmniej mieć jeszcze jakieś iluzje wobec przeszłości.

W.G. Sebald¹

Muszę zapobiec
wszystkiemu co się już stało

Tylko przyszłość
nie da się odrobić

Jerzy Ficowski²

W ostatniej ukończonej przez W.G. Sebalda powieści tytułowy bohater o nazwisku Austerlitz wielokrotnie snuje refleksje na temat osobliwej natury czasu oraz jej bliskiego związku z wszechobecnym na świecie cierpieniem. „Zegar zawsze wydawał mi się czymś śmiesznym, czymś doszczętnie zakłamanym, może dlatego, że pod wpływem jakiegoś dla mnie samego niezrozumiałego impulsu stale buntowałem się przeciwko władzy czasu i nie chciałem mieć nic wspólnego z tak zwanymi bieżącymi wydarzeniami, w nadziei, jak myślę dziś – mówił Austerlitz – że czas nie przemija, nie odchodzi w przeszłość, że mogę się cofnąć 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 jeszcze nie wydarzyło, ale dopiero wydarza w chwili, kiedy o tym myślimy, co naturalnie z drugiej strony otwiera beznadziejną perspektywę wciąż trwającej niedoli i nigdy niekończącej się udręki”³. Zakwestionowanie linearności czasu, wizja sąsiedztwa różnych planów czasowych powraca w rozważaniach bohatera wielokrotnie. „Wydaje mi się wtedy, że wszystkie chwile naszego życia dane są naraz w przestrzeni, jak gdyby przyszłe zdarzenia już istniały i chodzi tylko o to, byśmy wreszcie znaleźli do nich drogę, tak jak na zaproszenie docieramy o określonej godzinie do określonego domu”⁴. Na fali tych swobodnych rozważań, wplecionych w autobiograficzną opowieść o poszukiwaniu – a raczej nagłym odnalezieniu wbrew obronom przed poszukiwaniem – własnej tożsamości i historii, Austerlitz dochodzi nawet do wniosku, że „czasu w ogóle nie ma, są tylko różne, ząbające 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”⁵.

Podobny motyw nakładania się na siebie czasów, niczym różnych występujących obok siebie przestrzeni, pojawia się w wielu innych utworach Sebalda, a nawet

PAWEŁ MOŚCICKI

Ocalone w montażu. Obraz, empatia i przeciw-historia w *Austerlitzu* W.G. Sebald

stanowi ich oś konstrukcyjną, zasadę organizującą całość narracji. W *Pierścieniach Saturna*, pieszka wycieczka narratora po wschodniej Anglii staje się *de facto* wędrówką w czasie, w której każda napotkana budowla odsyła do skomplikowanej sieci wydarzeń, asocjacji i obrazów pochodzących zarówno z odległych epok, jak i odległych geograficznie obszarów. Uprzestrzennienie czasu, jak zauważał Walter Benjamin, stanowi jedno z kluczowych znamion „historii naturalnej” [*Naturgeschichte*]⁶, którą autor *Pasaży* utożsamiał z kolei z traktowaniem dziejów jako niekończącej się serii katastrof. Sebald z pewnością podziela ów pogląd, o czym świadczą nie tylko liczne nawiązania do koncepcji Benjamina w jego esejach⁷, ale także narracja jego utworów prozatorskich. Dochodzi w niej do głosu przekonanie, że katastrofa nie jest czymś, co poprzedza doświadczenie historyczne i może wpisywać się w model „naprawczej narracji historycznej”⁸, ani nie funkcjonuje ona jako horyzont zbliżającej się zagłady, budując w ten sposób apokaliptyczny model narracji. Katastrofy u Sebald’a zarazem poprzedzają naszą teraźniejszość i zbliżają się do niej. Są – można powiedzieć – aurą każdego przeżywanego *Jetztzeit*, w którym przyszło nam konstruować wyobrażenie o historii. Katastrofa nie jest więc czymś, co czas otwiera albo czas kończy, lecz stanowi jego stały element, wir napędzający jego szalony i niszczycielski pochód. Można więc powiedzieć – odwołując się znów do Benjamina – że jest czymś w rodzaju historycznego źródła, o ile będzie się je traktować jako „wir wciągający materiał, z którego coś ma powstać i który poddaje się jego pulsującemu rytmom”⁹.

Wśród notatek do ostatniego tekstu Waltera Benjamina, pisanych pod koniec życia też *O pojęciu historii*, znaleźć można stwierdzenie, że wobec historycznego kataklizmu, którego był on zarazem świadkiem i ofiarą, należy skupić się na „organizowaniu pesymizmu”¹⁰. We wcześniejszym esej poświęconym surrealizmowi, gdzie motyw ten pojawia się po raz pierwszy, Benjamin stwierdza, że organizować pesymizm oznacza „wysnuć

z polityki moralną metaforę, a na płaszczyźnie działalności politycznej odkryć stuprocentową przestrzeń obrazu¹¹. Być może najlepszą realizacją tego programu – obecną niemal nieustannie na kartach prozy Sebald – jest coś, co można by nazwać *o r g a n i z o w a n i e m e m p a t i i*. Empatia nie jest bowiem sztuką wczuwania się – które, jak wiemy od Benjamina, jest zawsze „wczuwaniem się w zwycięzcę” – lecz pesymizmem w działaniu. Dostrzega bowiem synchroniczność katastrofy minionej lub nadchodzącej z aktualnie oglądanym życiem, jego teraźniejszą perypetią uwikłaną w reżimy władzy i jej reprezentacje. Opiera się więc również na miejscach styku pomiędzy przestrzenią obrazu a płaszczyzną działalności politycznej, dostrzegając ich wzajemne wpływy i uwarunkowania. Wymierzając odległość między nimi, stara się też – czasem w sposób brutalny – wymierzać historyczną sprawiedliwość.

Zadanie organizowania empatii wydaje się szczególnie trudne – a przy tym konieczne – w świetle świadomości, że „nie istnieje dokument kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa”¹². Komentując te słowa Waltera Benjamina, Georges Didi-Huberman wskazuje, że „stwierdzenie to jest równie prawdziwe jak jego odwrotność: czyż nie powinniśmy w każdym dokumencie barbarzyństwa (które nas otacza) rozpoznawać czegoś w rodzaju dokumentu kultury, dostarczającego nam nie tyle jej wąsko rozumianej historii, ile jej krytycznej i dialektycznej archeologii?”¹³. Rozpoznanie kultury w barbarzyństwie, które prowadzić ma do nowego spojrzenia na doświadczenie przeszłości, wiąże się jego zdaniem nierozdzielnie z ryzykiem – zarówno poznawczym, jak i etycznym. „Ryzyko to nosi imię wyobraźni albo montażu”¹⁴. W dramatycznych okolicznościach mogą one jednak przysłużyć się jako narzędzia do uprawiania swoistej archeologii empatii.

Można zaryzykować stwierdzenie, że dla Sebald zadanie organizowania empatii jest po prostu równoznaczne z wysiłkiem organizowania narracji. Jego najważniejsze książki są bowiem zawsze jednocześnie konstruowaniem opowieści i otwarciem na historię innego. Jak zauważa Muriel Pic, w prozie autora *Wyjechali* narracja stanowi narzędzie nie tyle konstruowania własnej wypowiedzi, ile rejestracji cudzej mowy i cudzych doświadczeń. I w tym wymiarze staje się równoznaczna z empatią rozumianą jako pomieszanie własnego języka z językiem innego¹⁵. „Wciąganie się w losy drugiego człowieka nie oznacza jedynie utożsamienia się z nim, ale dopuszczenie go do głosu za swoim pośrednictwem. U Sebald narrator zawsze «wiernie podąża za postacią», niekiedy myśląc się z nią nie do poznania”¹⁶. Sam pisarz przyznał w wywiadzie z Eleanor Wachtel, że zainteresowanie historią kogoś innego, przekucie jej w prozatorską narrację, wymaga zaangażowania wiel-

kiej energii, co prowadzi niekiedy do „emocjonalnej identyfikacji”¹⁷. Nic więc dziwnego, że najważniejsze powieści Sebald – czyli *Austerlitz* i *Pierścienie Saturna* – rozpoczynają się od momentu załamania, psychicznego kryzysu, o którym informuje nas narrator. Jego kruchość, nadwrażliwość staje się również medium narracyjnych dygresji, asocjacji i analogii, dzięki którym każda jednostkowa historia jest jednocześnie historią ludzkości. W innym wywiadzie autor *Wyjechali* stwierdził nawet, że jego celem jest „czynienie historii dostępną za pomocą empatii”¹⁸.

