

[spotkania w lekturze]

Katarzyna Lukas: Sebald czyta Schulza (z ołówkiem w ręku)

W.G. Sebald (1944–2001), jeden z najbardziej wpływowych prozaików niemieckojęzycznych początku XXI wieku, był zapalonym czytelnikiem. Nic w tym dziwnego, autor *Austerlitz* czytał wszak zawodowo: jako pisarz, literaturoznawca, wykładowca uniwersytecki. Zanim debiutował jako literat – stosunkowo późno, bo w roku 1988, a więc w wieku 44 lat – był już autorem licznych publikacji naukowych: monografii doktorskiej, a potem habilitacyjnej, a także artykułów i esejów o takich autorach, jak Carl Sternheim, Alfred Döblin, Franz Kafka, Robert Walser, Thomas Bernhard, Joseph Roth, Elias Canetti czy Jean Améry¹. Szczególnie zajmowali go przedstawiciele literatury austriackiej XX wieku, wobec których odczuwał swoiste duchowe powinowactwo i których echa są w jego własnym piśmarstwie bardzo wyraźne. Obok autorów, którym Sebald akademik poświęcił wnikliwe studia – pisane w stylu nie tyle rozpraw *stricto* literaturoznawczych, ile raczej krytycznoliterackich esejów – wśród jego lektur znaleźli się też pisarze, których, jak się zdaje, tylko czytał, w jego własnej prozie brak bowiem bezpośrednich i jawnych nawiązań do ich twórczości. Do tej drugiej grupy należy Bruno Schulz.

W literackim świecie Sebalda echa schulzowskie są tak subtelne, że ich identyfikacja wymaga wielu interpretacyjnych starań. Ślady intensywnej lektury zachowały się jednak w Sebaldowskim „papierowym uniwersum” w sensie fizycznym – w jego spuściźnie (*Nachlass*) przechowywanej w Niemieckim Archiwum

1 Wybór tych prac dostępny jest od niedawna w polskim przekładzie: W.G. Sebald, *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie A. Żychliński, Wrocław 2019.

Literatury (Deutsches Literaturarchiv) w Marbach nad Neckarem². Kwerenda w tych zbiorach ujawnia ślady materialne wiele mówiące o tym, jakie teksty Schulza i pod jakim kątem czytał niemiecki pisarz. Co w nich znalazł dla siebie? Jaki wizerunek autora *Wiosny* miał możliwość poznać, obcując nie z oryginałami, lecz z dostępnymi za jego życia niemieckimi tłumaczeniami?³

Spuścizna Sebald'a udostępniana badaczom obejmuje dokumenty związane z jego projektami literackimi: szkice, rękopisy, notatki, fotografie, pocztówki, wycinki z gazet i inne materiały wizualne, które pisarz kopiował i wmontowywał w swoje „ikonoteksty”⁴. Oprócz tego do Marbach trafiła część prywatnej biblioteki Sebald'a⁵. Ślady Schulza napotkamy w obydwu podzbiorach tej spuścizny. W bibliotece zachował się, wydany elegancko w twardej oprawie, tom z roku 1967, zatytułowany *Die Republik der Träume* z wyborem prozy, listów, esejów i grafik, w tłumaczeniu Josefa Hahna i Mikołaja Dutscha⁶. Egzemplarz ten nosi odcisk suchej pieczęci okrągłej z inicjałami „WGS” pośrodku i napisem „Library of W.G. Sebald” w otoku. Pieczęcią taką Sebald sygnował swoje książki pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych XX wieku⁷. Zaznaczył tu kilkadziesiąt cytatów różnej długości. Wyróżnienia te mają formę delikatnych podkreśleń ołówkiem w tekście oraz zaznaczeń na marginesie: grubych, podwój-