Rola empatii w prozie Sebald nie ogranicza się jednak wyłącznie do samej narracji i sposobu wiązania w niej ze sobą nitek różnego rodzaju mowy zależnej. O ile bowiem Walter Benjamin oznajmiał w swym eseju poświęconym fotografii, że w jego czasach fotograf nieumiejący opatrzyć swoich zdjęć podpisem jest gorszy od analfabety¹⁹, o tyle Sebald należy do epoki, w której gorszy od analfabety byłby pisarz, który nie potrafi posługiwać się fotografią. Chcąc natomiast za pomocą empatii przybliżyć historię rozumianą jako *Naturgeschichte*, musi on zdać się również na związki, jakie łączą historię z fotografią. Dlatego być może w *Austerlitz* znajdziemy refleksję bohatera, w której natura wspomnienia zostaje porównana do momentu wywołania zdjęcia. „Przy pracy fotograficznej szczególnie fascynował mnie zawsze moment, gdy na naświetlanym papierze cienie rzeczywistości wyłaniają się, by tak rzec, z niebytu, zupełnie jak wspomnienia – mówił Austerlitz – które też nocą nagle się w nas wynurzają i, choć chciałoby się je zatrzymać, zaraz znowu zapadają w ciemność, nie inaczej niż odbitka pozostawiona za długo w wywoływaczu”²⁰. Empatia jest więc nie tylko kwestią użyczenia komuś innemu głosu, ale także wpisywania go w obraz, jaki wymierzamy zarazem własnej teraźniejszości, jak i historii.

W ostatnim opowiadaniu z tomu *Wyjechali* narrator przywołuje ciekawy przypadek *człowieka światłoczułego*, który mógłby stanowić *alter ego* samego autora. „W archiwum Brytyjskiego Towarzystwa Lekarskiego na przykład, donosiła notatka, zachował się opis skrajnego przypadku takiego zatrucia, któremu w latach trzydziestych w Manchesterze uległ pewien fotolaborant, mianowicie w toku wieloletniej praktyki zawodowej jego ciało wchłonęło tyle srebra, że stało się czymś w rodzaju płyty fotograficznej, co dawało ten efekt, jak z całą powagą wyluszczał mi Ferber, że twarz i ręce laboranta przy silnym oświetleniu siniały, to jest poniekąd podlegały wywołaniu”²¹. W prozie Sebald podobnie działa empatia wobec postaci. Narrator jest w niej bowiem rodzajem materiału światłoczułego, na którym odciska swój ślad cała historia, obejmująca zarówno wielkie procesy cywilizacyjne, jak i pojedyncze ludzkie i nieludzkie cierpienia. Ta nadczułość narratora łączy się zawsze z jego podatnością na zranienie, balansowaniem wciąż na granicy rozpadu osobowości.

Ryzyko poddawania się cudzym traumom i noszenia na sobie ciężaru historycznych katastrof czyni z niego cierpiące ciało, na którym świat co chwilę pozostawia stygmat swojej brutalności. O empatii jako przyjęciu do siebie mowy innego świadczy u Sebaldy najdobitniej nie struktura samej narracji, lecz gest zamieszczania fotografii, które przecież pochodzą z innej historii i sugerują swój dokumentalny charakter. Zamieszczenie zdjęć w tekście przypomina moment wyłaniania się wspomnienia, a zarazem jest bezpośrednim, odcisniętym we własnej mowie śladem podważającym jej samowystarczalność.

W powieściach Sebaldy wciąż powraca również, nurtujące zarówno narratora, jak i inne postaci, pytanie o możliwość wymierzenia sprawiedliwości w obliczu dokumentów historycznego barbarzyństwa, ze szczególnym uwzględnieniem Zagłady. W *Austerlitzu* główny bohater – jak dowiadujemy się w toku opowieści, uratowany przed eksterminacją dzięki dziecięcemu transportowi z Czech do Wielkiej Brytanii – stoi przed takim dylematem, natrafiając na propagandowy film nazistowski nakręcony w 1944 roku w getcie Theresienstadt. To nie tylko dokument barbarzyństwa, ale również jeden z tych obrazów, które same stanowią narzędzie niesprawiedliwości i okrucieństwa, skoro bezwzględny reżim nazistowskiej polityki przedstawiają jako idylliczne miejsce pracy i rekreacji, zmuszając przy tym rzeczywistych więźniów do odegrania roli jego szczęśliwych mieszkańców²². Oczywiście, można powiedzieć, że ów „rajski”²³ obraz żydowskiego getta sprokurowany przez oprawców nie jest dokumentem wiarygodnym i skazać go na zniszczenie albo zapomnienie. Idąc dalej tym tropem, można nawet – jak Claude Lanzmann – uznać, że wszelkie archiwalne obrazy Zagłady zasługują jedynie na pogardę²⁴.

Jednak w powieści Sebaldy główny bohater poszukuje w zachowanych fragmentach filmu z Terezina, nie prawdy historycznej, ale obrazu swojej matki. Dokumenty barbarzyństwa, jakimi niewątpliwie są propagandowe nazistowskie obrazy, mogą jednocześnie być ostatnimi źródłami wiedzy, albo chociaż ostatnimi zachowanymi wizerunkami ofiar, po których wszelki inny ślad zaginął. I na tej dwuznaczności opiera się dramatyczna scena empatii w *Austerlitz*. Stawia ona jednocześnie pytanie, które w jednym ze swych esejów zawarł wprost Imre Kertész: „do kogo należy Auschwitz?”²⁵. Można powiedzieć, że organizowanie empatii ma przede wszystkim na celu odebranie go prześladowcom, choć znaczenie tego postulatu za każdym razem będzie wymagało nowej definicji i nowych pokładów inwencji²⁶.

Odebranie obrazu getta jego zarządcom polegać musi z pewnością przede wszystkim na przebicju po-

zoru „upiększenia”, jakiemu zostało ono poddane najpierw w rzeczywistości, a następnie poprzez konstrukcję filmowej narracji. Akcja upiększająca [*Verschönerungsaktion*] polegała w Terezynie nie tylko na renowacji części budynków, ale także na stworzeniu całej fikcyjnej struktury, która miała przekonać komisję Czerwonego Krzyża, której wizyty spodziewano się latem 1944 roku, że getto funkcjonuje jako rodzaj komfortowego uzdrowiska. Twierdza Theresienstadt zmieniła się zatem w „potiomkinowskie, może nawet niektórych więźniów wprawiające w oszołomienie i budzące niejake nadzieje eldorado, gdzie złożona z dwóch Duńczyków i jednego Szwajcara komisja, gdy zgodnie z opracowanym dokładnie przez komendaturę rozkładem czasu i planem przestrzennym przeprowadzona została uliczkami po wyszorowanych z rana ługiem chodnikach mogła na własne oczy zobaczyć, co za mili i zadowoleni ludzie, którym oszczędzono okropności wojny, wyglądają tu z okien”²⁷.

Kilka miesięcy po wizycie komisji, która odbyła się 23 czerwca 1944 roku, rozpoczęto zdjęcia do filmu, zatytułowanego pierwotnie najprawdopodobniej *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*²⁸. Teatr, jakim niewątpliwie była skrupulatnie zainscenizowana wizyta obserwatorów, z dokładną choreografią i szczegółowymi, obłożonymi groźbą śmierci wytycznymi wobec więźniów, zmienił się teraz w film, w którym ofiary jeszcze raz musiały odegrać fałszywy spektakl swojego błogiego szczęścia²⁹. Zachowane fragmenty tego propagandowego „dokumentu” ukazują harmonijny świat podzielony między zgodną i systematyczną pracę a czas wolny wypełniony rozrywką, kulturą i sportem. Oglądany z perspektywy jego faktycznej funkcji film ten wydaje się tym bardziej okrutny, im bardziej idylliczne są jego sekwencje.

Austerlitz, bohater powieści Sebaldy, nie natrafia na ów film przez przypadek. To część jego podróży do własnego dzieciństwa, konieczny etap na drodze ku bolesnej samoświadomości. W punkcie wyjścia nie ogląda więc filmu w sposób neutralny, lecz umieszcza go w ramach własnego pragnienia i własnej historii. Jeszcze w momencie, gdy był przekonany, że film całkowicie zaginął, przypisał mu określoną funkcję w swoich poszukiwaniach matki. „Myślałem, że gdyby tylko film się odnalazł, mógłbym może zobaczyć albo dopowiedzieć sobie, jak to w rzeczywistości wyglądało, i raz po raz roilem sobie, że bez żadnych wątpliwości rozpoznaję Agatę, w porównaniu ze mną młodą kobietę, na przykład wśród gości w ogródku łże-kawiarni, jako sprzedawczynię w sklepie galanteryjnym, gdzie akurat ostrożnie wydobywa z szuflady śliczną parę rękawiczek, albo jako Olimpię w *Opowieściach Hoffmana*, który to spektakl według relacji Adlera wystawiono w Theresienstadt w czasie akcji upiększającej”³⁰. Oglądanie filmu propagandowego przez Austerlitzę wskazuje więc od samego początku na empatię jako pra-

cę. Jest to z pewnością w pierwszej kolejności praca samego poszukiwania, zmieniająca bohatera powieści w rodzaj historyka-łowcy tropiącego jednak przede wszystkim ślady własnej przeszłości³¹. To polowanie na wspomnienia, przypominające niekiedy – jak zauważa Muriel Pic – uganianie się za umykającymi motylami, staje się jednak u Sebaldy „figurą empatii”. Łowca „zmienia się bowiem w swoją ofiarę, odwracając w ten sposób porządek polowania”³². W przypadku Austerlitz kontakt z przeszłością jest nie tylko doznaniem empatycznym, ale także spotkaniem z samym sobą. „Wystawienie się na empatię”³³, o którym wspomina Pic jako synonimie badania przeszłości, jest gestem inicjującym jego własną podmiotowość.

Bohater powieści Sebaldy nie pozostawia jednak filmowi z Theresienstadt swobody w kreowaniu obrazu przeszłości. W swej oryginalnej postaci obrazy te nie zostawiają w nim żadnego śladu, utrzymują w obojętności. Co ciekawe, ich dekonstrukcji Austerlitz dokonuje poprzez wskazanie ich zewnętrznych źródeł oraz propagandowego celu ich wytworzenia. To oczywiste, choć zarazem niewiele to zmienia dla kogoś, kto poszukuje w tych strzępach filmu czegoś więcej niż obiektywnej prawdy historycznej. Dlatego Austerlitz nie zagląda za kulisy obrazów, lecz postanawia poszukać w nich samych możliwości zmiany ich znaczenia. Dlatego poddaje film prostemu zabiegowi montażowemu, czterokrotnie zwalniając jego tempo. Ten rodzaj pracy przypomina nieco chirurgiczne cięcia, jakie sam Sebald uwidacznia w *Pierścieniach Saturna*, przywołując *Lekcję anatomii doktora Tulpa* Rembrandta, i którą sam konsekwentnie stosuje. „U Sebaldy, aby analizować przeszłość [...] trzeba kierować na nią spojrzenie zarówno naukowe, jak i artystyczne, kliniczne i empatyczne, czyli zachowujące konieczny dystans i angażujące się zarazem w obserwację swojego obiektu. Wypełniona tą dialektyką, metafora anatomii przewija się we wszystkich jego opowiadaniach”³⁴ pisze Muriel Pic. W przypadku Austerlitz sytuacja jest o tyle szczególna, że przy jego najwyższym emocjonalnym zaangażowaniu w swoje poszukiwania może on jednocześnie otworzyć przestrzeń empatii jedynie za pomocą gestu demontażu, wyobcowania, wymierzonego w obiekt swojej obserwacji.

„W końcu, wobec niemożności wejrzenia dokładniej w obrazy, które znikają niemal już w chwili, gdy się pojawiały – mówił Austerlitz – wpadłem na pomysł, by zlecić wykonanie kopii w zwolnionym tempie, która rozciągnęłaby fragment z Theresienstadt do rozmiarów całej godziny, i faktycznie, w tym czterokrotnie wydłużonym dokumencie, który od tej pory wciąż na nowo oglądałem, ukryte dotąd rzeczy i osoby stały się widoczne. Wyglądało, 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 w stronę

kamery. Chodzili, jakby unosili się w powietrzu, jakby ich stopy nie dotykały wcale ziemi”³⁵. Prosta, idylliczna rzeczywistość rajskiego getta, staje się nagle w wyniku empatycznego montażu pełna osobliwości, odrębniona, problematyczna. Dopiero po zdjęciu z niej powłoki oczywistości i dokumentalizmu – na których tak zależało oprawcom – obrazy te zaczynają wylinać się w pełni swojego dramatyzmu. Przedstawione w filmie osoby mają natomiast szansę ukazać się oczom oglądającego niezależnie od roli, jaką narzucili im twórcy filmu. Dzięki pracy demontażu obrazy te wyzwalają się od swojej utylitarnej funkcji i otwierają na różne – nawet najbardziej odległe – asocjacje. „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 Drageta w Paryżu na przełomie wieków zdjęciach fluidalnych i elektrografiach. Liczne uszkodzone miejsca, których przedtem prawie nie zauważałem, rozlewały się teraz na taśmie, gasiły obraz i pstrzyły jasne tło rzucikiem ciemnych plamek, co przypominało mi lotnicze zdjęcia z Dalekiej Północy albo widok kropli wody pod mikroskopem”³⁶. Fragment powieści Sebaldy, w której narrator pilnie słucha opowieści głównego bohatera, zmienia się w osobliwy rodzaj ekfrazy, w której, za pomocą narracji opowiada się nie tyle o jakichś obrazach, ile o ich filmowej sekwencji, a konkretniej – o pewnym przypadku jej oglądania. Tekst jest tutaj próbą wiernego odwzorowania efektów – percepcyjnych i afektywnych – pewnej pracy montażu. I właśnie wtedy, gdy bohater odtwarza przed narratorem – i czytelnikiem – swoje wrażenia wywołane przez spowolniony film, Sebald przerywa tekst wielkim, zajmującym aż dwie całe strony, fotogramem, którego znaczna część pozostaje nieostra. To rodzaj rozmazonej plamy – wypełniającej całą stronę książki i „zalewającej” ludzkie postaci widniejące obok niej. Jest niczym aura przypominająca zdjęcia Dargeta, symptom materializujący jakąś podskórną siłę, którą oprawcy za wszelką cenę starali się ukryć.

We fragmencie *Austerlitz* dotyczącym filmu z Theresienstadt to nie obrazy, lecz dźwięki oraz to, co dzieje się z nimi, gdy propagandowa narracja filmu zostaje zdekonstruowana, wydają się jednak najważniejsze. „W krótkiej sekwencji na samym początku, ukazującej obróbkę rozżarzonego żelaza i podkuwanie wołu pociągowego w kuźni, wesoła polka jakiegoś austriackiego kompozytora operetek, którą słyhać w berlińskiej kopii, zmieniła się we wlokący się z wręcz groteskową ospałością marsz żałobny, a inne utwory muzyczne ze ścieżki dźwiękowej, z czego zdołałem zidentyfikować tylko kankana z *La Vie parisienne* i scherzo ze *Snu nocy letniej* Mendelssohna, poruszają się niejako w świecie podziemnym, na straszliwej głębokości, na jaką – mówił Austerlitz – nigdy nie zszedł głos ludzki”³⁷. Nie jest to wyłącznie kolejny przykład wszechobecnego



w twórczości Sebalda, a w *Austerlitz* powracającego ze szczególną regularnością, motywu koniunkcji ludzko-zwierzęcych losów, których wzajemne podobieństwo oraz wzajemne wyobcowanie tworzą szczególny typ katastroficznej wizji świata³⁸. Metamorfoza dźwięków funkcjonuje w tym fragmencie jako ślad radykalnej i brzemiennej w konsekwencji *konwersji* zarówno sensu, jak i tonacji (czy też wydźwięku) nazistowskiego „dokumentu”. „Z komentarza mówionego nic już nie można zrozumieć. Tam, gdzie w kopii berlińskiej dziarskim, butnie charkoczącym tonem mówi się o drużynach i hufcach, które odpowiednio do potrzeb wykonują najrozmaitsze roboty, ewentualnie przechodzą przeszkolenie, tak że każdy ochotnik może gładko włączyć się w proces pracy, w tym miejscu – mówił Austerlitz – słycać było już tylko groźny pomruk, jaki przedtem słyszałem tylko jeden jedyny raz, pewnej niezwykle gorącej majowej niedzieli przed laty w Jardin des Plantes w Paryżu, gdy po ataku mdłości przez jakiś czas siedziałem na ławce przy wolicie, niedaleko wybiegu dla drapieżników, gdzie niewidoczne z mego miejsca i, jak sobie wtedy pomyślałem – mówił Austerlitz – w niewoli tracące rozum lwy i tygrysy dobywały z siebie głuchy ryk skargi, całymi godzinami, bez ustanku”³⁹.