-
- 2 Historię i charakterystykę spuścizny Sebald'a można znaleźć w następujących źródłach: U. v. Bülow, *The Disappearance of the Author in the Work. Some Reflections on W.G. Sebald's 'Nachlass' in the Deutsches Literaturarchiv Marbach*, [w:] *Saturn's Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, ed. J. Catling, R. Hibbitt, London 2011, s. 247–263; J. Catling, *'Bibliotheca abscondita': On W.G. Sebald's Library*, w: *Saturn's Moons*, s. 265–297; U. v. Bülow, H. Gfrereis, *Nachlass*, [w:] *W.G. Sebald Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. C. Öhlschläger, M. Niehaus, Stuttgart 2017, s. 73–77; K. Kończal, „Papierowe uniwersum” Sebald'a, [w:] *Znaki katastrofy, spacje ocalenia. O twórczości W.G. Sebald'a*, red. P. Czapliński, K. Kończal, Warszawa 2020, s. 223–243; *Prywatna mitologia Sebald'a. O spuściznie literackiej W.G. Sebald'a z dr. Ulrichem von Bülowem, kierownikiem działu archiwalnego w Niemieckim Archiwum Literatury w Marbach, rozmawia Katarzyna Kończal*, [w:] *Znaki katastrofy, spacje ocalenia*, s. 283–291.
 - 3 Kanon „niemieckiego Schulza” od wczesnych lat sześćdziesiątych XX wieku tworzyły przekłady Josefa Hahna (opowiadania) i Mikołaja Dutscha (listy i część eseistyki), wznawiane wielokrotnie w rozmaitych wyborach i konfiguracjach. Nowe tłumaczenia prozy, pióra Doreen Daume, ukazały się kolejno w latach 2008 (*Die Zimtläden*) i 2011 (*Das Sanatorium zur Sanduhr*), a więc już po śmierci Sebald'a.
 - 4 Zob. Ch. Eggers, „*Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt*”. *Die Fotografie im Werk von W.G. Sebald*, Frankfurt a. M. 2011, s. 37. Co ciekawe, jeszcze za życia Sebald uporządkował swoje archiwum w kilkudziesięciu kartonach oraz teczkach i starannie je opisał, usuwając przy tym wszelkie dokumenty prywatne. O tej szczególnej pisarskiej autokreacji i jej motywacjach zob. U. v. Bülow, op. cit., s. 247, 260; oraz wypowiedzi w wywiadzie *Prywatna mitologia Sebald'a*, s. 285.
 - 5 Pełny wykaz tego księgozbioru (*A Catalogue of W.G. Sebald's Library*) zamieściła J. Catling w tomie *Saturn's Moons*, s. 377–441. Na s. 414–415, wśród beletrystyki obcojęzycznej w niemieckich przekładach, widnieje kilkanaście pozycji z literatury polskiej. Sebaldowskie polonika omawia K. Kończal, „*Papierowe uniwersum*” Sebald'a, s. 234–240.
 - 6 B. Schulz, *Die Republik der Träume. Fragmente, Aufsätze, Briefe, Grafiken*, hrsg. von M. Dutsch, aus dem Polnischen übersetzt von J. Hahn und M. Dutsch, München 1967.
 - 7 Zob. J. Catling, *'Bibliotheca abscondita'*, s. 289.

nych pionowych linii, kreślonych piórem i kolorowymi flamastrami, gdzieniegdzie zaś – ledwo widocznych czerwonych kropek, łatwych do przeoczenia. Obecność pieczęci oraz wygląd zaznaczeń wskazują na to, że Sebald czytał tę książkę w latach osiemdziesiątych⁸. Natomiast fakt, że podkreślone cytaty wykorzystał w eseju dotyczącym powieści Gerharda Rotha, opublikowanym po raz pierwszy w roku 1986 (do czego jeszcze powrócę), skłania do hipotezy, by umieścić lekturę Schulza wkrótce przed tą datą.

Odnalezienie drugiego schulzowskiego śladu wśród materiałów niemieckiego pisarza zawdzięczamy iście detektywistycznej docieklivości, intuicji, a pewnie i szczęściu Katarzyny Kończal, która przeglądała archiwum Sebalda między innymi pod kątem poloników. Badaczka zwróciła uwagę na drewnianą szufladkę⁹ z ułożonymi alfabetycznie fiszkami, na których twórca *Austerlitz*a wynotował cytaty z najrozmaitszych lektur. Pod literą „S” i nazwiskiem Schulza zachowało się sześć fiszek z wyimkami ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, z podaniem źródła (Bruno Schulz: *Die Zimtläden* w tłumaczeniu Josefa Hahna, München 1968, wydanie kieszonkowe dtv). Niestety, materiał nie jest kompletny. Numeracja fiszek wskazuje, że było ich dziewięć, spośród których zachowało się pięć pierwszych i ostatnia (z numerem 9), natomiast brakuje tych z numerami 6, 7 i 8. Nie jest też możliwe ich dokładne datowanie. Kustosze spuścizny Sebalda łączą zawartość wspomnianej szufladki z początkami pracy naukowej pisarza¹⁰. Niewykluczone zatem, że czytał on zbiór *Die Zimtläden* wkrótce po jego wydaniu w roku 1968. Katarzyna Kończal przypuszcza, że prywatne egzemplarze opowiadań Schulza, z których pochodzą te wyimki, nie zachowały się w księgozbiorze Sebalda¹¹. Według mnie mógł on jednak korzystać z książki pożyczonej z biblioteki, co tłumaczyłoby staranność zapisu cytatów i adresu bibliograficznego.

Zachowane w archiwum fizyczne ślady lektury – zaznaczenia w książce oraz fiszki – wskazują na to, że niemiecki pisarz czytał Schulza co najmniej dwukrotnie: najpierw jako młody germanista poszukujący inspiracji, a następnie, po kilkunastu latach, jako doświadczony literaturoznawca, w dociekaniach krytycznoliterackich sięgający po nieoczywiste konteksty interpretacyjne. Ponieważ podana chronologia czytelniczych spotkań Sebalda z autorem *Wiosny* jest tylko hipotezą – nie wiemy przecież, czy w międzyczasie nie wracał do Schulza – nie uważam za celowe, by dzielić odnalezione ślady recepcji na

8 Zob. ibidem, s. 289–290.

9 Karteikasten, sygnatura w katalogu DLA w Marbach: HS.2004.0001.00040, https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/HS00508219/?tx_find_find%5Baction%5D=detail&tx_find_find%5Bcontroller%5D=Search&cHash=5b35c150b3dc504c25beff897fb6d53e#tx_find (dostęp: 14.05.2024).

10 U. v. Bülow, H. Gfrereis, op. cit., s. 74.

11 K. Kończal, op. cit., s. 237. Gwoli ścisłości, chodzić mogło o jedną książkę, bo zbiór *Die Zimtläden* zawiera wybór opowiadań z obydwu tomów Schulza.