Mamy tutaj do czynienia z trzema płaszczyznami organizowania empatii poprzez wyobcowującą *konwersję* dokumentu barbarzyństwa. Po pierwsze, *konwersja afektywna*, która pozwala zobaczyć w pełnej fałszywej pogody i odegranego pod groźbą śmierci zadowolenia autentyczne ofiary ucisku a później *eksterminacji* (większość „grających” w filmie więźniów wywieziono do obozów zagłady zaraz po ukończeniu zdjęć). Z drugiej strony demontaż propagandowego materiału dokonuje *konwersji* w samym widzu, który – jak przyznaje Austerlitz – nie tylko zaczyna wreszcie naprawdę widzieć te obrazy, ale odnosi je do własnej historii, własnych emocjonalnych załamań. Ten afektywny demontaż nie byłby jednak w pełni niemożliwy, gdyby spowolniony film nie wywoływał również *konwersji historycznej*, w której gładka powierzchnia faktów zmienia się w pełną załamań i osłabłości przestrzeń symptomów. Aby Warburg zauważył kiedyś: „w setkach przeczytanych i w tysiącach nieprzeczytanych źródeł archiwalnych wciąż brzmią głosy zmarłych. Historyczny pietyzm jest w stanie przywrócić tym niesłyszalnym głosom na nowo ich ton i barwę [*historische Pietät vermag der unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen*], jeśli tylko nie cofnie się przed trudem odtworzenia naturalnej wspólnoty słowa

i obrazu [*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*]⁴⁰. Aby jednak usłyszeć w archiwalnych dokumentach głos uciśnionej przeszłości, trzeba dokonać na nich aktu radykalnej problematyzacji, czytać je pod włos. Owa „naturalna wspólnota słowa i obrazu” nie oznacza przecież odtworzenia lub zachowania ich ustalonej i przekazanej tradycją relacji, lecz ukazanie ich w pełnej żywołości koegzystencji, co niekiedy oznaczać może konieczność polemiki z wcześniejszymi odczytaniem i zastaniami hierarchiami. W jednej ze scen *Austerlitz*, bohater, oglądając zdjęcia przedwojennego prowincjonalnego teatru, słyszy od Very, swej dawnej opiekunki, a teraz jedynej żywej osoby związanej z jego dzieciństwem, słowa podobne do wypowiedzi Warburga. „Upłynęły minuty – mówił Austerlitz – w czasie których i mnie zdawało się, że widzę osuwające się zwały śniegu, nim dotarły do mnie dalsze słowa Very o tym, że takie wynurzające się z zapomnienia fotografie zawsze mają w sobie coś niezgłębionego. Wydaje się, że powiedziała, że coś się tam wewnątrz porusza, że słyhać ciche westchnienia rozpaczy, *gémissements de désespoir*, tak powiedziała – mówił Austerlitz – jak gdyby fotografie same miały pamięć i przypominały sobie, jacy byliśmy kiedyś, my, którzyśmy przeżyli, i ci, których już nie ma wśród nas”⁴¹.

Ten rodzaj eksplozji czasu historycznego, któremu towarzyszy „pomruk rozpaczy”, oznacza również, że demontaż filmu przez Austerlitz wywołuje jego *k o n w e r s j ę p o l i t y c z n ą*. Pierwszym tego śladem jest fakt, że to głos narratora nazistowskiej produkcji – a więc uosobienie jej propagandowego przekazu – zmienia się pod wpływem spowolnienia w ryk skargi. Wydaje się, jakby ów narrator musiał upodobnić się do uwięzionego zwierzęcia, aby wydać z siebie dźwięki świadczące o jakichś ludzkich odruchach. Skarga poza tym, jak pisał na przykład Gershom Scholem, jest w języku śladem „rewolucji milczenia”, w którym „nic się nie wyraża i wszystko daje o sobie znać”⁴². Choć nic pozytywnego się w niej nie przekazuje, może ona stanowić ostatnią możliwą formę przekazu tradycji uciśnionego i skazanego na cierpienie narodu. Sebald pokazuje jednak, że owa skarga może zostać sformułowana już tylko poprzez zakwestionowanie, stłumienie pełnego przemocy języka oprawców, ponieważ swoim własnym już nie dysponuje. W *Wyjechali* zamieszcza on podobną scenę, gdy każe narratorowi ostatniego z opowiadań pomieszczonych w zbiorze oglądać fotografie robotnic z łódzkiego getta wykonane przez Waltera Genewaina: „ale czuję, że wszystkie trzy patrzą na mnie, bo ja stoję w tym miejscu, gdzie stał Genewain, księgowy, ze swoim aparatem. Środkowa z trzech młodych kobiet ma jasne włosy i jakoś wygląda na pannę młodą. Tkaczka po jej lewej ręce trzyma głowę trochę przechyloną na bok, podczas gdy ta z prawej spogląda na mnie tak uporczywie i nieubłagane, że nie mogę tego długo wytrzymać. Zastanawiam się, jak się mogły

nazywać – Roza, Lusja i Lea czy Nona, Decuma i Morta, córki Nocy, z kądzielą, nicią i nożycami”⁴³. To, co może wydawać się odrobinę tanim i sentymentalnym aktem identyfikacji z postaciami zachowanymi na fotografii, jest w gruncie rzeczy dość dwuznaczną sceną, skoro narrator zdaje sobie sprawę, że patrzy na kobiety z pozycji nazisty. Jego empatia jest jednocześnie aktem politycznej konwersji, w którym osobom na zawsze zastępył w pozach adresowanych do oprawców oferuje się zupełnie inne, czułe i pełne współczucia spojrzenie.

Austerlitz ogląda film z Terezina w konkretnym celu – chce odnaleźć na nim obraz swojej matki, Agaty. W związku z tym cała operacja empatycznego demontażu krąży wokół problemu podobieństwa. W pewnym momencie wśród słuchaczy koncertu wylapuje on kobietę, która mogłaby być jego matką. „Wyglądała, myślę, właśnie tak, jak na podstawie nikłych wspomnień i nielicznych innych świadectw, którymi dziś dysponuję, wyobrażałem sobie Agatę, że właśnie tak wygląda, i patrzę wciąż na tę zarazem obcą mi i dobrze znaną twarz – mówił Austerlitz – cofam taśmę, raz po raz, i widzę wskaźnik czasu na górnym lewym rogu ekranu, cyfry, które zasłaniają część jej czoła, minuty i sekundy, od 10:53 do 10:57, i setne sekundy, które przelatują tak szybko, że nie można ich odczytać i zapamiętać”⁴⁴. Wydaje się, że faktyczna tożsamość osoby wyłowionej z fragmentów filmu propagandowego jest tutaj mniej ważna od tego prawdopodobnego podobieństwa do matki, które naznacza poszukiwania bohatera szczególnym natężeniem. Zwłaszcza że jego własne zdjęcie z dzieciństwa nie pomaga mu odnaleźć żadnej harmonii z przeszłością, lecz napawa go najwyższym przerażeniem. Jak pisze Muriel Pic, „tym, czego wypatruje Austerlitz w dokumencie, jest podobieństwo między jego matką a statystami z Terezina, ale także, synowskie podobieństwo między widmem a jego własnym spojrzeniem. Jacques staje się obrazem, rozpoznaje się w nim tak, jak można rozpoznać się w twarzy matki. Cierpi więc na empatię [...]”⁴⁵.