„wczesne” (świadectwo lektury opowiadań) i „późne” (dokumentujące kontakt Sebald z Schulzem eseistą). Moim zdaniem oba rodzaje czytelniczych świadectw można uznać za komplementarne, a Sebald jako czytający Schulza „z ołówkiem w ręku” wpisuje się w formułę zarówno „marginalisty”, jak i „wydobywacza” – by posłużyć się terminami Daniela Ferrera¹². Wypisy z opowiadań i zaznaczenia w książce, choć świadczą o tym, że uwagę niemieckiego twórcy przyciągnęły każdorazowo nieco inne aspekty pisarstwa Schulza, dają w sumie pewien całościowy i spójny obraz „Schulza czytanego przez Sebald”. Będę je też określać łącznie jako *m a r g i n a l i a* – wbrew definicji Heather Jackson, która pod tym pojęciem rozumie wyłącznie komentarze o charakterze dyskursywnym, nanoszone przez czytelnika bezpośrednio w książce (wyklucza ona tym samym zwykle podkreślenia, a także notatki na osobnych kartkach)¹³. Jeśli uznamy, że istotą marginaliów, łączących w sobie czynność czytania i pisania¹⁴, jest palimpsestowość, to opisane tu ślady lektury spełniają ten warunek: spod Sebaldowskich fiszek i podkreśleń prześwitują jego własne preferencje pisarskie, motywy i obraz świata, jaki dochodzi do głosu w jego twórczości¹⁵. Przynajmniej w jednym przypadku można też powiedzieć, że Sebald „pasożytuje” na tekście Schulza – jego postawę cechuje wspomniany przez Ferrera „aspekt pasożytniczy lub wampiryczny”. Jedno nie ulega wątpliwości: Schulz okazał się dla Sebald autorem na tyle ważnym, że twórca *Austerlitz* ostatecznie zatrzymał go w swojej bibliotece – w przeciwieństwie do innych książek, których pozbywał się, kiedy przestały mu być potrzebne¹⁶. Starając się zrekonstruować zakres i tok lektury, spróbuję odpowiedzieć na pytanie, co łączy tych jakże różnych przecież twórców. Jak Sebald odczytywał Schulza, a co mówią o nim samym jego schulzowskie marginalia?

Schulz – pisarz żydowski

Przyjrzyjmy się na początek, z jakim wyborem pism Schulza miał Sebald do czynienia. Tom *Die Republik der Träume* zawiera cztery opowiadania: *Wiosna* (fragmenty), *Jesień*, *Republika marzeń* i *Ojczyzna*, stanowiące około 10% objętości książki. Resztę zajmują wybrane eseje krytycznoliterackie i recenzje (również te mniej intensywnie eksploatowane w schulzologii), listy (prywatne i ogłaszane

12 D. Ferrer, *Ku marginalistycznej ekonomii powstawania tekstów*, w tym numerze.

13 Zob. H. Jackson, *Marginalia. Readers Writing in Books*, New Haven – London 2001, s. 14, 88.

14 Zob. ibidem, s. 90.

15 Sebaldowskie marginalia były już przedmiotem analiz, na przykład Clive Scott (*Sebald's Photographic Annotations*, [w:] *Saturn's Moons*, s. 223–230) odczytuje komentarze i podkreślenia pozostawione przez Sebald w książkach dotyczących fotografii w kontekście jego własnych refleksji nad medialnością oraz praktyki wmontowywania zdjęć w ikonoteksty.

16 Zob. J. Catling, op. cit., s. 272, 274.

na łamach prasy, jak korespondencja z Witkacym i Gombrowiczem), a także grafiki. W aneksie znalazło się kalendarium życia i twórczości Schulza oraz posłowie Mikołaja Dutscha – wydawcy tomu i współtłumacza. Marginalia Sebald świadczą o tym, że przeczytał wszystkie opowiadania, znaczną część esejów (może nawet wszystkie; anotał dziesięć), kalendarium i posłowie. Żadnych śladów lektury nie noszą jedynie listy prywatne.

Już pierwszy znak, jaki Sebald czytelnik postawił na początku tomu, naprowadza nas na ważny trop interpretacyjny. Jest to zarazem odkrycie zdumiewające. Zamieszczony tu przekład fragmentów *Wiosny* rozpoczyna się bowiem od opisu święta Paschy – dokładnie tej sceny, którą Schulz opublikował w pierwszej wersji opowiadania ogłoszonej w „Kamienie” (1935), a potem usunął, przygotowując do druku całość *Sanatorium pod Klepsydrą* (1936)¹⁷. Ten właśnie passus, mówiący o „wielkim teatrze Paschy”, Sebald zaznaczył ołówkiem na marginesie. Fakt, że Mikołaj Dutsch jako wydawca zbioru *Die Republik der Träume* przywrócił ten fragment w swoim przekładzie¹⁸, zakrawa na ironię. Jak bowiem pisze Stefan Chwin, eliminacja tego opisu o charakterze ewidentnie judaistycznym wpisywała się w świadomą strategię Schulza, który konsekwentnie wymazywał elementy kultury żydowskiej ze swej prozy, dążąc do jej uniwersalizacji¹⁹. Decyzja Dutscha sugeruje niemieckiemu odbiorcy kwalifikację autora *Wiosny* jako pisarza żydowskiego, ergo: holocaustowego. Taką identyfikację utwierdza kalendarium na końcu książki, gdzie podano szczegółowe informacje dotyczące okoliczności śmierci Schulza. To miejsce Sebald również zaznaczył, mimowolnie akceptując w ten sposób zaprojektowany przez Dutscha wizerunek Schulza jako pisarza żydowskiego i ofiary Holocaustu – obraz, który z biegiem lat przybrał postać recepcyjnego stereotypu.

Biografia Schulza przykuła uwagę Sebaldę ze zrozumiałych względów. Utwory niemieckiego pisarza zasiedla wiele postaci żydowskich, będących nośnikiem najważniejszych motywów i tematów jego prozy: przymusowej emigracji, utraty pamięci i tożsamości, problematyki traumy, melancholii, przemocy, wojny i Zagłady. Losy Jacques’a Austerlitz’a i Maxa Ferbera pokazują trudny proces konfrontacji z pamięcią autobiograficzną naznaczoną piętnem Holocaustu, próby rekonstrukcji wypartych traumatycznych wspomnień. Jako pisarz niemiecki niezwiązany w żaden sposób z tradycją żydowską Sebald naraził się na zarzut,

17 Zob. J. Ficowski, *Mały apokryf „Wiosny”*, [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 173–180.

18 Co ciekawe, Dutsch sam przetłumaczył wyimki z *Wiosny* włączone do omawianej książki – nie korzystając z istniejącego przekładu Josefa Hahna. Oznacza to, że w przypadku odnośnych fragmentów *Wiosny* dysponujemy trzema, a nie dwoma niemieckimi tłumaczeniami: Hahna, Dutscha i Daume.

19 Zob. S. Chwin, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Sklepkach cyfarysowych”)*, „Schulz/Forum” 4, 2014, s. 5–28.

że przywłaszcza sobie pamięć ofiar i uzurpuje prawo, by mówić w ich imieniu²⁰. Jak jednak pisze Ruth Klüger, los Żydów jako ofiar – również tych, którzy przeżyli, dziedzicząc traumę poprzednich pokoleń – zajmuje Sebalda dlatego, że w jego mniemaniu nie jest wyjątkiem, lecz paradygmatyczną kondycją człowieka nowoczesnego²¹: osobowości posttraumatycznej, o pękniętej tożsamości i niejednoznacznej przynależności kulturowej²². Schulz ze swą biografią mógł być dla autora *Pierścieni Saturna* wyjątkowo inspirującym wcieleniem takiej figury, pokrewnej Sebaldowskiemu artyście pochodzenia żydowskiego: postaciom (pół) fikcyjnym (Max Ferber, wzorowany na malarzu Franku Auerbachu) i autentycznym (poeta i tłumacz Michael Hamburger). Mimo to nie znajdziemy u Sebaldy żadnego literackiego sobowtóra drohobyckiego artysty. Twórca *Austerlitz* nie znalazł też w *Sklepach cynamonowych* realiów kultury żydowskiej, których potrzebował, by pisać o życiu codziennym mieszczańskich rodzin żydowskich w pierwszej połowie XX wieku²³. A zatem Schulz, choć w tomie *Die Republik der Träume* został zaprezentowany jako emblematyczna ofiara Holocaustu, za-inspirował Sebaldy niezależnie od tego wizerunku. Jakie więc aspekty jego poetyckiej wyobraźni przemówiły do niemieckiego pisarza ze szczególną siłą?

Psychoanaliza jako kontekst krytyki literackiej: między afirmacją a sceptycyzmem

Podążając za śladem Sebaldowskiego ołówka, niejednokrotnie zdziwimy się, dlaczego pisarz zgłębiał teksty, które w schulzologii „pędzą żywot peryferyjny”²⁴. Co go zafrapowało w recenzjach *Pamiętnika wiejskiego proboszcza* Bernanosa, *Czarnych aniołów* oraz *Genitrix* Mauriaca? Czemu zatrzymał się nad szkicem *Powstają legendy*? Otóż marginalia Sebaldowskie w tych tekstach odnoszą się do uwag i refleksji Schulza na temat możliwości i ograniczeń psychoanalizy jako

20 Zob. D. Weidner, *Holocaust*, [w:] W.G. Sebald *Handbuch*, s. 236–237.

21 Zob. R. Klüger, *Wanderer zwischen falschen Leben. Über W.G. Sebald*, „Text + Kritik” IV/03, München 2012, s. 27.

22 Por. charakterystykę Austerlitz jako „osobowości posttraumatycznej” w: M. Ilseman, *Going As-tray: Melancholy, Natural History, and the Image of Exile in W.G. Sebald's "Austerlitz"*, [w:] W.G. Sebald. *History – Memory – Trauma*, ed. S. Denham, M. McCulloh, Berlin – New York 2006, s. 302.

23 Sebald często korzystał z obcego „budulca”. Przykładowo, fikcyjny pamiętnik Luizy Lanzberg, matki tytułowego bohatera opowiadania *Max Ferber*, ma swoje źródło autentyczne (zob. K. Gas-seleder, *Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte*, [w:] Sebald. *Lektüren*, hrsg. M. Atze, F. Loquai, Eggingen 2005, s. 157–175).