Jednak w powieści Sebald empatia nie ogranicza się, nie może, do binarnej relacji z obrazem matki, ponieważ Austerlitz czerpie wszelką o niej wiedzę od swej niegdyś opiekunki – Very. To ona, zgodnie z etymologią swojego imienia, uosabia źródło prawdy nie tylko na temat tego, kto wygląda, a kto nie, jak matka Austerlitz, ale także na temat jego własnych doświadczeń z wczesnego dzieciństwa. Bohater powieści funkcjonuje więc w strukturze triadycznej: aby nawiązać kontakt z utraconą matką, potrzebuje stale obecności i wiedzy jej pośrednika albo ekwiwalentu w postaci Very. W ten sposób jednak wszelkie podobieństwo zawarte w oglądanych przez niego obrazach zostaje niejako odroczone, zawieszona i podporządkowana zupełnie innej relacji niż ta, jaką ze swoją matką może mieć Austerlitz. Empatyczny stosunek wobec przeszłości okazuje się więc nie tyle poszukiwaniem możliwej

alten Herrn, dessen kurz geschorenes graues Haupt die rechte Hälfte des Bildes ausfüllt, während in der linken Hälfte, etwas zurückgesetzt und mehr gegen den oberen Rand, das Gesicht einer jüngeren Frau



erscheint, fast ununterschieden von dem schwarzen Schatten, der es umgibt, weshalb ich es auch zunächst gar nicht bemerkte. Sie trägt, sagte Austerlitz, eine in drei feinen Bogenlinien von ihrem dunklen, hochgeschlossenen Kleid kaum sich abhebende Kette um den Hals und eine weiße Blumenblüte seitlich in ihrem Haar. Gerade so wie ich nach meinen schwachen Erinnerungen und den wenigen

– 358 –

übrigen Anhaltspunkten, die ich heute habe, die Schauspielerin Agáta mir vorstellte, gerade so, denke ich, sieht sie aus, und ich schaue wieder und wieder in dieses mir gleichermaßen fremde und vertraute Gesicht, sagte Austerlitz, lasse das Band zurücklaufen, Mal für Mal, und sehe den Zeitanzeiger in der oberen linken Ecke des Bildschirms, die Zahlen, die einen Teil ihrer Stirn verdecken, die Minuten und die Sekunden, von 10:53 bis 10:57, und die Hundertstelsekunden, die sich davondrehen, so geschwind, daß man sie nicht entziffern und festhalten kann. – Zu Beginn dieses Jahres, so setzte Austerlitz, der wie oft mitten im Erzählen in eine tiefe Geistesabwesenheit versunken war, seinen Lebensbericht schließlich fort, zu Beginn dieses Jahres, sagte er, nicht lange nach unserer letzten Begegnung, bin ich zum zweitenmal nach Prag gefahren, habe die Gespräche mit Věra wieder aufgenommen, eine Art Rentenfonds für sie eingerichtet bei einer Bank und mich auch sonst um die Verbesserung ihrer Verhältnisse bemüht, so gut ich es vermochte. Wenn es draußen nicht zu kalt war, haben wir uns von einem Taxichauffeur, den ich Věra zu gelegentlichen Diensten verpflichtete, an einige der Plätze bringen lassen, die sie erwähnt und selber seit ewiger Zeit, wie sie sich ausdrückte, nicht mehr gesehen hatte. Von dem Aussichtsturm auf dem Petřín haben wir wieder

– 359 –

identyfikacji, ile specyficznym rodzajem produkcji niepodobieństwa. W pierwszej kolejności dotyczy ono oczywiście propagandowego wymiaru filmu z Terezina, następnie jednak również relacji wobec obrazu matki⁴⁶. Bliskość z nią gwarantuje nie tyle akt jej ostatecznego odnalezienia, ile trwanie w przestrzeni możliwego kontaktu, odniesienie do niej jako do czegoś, co Henry James nazwał kiedyś „obrazem *en disponibilité*”⁴⁷, mając na myśli postaci powieściowe w początkowych fazach ich kreowania. Wówczas bowiem unoszą się one odrobinę ponad ograniczeniami rzeczywistości, sugerując zawsze coś więcej, niż faktycznie mogą ukazać, gdy zostają już dokładnie opisane.

Pokazanie empatii jako przestrzeni możliwości obejmuje więc zawsze więcej niż dwie osoby, tworzy rodzaj mikrowspólnoty, jak w przypadku Austerlitz, Agaty i Věry. Ta ostatnia czasem myli się, waha, zmienia zdanie, podtrzymując tym samym pełną uwagę i napięcia ciekawość bohatera. „W każdym razie jedna z fotografii ukazuje scenerię teatralną na prowincji, może w Rychnovie, w Ołomuńcu albo w innej miejscowości, gdzie Agacie zdarzało się występować, nim dostała engagement w Pradze. W pierwszej chwili wydawało jej się, jak powiedziała – mówił Austerlitz – że dwie postaci w lewym dolnym rogu to

Agata i Maximilian, przy tak małym wymiarze trudno było rozpoznać, ale potem zauważyła naturalnie, że to inne osoby, może impresario albo sztukmistrz i jego asystentka”⁴⁸. Przemienność podobieństwa i niepodobieństwa czyni z pracy empatii również kwestię czasu. Austerlitz, oglądając w kółko fragmenty filmu z Terezina dzieli czas z matką, określając przy tym dokładnie – dzięki wyświetlanemu na ekranie kodowi czasowemu – jego długość. W ten sposób, z jednej strony omija pośrednictwo Věry, z drugiej zaś faktycznie obsadza swoją matkę w jej fantazmatycznej roli. Szukając jej obrazu, próbując ocalić go z więzów historycznego barbarzyństwa, ustanawia swoją własną podmiotowość.

W perspektywie tych żmudnych poszukiwań i afektywnych zapętleń moment faktycznego odnalezienia fotografii przedstawiającej Agatę może wydawać się dość rozczarowujący. „Natknąłem się na niepodpisaną fotografię jakiejś aktorki, jak się zdawało, odpowiadającą moim niejasnym wspomnieniom o matce, Věra zaś, która przedtem długo przypatrywała się skopowanej przeze mnie twarzy słuchaczki z filmu o Theresienstadt, a następnie potrząsając głową, odłożyła ją na bok, na tym zdjęciu natychmiast, bez cienia wątpliwości, jak powiedziała, rozpoznała Agatę, taką, jaka wtedy była”⁴⁹. W tym miejscu Sebald zamieszcza czar-

no-białe zdjęcie kobiety i opis poszukiwań matki się na tym urywa. To obraz ma tutaj ostatnie słowo, a spotkanie z matką nie podlega żadnemu komentarzowi. Tak jakby tylko krążenie wokół niej, wyobrażone spotkania z jej potencjalnymi figurami mogły być materiałem literackiej opowieści i empatycznej archeologii.

Nie można zrozumieć Sebaldowskiej strategii organizowania empatii bez opisanego relacji, jaka zachodzi w jego utworach między tekstem a obrazem, owej „naturalnej wspólnoty słowa i obrazu” wyznaczającej ramy jego historycznego pietyzmu. Wśród tych obrazów dominują oczywiście fotografie, choć pojawiają się w nich także dokumenty, obrazy malarskie czy rysunki. Z wypowiedzi samego pisarza można wysnuć dość paradoksalny status fotografii w obrębie literackiej narracji. Z jednej strony domagają się one opowieści. „Zawsze uderzało mnie wtedy, że te fotografie z całą mocą apelują, domagają się od tego, kto je ogląda, by opowiedział albo wyobraził sobie, co można opowiedzieć, wychodząc od zdjęć”⁵⁰. Z drugiej jednak strony pełnią one – jakby się wydawało – funkcję zgoła odmienną, stanowiąc element zawieszający, wstrzymujący narrację, a co za tym idzie – również czas opowieści. „Inną

funkcją, jaką dostrzegam, jest też możliwość zatrzymania czasu. Narracja jest gatunkiem sztuki poruszającym się w czasie, zmierza w określonym kierunku, co nadaje jej negatywne nachylenie i bardzo trudno jest zatrzymać upływ czasu w ramach tej określonej formy narracyjnej. Jak dobrze wiemy, właśnie to tak bardzo pociąga nas w sztukach wizualnych – stoisz w muzeum i patrzysz na wspaniały obraz, który powstał w szesnastym albo siedemnastym wieku. Wykraczasz poza czas i jest to w pewnym sensie forma zbawienia, uwolnienia od przepływu czasu. Fotografie również mogą działać w ten sposób – działają niczym zapory lub tamy, które blokują przepływ. Uważam to za coś pozytywnego, coś co może spowalniać lekturę”⁵¹.

Zdjęcia są więc w prozie Sebald’a jednocześnie źródłem i kresem opowieści; siłą, która inicjuje ruch narracji i zarazem wstrzymuje ją poprzez spowolnienie tempa czytania. Owo spowolnienie może przywołać na myśl scenę oglądania filmu z Terezina w *Austerlitzu*, gdy główny bohater również musi zakwestionować upływ czasu, aby naprawdę zobaczyć przewijające się przed jego oczami obrazy. Być może więc relacja między obrazem i opowieścią w prozie Sebald’a jest analogiczna do relacji między spowolnionym filmem – albo fotogramem – a jego „naturalną” prędkością? To skojarzenie

Šporkova-Wohnung mit jedem unserer Atemzüge zu vermehren schien, zwei kleinformatische, vielleicht neun mal sechs Zentimeter messende Photographien von dem Beistelltischchen, das neben ihrem Sessel stand, Photographien, die sie am Vorabend durch einen Zufall wiederentdeckt hatte in einem der fünf- und fünfzig karmesinroten Balzabände, der ihr, sie wisse gar nicht mehr wie, in die Hand geraten war. Věra sagte, sie entsinne sich nicht, die Glastüre aufgesperrt und das Buch aus der Reihe der anderen herausgenommen zu haben, sondern sehe sich nur hier in diesem Lehnstuhl sitzen und die Seiten umwenden – zum erstenmal seit der damaligen Zeit, so betonte sie eigens – der bekanntlich von einem großen Unrecht handelnden Geschichte des Colonel Chabert. Wie die beiden Bilder zwischen die Blätter gelangt waren, sei ihr ein Rätsel, sagte Věra. Möglicherweise, daß Agáta sich den Band ausgeliehen hatte, als sie noch hier in der Šporkova war, in den letzten Wochen vor dem Einmarsch der Deutschen. Jedenfalls die eine der Photographien zeigt eine Theaterbühne in der Provinz, in Reichenau vielleicht oder in Olmütz oder an einem der anderen Orte, an denen Agáta vor ihrem ersten Prager Engagement gelegentlich aufgetreten ist. Auf den ersten Blick habe sie gedacht, so sagte Věra, sagte Austerlitz, die beiden Personen in der linken unteren Ecke seien Agáta und Maximilian – man könne sie ja



in ihrer Winzigkeit nicht gut erkennen –, aber dann habe sie natürlich gemerkt, daß es andere Leute sind, etwa der Impresario oder ein Zauberkünstler und seine Assistentin. Sie habe sich gefragt, sagte Věra, was für ein Schauspiel gegeben worden war seinerzeit vor dieser furchterregenden Kulisse und habe gedacht, wegen des Hochgebirges im Hintergrund und der wüsten Waldlandschaft, entweder der Wilhelm Tell oder die Sonnambula oder das letzte Stück von Ibsen. Der Schweizer Knabe mit dem Apfel auf seinem Haupt ist mir erschienen; ich erlebte den Schreckensmoment, in dem der Steg nachgibt unter dem Fuß der Schlafwandlerin und ahnte, daß sich hoch droben in den Felswänden schon die Lawine löste, die die armen Verirrten (wie waren sie nur in diese öde Gegend gekommen?) gleich mit sich fortreißen würde in die Tiefe. Es vergingen Minuten, sagte Austerlitz, in denen auch ich die zu Tal fahrende

hinuntergeschaut auf die Stadt und die langsam an den Ufern der Moldau entlang und über die Brücken kriechenden Automobile und Eisenbahnzüge. Im Baumgarten sind wir in der blassen Wintersonne ein bißchen spazierengegangen, in dem Planetarium auf dem Ausstellungsgelände von Holešovice saßen wir wohl an die zwei Stunden und haben die Namen der Himmelsbilder, die wir noch erkannten, aufgesagt, abwechslungsweise in französischer und in tschechischer Sprache, und einmal fuhren wir bis nach Liboc hinaus in den Wildpark, in dem, mitten in dem schönen Gelände, ein von dem Tiroler Erzherzog Ferdinand erbautes, sternförmiges Lustschloß steht, von dem Věra mir gesagt hatte, daß es eines der liebsten Ausflugsziele Agátas und Maximilians gewesen sei. Mehrere Tage nacheinander habe ich auch in dem Prager Theaterarchiv in der Celetná die Bestände für die Jahre 1938 und 1939 durchsucht und bin dort, zwischen Briefen, Personalakten, Programmheften und vergilbten Zeitungsausschnitten, auf die unbeschriftete Photographie einer Schauspielerin gestoßen, die mit meiner verdunkelten Erinnerung an die Mutter übereinzustimmen schien, und in der Věra, die das von mir aus dem Theresienstädter Film herauskopierte Gesicht der Zuhörerinnen zuvor des längeren betrachtet und dann kopfschüttelnd beiseite gelegt hatte, sogleich und

- 360 -

zweifelsfrei, wie sie sagte, Agáta erkannte, so wie sie damals gewesen war. – Über all dem hatten Auster-



litz und ich den Weg von dem Gräberfeld hinter dem St. Clement's Spital bis zur Liverpool Street zurückgelegt. Als wir uns vor dem Bahnhof verabschiedeten, überreichte mir Austerlitz in einem Couvert, das er bei sich getragen hatte, die Photographie aus dem Prager Theaterarchiv, zum Andenken, wie er sagte, denn er stehe nun, so sagte er, im Begriff, nach Paris zu gehen, um nach dem Verbleib des Vaters zu forschen und um sich zurückzusetzen in die Zeit, in der er selbst dort gelebt hatte, einesteils befreit von seinem falschen englischen Leben, andererseits

- 361 -

wyduje się tym bardziej uzasadnione, że fragment dotyczący propagandowej produkcji z Theresienstadt jest być może jedynym przypadkiem w utworach Sebald, gdy umieszcza on w tekście fotogramy z filmu.

Według Rolanda Barthesa fotogram stanowi, paradoksalnie, jedyne narzędzie dające dostęp do istoty filmowości [*le filmique*]. O specyfice filmu można jego zdaniem opowiadać tylko wówczas, gdy wykroczy się poza naturalny dla niego kontekst funkcjonowania i przełoży go na serię fotogramów⁵². Jeśli kluczowy dla filmu jest upływ czasu, filmowość staje się dostępna tylko wówczas, gdy zostaje on zatrzymany. Przydatność pojęcia fotogramu nie ogranicza się jednak wyłącznie do badań nad filmem, lecz może również określać pewną dynamikę patrzenia na fotografię oraz inne rodzaje obrazów. Jak pisze Régis Durand, „każde zdjęcie jest fotogramem «jakiegoś filmu»». Co może oznaczać nie tyle, że zachowuje ona w sobie coś z dynamiki filmu (wyobrażoną diegezę), ile że ukazuje żywą krawędź pewnego cięcia (co czyni ją zdolną do ciągłej rekonstrukcji, otwierania wciąż nowych perspektyw)⁵³. Giorgio Agamben z kolei zauważa, że historyczny walor obrazów polega na tym, że „nie są to nieruchome obrazy, lecz wypełnione ruchem fotogramy z filmu, do którego nie mamy dostępu. Należałoby przywrócić je

temu filmowi⁵⁴. Nadanie obrazom funkcji fotogramu, przywrócenie ich do nieistniejącego filmu, oznacza przede wszystkim dostrzeżenie ich wewnętrznego ruchu, dynamiki zdolnej przekraczać ramy ilustracyjne i symboliczne.