24 Tak pisał Stanisław Rosiek o tekstach Schulza dotyczących Piłsudskiego, do których należy szkic *Powstają legendy* (S. Rosiek, *Mit jako wódz*, [w:] B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, wstęp i oprac. S. Rosiek, Kraków 1993, s. 13). Jak się zdaje, diagnoza sprzed lat ponad trzydziestu do dziś nie straciła na aktualności.

kontekstu interpretacyjnego literatury – potencjału, do którego autor *Wiosny* miał stosunek ambiwalentny²⁵.

Recenzje i szkice ze zbioru *Die Republik der Träume* stanowią reprezentatywny wybór krytycznoliterackiego dorobku pisarza z Drohobycza w tym sensie, że pokazują rozmaite sposoby zastosowania przezeń warsztatu psychoanalizy w krytyce literackiej. Jak pisze Marta Bartosik, psychologizującej analizie Schulz poddawał zarówno autora (Gombrowicza w szkicu o *Ferdydurke*), jak i bohatera (Różę z powieści *Cudzoziemka* Kuncewiczowej), a także formę literacką (*Cudzoziemka* jako tekst naśladujący asocjacyjną strukturę marzenia sennego)²⁶. Uważnemu czytelnikowi, jakim był niewątpliwie Sebald, nie umknęły sformułowania Schulza o charakterze metodologicznym, aczkolwiek nie zawsze jasne i jednoznaczne – zarówno wypowiedzi afirmujące osiągnięcia i krytycznoliteracką użyteczność nowej psychologii, jak i zastrzeżenia pod jej adresem.

W omówieniach powieści Bernanosa i Mauriaca Sebald zaznaczył fragmenty mówiące między innymi o związku psychoanalizy z „najwyższ[ą] szkoł[ą] introspekcji, jaką stworzył Kościół katolicki”²⁷. W recenzji *Czarnych aniołów* zaznaczony passus brzmi w polskim oryginale tak: „Pisarze różnych typów umysłowych, jak Kafka, Claudel, Joyce, Bernanos, dają swoją twórczością godne uwagi świadectwo, że gdy analiza psychologiczna chce wyjść poza czystą opisowość i stwierdzenie i szuka jakiejś nadrzędnej struktury, jakichś rozwiązań w głębszym sensie, nie może wyjść poza kategorie myśli katolickiej”²⁸. Taki trop interpretacyjny w odniesieniu do Kafki – łącznie z zarzutem rzekomego ograniczenia jego pisarskich horyzontów przez światopogląd katolicki – musiał głęboko zastanowić Sebald, który z autorem *Zamku* prowadził wieloletni dialog jako pisarz i literaturoznawca.

Również w eseju *Powstają legendy* Sebald zaznaczył akapit, w którym Schulz kwestionuje wartość rozpoznania psychologii dla zrozumienia fenomenu mitu i legendy, w jakie przeistacza się życie i dzieło wybitnych postaci historycznych: „Psychologia – to przeciętność, to wiara w uniformizm, w szare prawo mrówki. Gdy wiek XIX strawił ostatniego wielkiego człowieka, nastąpiła epoka psychologii,

25 Zob. M. Bartosik, *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2000, s. 62.

26 Ibidem, s. 61–78.

27 B. Schulz, „Czarne anioły” Mauriaca, [w:] idem, *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 104. W recenzji powieści Bernanosa: „Cóż wiemy o tym straszliwym instrumencie introspekcji, wypracowanym przez pokolenia świętych, istnych męczenników sumienia, którzy pod ciśnieniem tragicznych wątpliwości, w nieustraszoną poszukiwaniu ostatecznej prawdy stanęli u granic natury ludzkiej?” (idem, *Powieść o wiejskim proboszczu*, [w:] idem, *Szkice krytyczne*, s. 102).

28 Ibidem.

jak dzień słoneczny i nudny bez końca. Ludzkość odetchnęła z ulgą. Poprzysięgła sobie nie rodzić więcej wielkich ludzi”²⁹.

Marginalia Sebald odnoszą się zarówno do tych sformułowań Schulza recenzenta, które wyrażają jego sceptycyzm wobec psychologicznej podbudowy krytyki literackiej, jak i tych, w których autor *Wiosny* mimo to sięga po aparat pojęciowy psychoanalizy Freudowskiej. W recenzji powieści *Genitrix* Mauriaca Sebald zaznaczył jedno z początkowych zdań, mówiące o destrukcyjnej sile fanatycznej miłości macierzyńskiej. Jednak zasadniczym motywem jego zainteresowania tym tekstem było, jak sądzę, jawne odwołanie do Freuda: „Mauriac ukazał nam jakby odwrotną stronę kompleksu Edypa”³⁰. Ponieważ Sebald sam intensywnie studiował pisma wiedeńskiego lekarza i czerpał z nich inspiracje, nie dziwi uwaga, jaką poświęcił Schulzowskiej *Aneksji podświadomości* – recenzji, która mogła go zaintrygować samym tytułem³¹. Tekst o *Cudzoziemce* nosi dość liczne i wyraźne ślady lektury: grube kreski kreślone atramentem, który miejscami przesiąkł przez papier na wylot albo zostawił lustrzane odbicie na sąsiedniej kartce. Pisarz zaznaczył te miejsca, w których Schulz interpretuje motywy zachowania bohaterki Kuncewiczowej na podstawie myśli i terminologii Freuda, upatrując ich źródła na przykład „w cieśninach historii”³². Jednocześnie Sebald zauważał sygnały krytycznej oceny psychoanalizy Freudowskiej. Jak bowiem sugeruje Schulz, dostarcza ona wprawdzie narzędzi, by poddać wiwisekcji życie wewnętrzne postaci literackiej, ale nie potrafi przekroczyć jednostkowych granic i dokonać symbolicznych uogólnień. Psychoanalitik zobaczy w biografii Róży przypadek indywidualnej psychopatologii, nie dostrzeże jednak symboliki filozoficznej ani eschatologicznej; na taki poziom może się wznieść tylko literatura. „W ten wypadek kliniczny, w ten seans psychoanalityczny, wdaje się niepostrzeżenie wieczność i zamienia laboratorium psychoanalityczne na teatr eschatologiczny”³³ – to zdanie Sebald zaznaczył.

Twórca *Pierścieni Saturna* najwyraźniej poszukiwał u Schulza miejsc „rezonujących Freudem” – w których drohobycki pisarz problematyzuje możliwości psychoanalizy w odczytywaniu utworu literackiego. O zainteresowaniu motywami Freudowskimi świadczą jeszcze dwa zaznaczone fragmenty w liście Schulza do Witkacego. Dotyczą one wpływu wspomnień z dzieciństwa na psychikę i twórczą drogę artysty: „Okolo 6-go, 7-go roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz dorożki z nastawioną budą, płonącymi latarniami,

29 Idem, *Powstają legendy*, [w:] idem, *Szkice krytyczne*, s. 13.

30 Idem, *Matka i syn*, [w:] idem, *Szkice krytyczne*, s. 78.

31 Aczkolwiek przekład jako *Die Eroberung des Unterbewußten* w pewnym stopniu zaciera odwołanie do Freuda, który podświadomość określał słowem *das Unbewusste*.

32 Idem, *Aneksja podświadomości*, [w:] idem, *Szkice krytyczne*, s. 32.

33 Ibidem, s. 39.

wyjeżdżającej z nocnego lasu”³⁴. Następnie Sebald zatrzymał się przy stwierdzeniu, iż artyści nie przekraczają ram wyznaczonych przez owe wczesne obrazy: „Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany”³⁵. Oczywiście tę autorefleksję Schulza interpretuje się na różne sposoby, między innymi w kontekście Kabały, mitu czy też Jungowskich archetypów³⁶. Odnoszę jednak wrażenie, że Sebald czytał Schulza przez pryzmat Freuda, a dwa przytoczone zdania rozumiał jako poetycką refleksję nad wizualną pamięcią dziecka – temat, który powraca w jego własnej prozie.

Dlaczego niemiecki pisarz okazał się tak mocno wyczulony na echa Schulzowskich obrachunków z psychoanalizą? Otóż Sebald sam przez lata mierzył się z tą problematyką. Freuda czytał dużo i intensywnie – w jego bibliotece zachowało się prawie kompletne wydanie dzieł wiedeńskiego psychologa, z licznymi marginaliami w kluczowych tekstach³⁷. Wypróbowywał literacki i literaturoznawczy potencjał psychoanalizy w podobnym duchu jak Schulz. Jako germanista i krytyk czytał teksty literackie w kontekście biograficznym, nie stroniąc przy tym, jak pisze Arkadiusz Żychliński, „od psychologicznych czy psychoanalitycznych spekulacji”, uznając zarazem – i tu też nasuwa się analogia z Schulzem – „podwyższoną przenikliwość literatury w stosunku do odnośnych nauk”³⁸. Sebald traktuje dzieło literackie, jego strukturę i język, zwłaszcza tropy poetyckie, jako manifestację procesów psychicznych zachodzących w umyśle autora, które należy zrekonstruować³⁹. Jednocześnie wydaje się, że w miarę jak Sebald coraz bardziej skupiał się na pisarstwie (czyli mniej więcej wtedy, kiedy mógł czytać tom *Die Republik der Träume*), zaczęła go interesować – znów: podobnie jak Schulza – bardziej „literackość mechanizmów opisywanych przez psychoanalizę niż psychoanalityczne studia w literaturze”⁴⁰. Zjawiska psychiczne opisywane przez Freuda: powrót wypartych wspomnień i „niesamowitego” (*das Unheimliche*),

34 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 105.

35 Ibidem, s. 106.

36 Pisałam o tym w artykule: K. Lukas, *Jungowska wizja archetypów i artyści w prozie Brunona Schulza i jej przekładzie na język niemiecki*, [w:] *Translatio i literatura*, red. A. Kukułka-Wojtasik, Warszawa 2011. Jerzy Speina uważa zresztą, że motywy jungowskie są w twórczości Schulza bardziej istotne i wyraziste niż inspiracje Freudem.

37 Zob. D. Osborne, *Topographical Anxiety and Dysfunctional Systems: "Die Ausgewanderten" and Freud's "Little Hans"*, [w:] *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, ed. M. Zisselsberger, Rochester – New York 2012, s. 300.