Dokładnie tak rzecz ma się u Sebald, ponieważ w jego prozie każdy zamieszczony obraz wchodzi w złożoną relację z opowieścią, którą zarazem intensyfikuje i zawiesza, pobudza i spowalnia. W ten sposób włączone w opowieść fotografie zyskują dzięki tekstowi status przypominający fotogram w rozumieniu Wiertowa (według rekonstrukcji Gilles'a Deleuze'a): „fotogram [...] jest genetycznym elementem obrazu, czyli różnicującym elementem ruchu. Nie «kończy» ruchu, nie będąc także zasadą jego przyspieszenia, jego spowalniania, jego zmiany. Jest wibracją, elementarnym usilnym dążeniem, z którego ruch składa się w każdej chwili, to odchylenie (*clinamen*), jak w epikurejskim materializmie. Fotogram jest ponadto nierozzerwalnie związany z ciągiem, który wprawia go w drganie, w odniesieniu do ruchu, który zeń pochodzi⁵⁵. Fotogram w tym rozumieniu jest więc być może możliwością odchylenia od narzuconej filmowi – a zatem i historii – linii narracyjnej. U Sebald natomiast fotogramy z filmu o getcie w Theresienstadt są wychyleniem ku tym, którzy zo-

stali ujęci, uwięzieni w obrazie jako narzędziu opresji. I tylko wibracja pomiędzy opowieścią a ilustracją pozwala oddać im sprawiedliwość i wzbudzić wobec nich empatię.

Sebald nie tworzy więc w swoich książkach tekstów ilustrowanych przez obrazy ani nie zestawia obrazów po to, aby wymusiły dopisanie do nich opowieści. Jego utwory wypełniają raczej tekstowo-obrazowe dynamogramy, które Aby Warburg utożsamiał ze „śladami «mnemonicznej energii»”⁵⁶ przechowującymi fundamentalne i pełne napięć elementy kultury. Ta nierozdzielność obrazu i tekstu, ich „naturalna wspólnota”, sprawia, że powieści Sebalda w całości oddziałują niczym obraz złożony z odległych i dynamicznych asocjacji. Jest to obraz wytworzony dzięki dynamogramom ujmowanym przez czytelnika w skrótovej reminiscencji. Poszczególne wątki, fotografie, spotkania, powtórzenia układają się w rodzaj obrazu, który nie jest już ani literaturą (opowieścią), ani fotografią (ilustracją). Nie da się go ani nazwać, ani pokazać. Ten rodzaj *neutrum* unoszącego się odrobinę ponad – albo poniżej – samej narracji jest jednak najwyższym punktem wrażliwości, emocji, patosu. Właściwym tonem tego pisarstwa, który odnaleźć można wyłącznie dzięki spowolnionej albo wielokrotnej lekturze.

Sebald przenosi więc filmowy zabieg spowolnienia z poziomu fabuły *Austerlitz* na płaszczyznę struktury książki, jej organizacji. Jak pisze Muriel Pic, „zwolnienie czyni widzialnym niewidzialność czasu, pamięci i nieświadomości – podobnie jak chronofotografia czyniła widzialną obiektywną rzeczywistość końskiego galopu, pokazując momenty, w których jego kopyta nie dotykały ziemi”⁵⁷. Również „trzeci sens” wylaniający się według Barthesa z fotogramów „inaczej strukturyzuje film, choć nie podważa jego fabuły”⁵⁸. Podobnie jest z operacją, jaką w ramach organizacji empatii Austerlitz przeprowadza na filmie z Theresienstadt: nie podważa faktyczności historii, ale chce zmienić jej strukturę, odwrócić sens nadany jej przez oprawców. Jak pisał Clive Scott w kontekście użycia przez Sebalda fotografii – a raczej teoretycznych inspiracji tej praktyki – „sama historia wydaje się ewakuować przeszłość, zostawiając za sobą jedynie słynne postaci, wydarzenia, miejsca, statystyki. Fotografia działa przeciwko tej tendencji: stawia przed nami postaci, których nie możemy już pominąć, próbując upomnieć się o ich historię, połączyć ich przeszłość z naszą percepcją rzeczy”⁵⁹. W kontekście poszukiwań matki przez Austerlitz można powiedzieć, że jeśli noematem fotografii jest „to było”⁶⁰, z pewnością nie należy utożsamiać go ze stwierdzeniem prostego faktu. „To było” oznacza zawsze – a w sposób szczególny w przypadku dokumentacji historycznego barbarzyństwa – potencjał polaryzacji. A także możliwość, aby w zwykłym fakcie odkryć coś kontrfaktycznego, dostrzec ziarno innej historii.

W prozie Sebalda dynamogram ma się do historyczności tak, jak u Barthesa fotogram ma się do filmowości. Z tym że przez historyczność należy rozumieć tutaj zarówno wielką Historię, jak i historię dzieloną z innymi poprzez obrazy, słowa, wspomnienia i akty zapomnienia. Tekstowo-wizualne dynamogramy mogą demontować historię, tworzyć jej odchylenia i w ten sposób upominać się o tych, którzy zostali zmieceni przez nawracające w niej katastrofy. Jak pisał Benjamin, analizując kulturowy wpływ fotografii i filmu na aurę obrazów, „inna natura przemawia do kamery, a inna do oka”⁶¹. To efekty czysto techniczne i montażowe – jak spowolnienie – dają nam dostęp do życia owej innej natury, przysłoniętej zarówno przez oficjalne dokumenty historyczne, jak i zawodną pamięć świadków. Jak pisał Siegfried Kracauer „wszelkie obrazy pamięciowe mogą być zredukowane do tego rodzaju obrazu, który można by słusznie nazwać ostatnim obrazem, ponieważ tylko on zachowuje to, czego nie można już zapomnieć. Ostatni obraz jakiejś osoby jest jej aktualną historią”⁶². W powieści Sebalda ostatni obraz matki wylania się – wobec kapitulacji pamięci – tylko z montażu, a obraz aktualnej historii – z konstruowanych przez niego dynamogramów przeciw-historii. Można o nich powiedzieć to, co sam Sebald mówił o fotografii. „To samo uczucie mam zawsze przy fotografiach: że wciągają widza do wewnątrz i niejako w ten niesamowity sposób wywabiają go z realnego świata w świat nierealny, czyli taki, co do którego nie wiadomo dokładnie, jak jest ukonstytuowany, i tylko się przeczuwa, że istnieje”⁶³. Dynamogramy Sebald – podobnie jak fotografia – wskazują czytelnikom „domniemane koleje losu”⁶⁴, sugerując istnienie obok naszej rzeczywistości, jakiejś przyporządkowanej nam „egzystencji pochodnej”⁶⁵. Być może jednak jest to wciąż ta sama egzystencja, choć poddana innej organizacji i funkcjonująca w ramach innej historyczności, którą trzeba wciąż – wspólnie, dla siebie i innych – wymyślać na nowo.

Przypisy

- ¹ Eleanor Wachtel, *Ghost Hunter*, [w:] *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, red. Lynne Sharon Schwartz, Seven Stories Press, New York 2007, s. 57.
- ² Jerzy Ficowski, *Dziś niegdys*, [w:] tegoż, *Wszystko to czego nie wiem*, Pogranicze, Sejny 1999, s. 59.
- ³ W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2007, s. 127.
- ⁴ Tamże, s. 313.
- ⁵ Tamże, s. 228.
- ⁶ Por. Walter Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej Kopacki, wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013, s. 104.
- ⁷ Por. W.G. Sebald, *Między historią a historią naturalną. O literackim opisie totalnego zniszczenia*, [w:] tegoż, *Campo Santo*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa

- 2014, s. 77-113; W.G. Sebald, *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter*, [w:] tegoż, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2006, s. 15-38.
- 8 Na temat naprawczej narracji historycznej, por. Eric L. Santner, *History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma*, [w:] *Probing the Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution”*, red. Saul Friedlander, Harvard University Press, Cambridge 1992, s. 143-154; Joanna Tokarska-Bakir, *Topos ruin. Zbawcze narracje w najnowszej historii Niemców, Żydów i Polaków*, [w:] tegoż, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Pogranicze, Sejny 2004, s. 168-191.
- 9 Walter Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, dz. cyt., s. 33. Na temat źródła jako wiru, por. też: Giorgio Agamben, *Vortici*, [w:] tegoż, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, s. 61-67.
- 10 Por. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I/3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, s. 1234.
- 11 Walter Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji* (1929), przeł. Janusz Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 70.
- 12 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. Adam Lipszyc, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. Adam Lipszyc, Anna Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 315.
- 13 Georges Didi-Huberman, *Limage brûlé*, [w:] tegoż, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Les Éditions de Minuit, Paris 2013, s. 347.
- 14 Tamże, s. 348.
- 15 Muriel Pic, *W.G. Sebald - L'image papillon*, Les Presses du réel, Paris 2009, s. 128
- 16 Tamże, s. 35.
- 17 Eleanor Wachtel, *Ghost Hunter*, [w:] *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, red. Lynne Sharon Schwartz, Seven Stories Press, New York 2007, s. 42.
- 18 W.G. Sebald [Porträt 7], red. Franz Loquai, Eggingen, Isele 1997, s. 137, cyt. za: Karine Winkelvoss, *Pathos et théâtralité dans la prose de Sebald*, „Europe. Revue littéraire mensuelle”, nr 5/2013, s. 93.
- 19 Por. Walter Benjamin, *Mala historia fotografii* (1931), przeł. Janusz Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii*, dz. cyt., s. 124.
- 20 W.G. Sebald, *Austerlitz*, dz. cyt., s. 97.
- 21 W.G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2005, s. 210.
- 22 Por. Karel Magry, *Das Konzentrationslager als Idylle: „Theresienstadt” – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, [w:] *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung des Holocaust*, Fritz Bauer Institut, Frankfurt am Main 1996, s. 319-353.
- 23 Jako próbę sprokurowania obrazu „Paradiesghetto” uznał film z Terezina historyk tamtejszego getta Hans Günther Adler. Por. Hans Günther Adler, *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1955, s. 180.
- 24 Por. Claude Lanzmann, *Le lieu et la parole* (1985), [w:] *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Belin, Paris 1990, s. 295.
- 25 Por. Imre Kertész, *Do kogo należy Auschwitz?* (1998), [w:] tegoż, *Język na wygnaniu*, przeł. Elżbieta Sobolewska, W.A.B., Warszawa 2004, s. 121-129.
- 26 Kwestię tego, jaki porządek obrazowy skonstruowali w ramach swej polityki naziści oraz co może oznaczać jego zakwestionowanie, podejmowali – każdy na swój sposób – między innymi Georges Didi-Huberman i Jean-Luc Nancy. Por. Jean-Luc Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przeł. Adam Dziadek, „Teksty Drugie”, nr 5/2004, s. 113-135; Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 23-39.
- 27 W.G. Sebald, *Austerlitz*, dz. cyt., s. 297.
- 28 Na temat okoliczności powstania filmu, por. Karel Margry, *Der Nazi-Film über Theresienstadt*, [w:] *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage”*, red. Miroslav Kárny, Vojtech Blodig, Margita Kárná, Edition Theresienstadter Initiative, Praha 1992, s. 285-306.
- 29 Sam przebieg wizyty w getcie Theresienstadt stał się również przedmiotem wielu zarówno teatralnych, jak i filmowych opracowań. Juan Mayorga napisał na ten temat dramat, zwracając szczególną uwagę na teatralność sytuacji samej wizyty. Por. Juan Mayorga, *Himmelweg*, przeł. Grażyna Wojacek, „Dialog”, nr 1/2010, s. 106-129; Claude Lanzmann natomiast stworzył film dokumentalny, w którym jego rozmówcą jest Maurice Rossel, jeden z członków komisji Czerwonego Krzyża. Por. Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe* (1997).
- 30 W.G. Sebald, *Austerlitz*, dz. cyt., s. 298.
- 31 Na temat historyka jako łowcy, por. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, [w:] tegoż, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000, s. 158-210.
- 32 Muriel Pic, *W.G. Sebald - L'image papillon*, dz. cyt., s. 34.
- 33 Tamże, s. 15.
- 34 Tamże, s. 104. Na temat związków między anatomią a technikami tekstowo-wizualnego montażu, jakimi posługuje się w swych utworach Sebald, por. tamże, s. 121-122. Por. także Bettina Mosbach, *Superimposition as a Narrative Strategy in Austerlitz*, [w:] *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*, red. Lise Patt, The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007, s. 390-412.
- 35 W.G. Sebald, *Austerlitz*, dz. cyt., s. 301.
- 36 Tamże, s. 301. Chodzi tu raczej nie – jak chce Austerlitz (Sebald) – o Louisa Drageta, ale o Louisa Dargeta, jednego z pionierów psychofotografii.
- 37 Tamże, s. 301-304.
- 38 Eric Santner nazwał tę wspólną różnym gatunkom kondycję *creaturely life*, kontynuując w ten sposób refleksję na temat historii naturalnej w połączeniu z dyskursem biopolitycznym. Por. Eric L. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, The University of Chicago Press, Chicago & London 2006.
- 39 Tamże, s. 304.
- 40 Aby Warburg, *Sztuka portretu a mieszczaństwo Florencji*, [w:] tegoż, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. Ryszard Kasperowicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 92.
- 41 W.G. Sebald, *Austerlitz*, dz. cyt., s. 225.
- 42 Gershom Scholem, *Skarga i tren*, przeł. Adam Lipszyc, „Literatura na Świecie”, nr 5-6/2011, s. 322.
- 43 W.G. Sebald, *Wyjechali*, dz. cyt., s. 305.
- 44 W.G. Sebald, *Austerlitz*, dz. cyt., s. 305-306.
- 45 Muriel Pic, *W.G. Sebald - L'image papillon*, dz. cyt., s. 145. Na temat matki jako centralnej figury organizującej kontakt z fotografią u Sebald i Barthesa, por. „*Quel Roman!*”: *Sebald, Barthes, and the Pursuit of the Mother-*

- Image*, [w:] *Searching for Sebald*, dz. cyt., s. 456-472.
- 46 Jak pokazują analizy Fritza Breithaupta, empatia jest w równej mierze kwestią budowania relacji opartej na podobieństwie, co efektem jego zakwestionowania wówczas, gdy zbyt jednoznaczna identyfikacja może wiązać się z niebezpieczeństwem zawłaszczenia innego. Por. Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, s. 18-66.
- 47 Henry James, *Preface*, [w:] tegoż, *The Portrait of a Lady*, Project Gutenberg, http://www.gutenberg.org/files/2833/2833-h/2833-h.htm#link2H_PREF, dostęp z 1 października 2014.
- 48 W.G. Sebald, *Austerlitz*, dz. cyt., s. 224.
- 49 Tamże, s. 307.
- 50 W.G. Sebald, *Pisany tekst nie jest prawdziwym dokumentem. Rozmowa*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, „Zeszyty Literackie”, nr 2/2012, s. 98.
- 51 Eleanor Wachtel, *Ghost Hunter*, dz. cyt., s. 41-42.
- 52 Por. Roland Barthes, *Le troisième sens*, [w:] tegoż, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, s. 59. Zdecydowanie przeciw tej koncepcji wystąpił między innymi Patrice Rollet, twierdząc, że esej Barthesa wypaczył sens analizy utworów filmowych, prowadząc je najczęściej do czegoś, co nie ma zbyt wiele wspólnego ze specyfiką medium kina. Według niego to nie fotogram, lecz ujęcie jest podstawową jednostką tej analizy. Por. Patrice Rollet, *Passage à vide. Ellipses, eclipses, exils du cinéma*, P.O.L., Paris 2002, s. 15.
- 53 Régis Durand, *L'image pensif. Lieux et objets de la photographie*, Différence, Paris 2002, s. 26.
- 54 Giorgio Agamben, *Kino Guy Deborda*, przeł. Piotr Sadzik, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 3/2013, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/51/114>, dostęp z 1 października 2014.
- 55 Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch; 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Słowo/obraz terytoria 2008, s. 94-95.
- 56 Karl Sierek, *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg 2007, s. 82.
- 57 Muriel Pic, *W.G. Sebald – L'image papillon*, dz. cyt., s. 150.
- 58 Roland Barthes, *Le troisième sens*, dz. cyt., s. 58.
- 59 Clive Scott, *Sebald's Photographic Annotations*, [w:] *Satum's Moons: A W.G. Sebald Handbook*, red. Jo Catling, Richard Hibbit, Legenda Books, London 2011, s. 220.
- 60 Por. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 136-139.
- 61 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] tegoż, *Aniol historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 230.
- 62 S. Kracauer, *Photography*, [w:] tegoż, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, przeł. Thomas Y. Levin, Harvard University Press 1995, s. 51.
- 63 W.G. Sebald, *Pisany tekst nie jest prawdziwym dokumentem. Rozmowa*, dz. cyt., s. 99.
- 64 Tamże, s. 99.
- 65 Tamże, s. 100.