38 A. Żychliński, *Jako czytelnik*, [posłowie w:] W.G. Sebald, *Opis nieszczęścia*, s. 267.

39 Zob. M. Klebes, *Sebald's Pathographies*, [w:] W.G. Sebald, *History – Memory – Trauma*, s. 70.

40 W. Bolecki, *Psychoanaliza*, [hasło w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rośiek, Gdańsk 2006, s. 296.

kompleksy, natręctwa, przymus powtarzania, geneza i odroczone skutki traumy, tworzenie podświadomych mechanizmów obronnych – wszystko to Sebald „tłumaczy” na dyskurs literacki. Meandrująca narracja, łańcuchy skojarzeń werbalizowanych przez protagonistów przypominają strukturę marzenia sennego albo psychoanalityczny seans introspekcji⁴¹. Paradoksalnie jednak, jak zauważa Martin Klebes, w swojej praktyce pisarskiej Sebald neguje wartość poznawczą psychologii i psychoanalizy, które tak chętnie wykorzystywał na polu literaturoznawstwa. Na przykładzie własnych protagonistów pokazuje, że psychika ludzka jest niedostępna poznaniu⁴², a język jako narzędzie racjonalnego opisu podświadomych procesów zawodzi⁴³. Dlatego musiał doń przemówić *passus* z *Aneksji podświadomości* mówiący o tym, że psychologia, szukając prawdy o życiu wewnętrznym człowieka, ujawni nam o nim mniej niż literatura, kierująca się zasadą prawdopodobieństwa. Eseje z tomu *Die Republik der Träume* Sebald czytał, jak wspomniałam, niedługo przed swoim literackim debiutem, kiedy wciąż poszukiwał własnej formy wyrazu⁴⁴. Sugestia Schulza, że dyskurs psychoanalityczny i literacki rządzą się odrębną logiką i niekoniecznie mają zbieżne cele, mogła utwierdzić Sebald w jego własnych decyzjach i obranym kierunku pisarskiego rozwoju.

Charakterystyka bohaterki Kuncewiczowej w duchu psychoanalizy zawiera jeszcze dwa miejsca zaznaczone przez Sebald, które zaskakująco trafnie opisują kondycję jego własnych protagonistów: „małżeństwo, dzieci, kariera ich i szczególnie, to, co stanowi treść życia normalnej kobiety – jest dla niej jakby obcym, zewnętrznym, niewłaściwym życiem”⁴⁵. Słowa te przypominają autorefleksję Austerlitz: „Kiedyś w przeszłości, myślałem, popełniłem jakiś błąd i teraz żyję fałszywym życiem”⁴⁶. Drugi *passus* dotyczy „tekstu losu Róży”, czyli pewnej sceny z dzieciństwa, która zdeterminowała życiową drogę bohaterki: „Wszystko, co na tym tekście później życie napisało, jest tylko palimpsestem mającym zmylić sens właściwy”⁴⁷. Diagnoza ta pasuje jak ulał również do losów Austerlitz: jego najwcześniejsze dzieciństwo zostało „nadpisane” przez decyzje i wydarzenia, które ocaliły jego fizyczną egzystencję, ale zniszczyły pamięć, tożsamość

41 Zob. np. M. Dilly, *Trauma*, [w:] W.G. Sebald *Handbuch*, s. 225–226.

42 Zob. M. Klebes, op. cit. Służą temu powracające motywy zatrzaskniętych lub zamurowanych drzwi oraz zamkniętych, labiryntowych, klaustrofobicznych pomieszczeń, symbolizujących wyparcie traumy w niedostępne rejony podświadomości.

43 Stąd opis afazji – rozpadu, dezintegracji języka – u tytułowego bohatera Austerlitz.

44 Pamiętajmy, że jego pierwsza książka, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, to jeszcze nie typowo Sebaldowska „proza nieokreślonego rodzaju” (A. Żychliński, op. cit., s. 263), ale – formalnie rzecz ujmując – wiersz. O przynależności gatunkowej prozy Sebald zob. L. Wolff, „Austerlitz”, [w:] W.G. Sebald *Handbuch*, s. 48.

45 B. Schulz, *Aneksja podświadomości*, s. 36.

46 W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 260.

47 B. Schulz, *Aneksja podświadomości*, s. 35.

i psychikę⁴⁸. Figura palimpsestu u Schulza pokrewna jest myśli Freudowskiej (sens pierwotny zatarty tak, że nie sposób go odtworzyć), ale jest też metaforą pamięci i była intensywnie dyskutowana w *memory studies*, w których Sebald doskonale się orientował. Fakt, że podkreślił ten fragment, mówiący o procesie budowania tożsamości w miarę nawarstwiania się doświadczeń, wrażeń, wydarzeń itp., potwierdza, jak mocno zajmowały go mechanizmy pamięciotwórcze zarówno jednostki, jak i zbiorowości.

Przemoc wobec ludzi, przyrody i rzeczy

W szkicu *Aneksja podświadomości* znajdziemy jedyne miejsce w należącym do Sebalda egzemplarzu książki, które można określić mianem *marginalium* w rozumieniu Heather Jackson. Na wysokości zdania, które po polsku brzmi: „Złość ludzka, ta elementarna i pierwotna wrogość egoistycznej jednostki przeciwstawiającej się całemu światu, bywa w swych wielkich i żywiołowych wybuchach zjawiskiem wspaniałym i fascynującym”⁴⁹, Sebald zanotował na marginesie jedno słowo: „Gwałt” (przemoc). Następnie w różnych miejscach zaznaczył jeszcze trzy zdania mówiące o tym, że głównym motorem działań bohaterki Kuncewiczowej jest złość. Przytoczę jedno: „Jest to w gruncie rzeczy zabytkowa i archaiczna forma reakcji, pochodząca z pierwotnych i prymitywnych czasów, gdy w stosunkach międzyludzkich bezpośredni terror był jeszcze dostatecznym i skutecznym regulatywem”⁵⁰. Hasło „przemoc” wydaje się tutaj kluczowe. Proza Sebald pokazuje bowiem dzieje ludzkości jako pasmo wojen i aktów terroru, ucisku i okrucieństwa, podporządkowania sobie przez człowieka zarówno innych ludzi, jak i przyrody. Ustawicznie powraca w niej problematyka przemocy, jej różnych form, przejawów i konsekwencji: instytucje opresji (więzienie, szpital, zakład psychiatryczny), przymusowego porządku (szkoła, muzeum, biblioteka, archiwum, zoo), „architektura terroru” (getto, obóz koncentracyjny, twierdza Breendonk w *Austerlitzu*). Oprócz przemocy zinstytucjonalizowanej, skutkującej w skrajnych przypadkach fizycznym unicestwieniem, Sebald pokazuje też mniej uchwytną przemoc w stosunkach międzyludzkich: narzucenie obcej tożsamości i języka, pozbawienie wspomnień, wykluczenie społeczne, obmowę i (prze)milczenie⁵¹. Wydaje się, że Sebald dostrzegł u Schulza refleksję nad genezą przemocy, której źródło leży w podświadomych motywacjach jednostki. We własnej

48 Również jedyne zdanie zaznaczone w opowiadaniu *Ojczyzna*: „Wkraczałem tam nie jako zwycięzca, ale jako rozbitek życiowy” (B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 354–355) można odnieść do szeregu Sebaldowskich bohaterów o złamanej psychice, takich jak Austerlitz czy postacie z cyklu *Wyjechali*.

49 B. Schulz, *Aneksja podświadomości*, s. 31.

50 Ibidem, s. 32.

51 Zob. C. Hünsche, *Krieg und Gewalt*, [w:] W.G. Sebald *Handbuch*, s. 220.

twórczości poszedł krok dalej, starając się udowodnić słuszność tej diagnozy w odniesieniu do niemieckiej podświadomości zbiorowej⁵².

Moje przypuszczenie potwierdzają dwa inne cytaty, które przykuły uwagę Sebald, tym razem w *Wywiadzie z Brunonem Schulzem* pióra Stanisława Ignacego Witkiewicza. Przekład tego tekstu umieszczono w omawianym tomie w części zatytułowanej „Spory literackie” (*Literarische Fehden*). Sebald zaznaczył tu miejsce, w którym Witkacy podejmuje wątek kobiecego sadyzmu i męskiego masochizmu w grafikach Schulza. Nie chodziło mu jednak, jak sądzę, o trafność spostrzeżeń Witkacego, tylko o relację sadystyczno-masochistyczną jako jeszcze jedną formę przemocy. Natomiast akapit wyżej Sebald zaznaczył uwagi autora *Nienasyceń* o malarstwie Goi i „demonologów XIX wieku”:

„Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszystkiego dokoła), na której dopiero przez odpowiednią tresurę wyrastają inne, szlachetniejsze właściwości, dające się zresztą nawet u zwierząt zaobserwować w formie zarodkowej”⁵³.

W moim przekonaniu Sebald potraktował rozważania Witkacego pretekstowo: łańcuch negatywnych ludzkich cech, emocji, impulsów i zachowań to kwintesencja tego, co autor *Pierścieni Saturna* uważał za pierwotną siłę napędową historii. Co ważne, tłumaczenie Josefa Hahna wzmacnia wymowę tego fragmentu i nadaje mu sens nieobecny w oryginale, za to niezwykle istotny dla światopoglądu Sebald. Frazę „gnębienie wszystkiego dokoła” tłumacz przełożył bowiem jako „Unterjochung der Umwelt”⁵⁴, co można rozumieć jako ‘ujarzmienie, podbój środowiska naturalnego’. Taki wybór translatorski, zawężający znaczenie oryginału (dość w tym miejscu ogólnego, bo „wszystko dokoła” może dotyczyć i ludzi, i zwierząt) i uruchamiający konotacje ekologiczne, jest tutaj ewidentnym anachronizmem. A jednak myśl Witkacego w takim tłumaczeniu doskonale koresponduje z antropologią i historiozofią Sebald. Wątek ekologiczny – zniszczenie przyrody jako jedna z form ludzkiej przemocy i agresji – przewija się w całej jego twórczości, co zresztą akcentują najnowsze badania⁵⁵. U Sebald

52 Świadczy o tym zbiór kontrowersyjnych esejów *Wojna powietrzna i literatura* (1999), gdzie Sebald pisze o powojennym wypieraniu ze zbiorowej podświadomości Niemców zarówno kolektywnej winy (zbrodni nazistowskich), jak i traumy (nalotów alianckich na miasta niemieckie). W swoich tezach nawiązuje do pracy psychoanalityków Alexandra i Margarete Mitscherlichów o niezdolności Niemców do żałoby (*Die Unfähigkeit zu trauern*, 1967); uważali oni, że zbrodnie wojenne zostały przez społeczeństwo niemieckie stabuizowane, a cała emanująca z nich energia psychiczna znalazła ujście w gorączkowej odbudowie zrujnowanych miast i gospodarki Niemiec.

53 S.I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 439.

54 B. Schulz, *Die Republik der Träume*, s. 120.

55 Zob. P. Czapliński, K. Kończal, *Wstęp. Przemieszczenia*, [w:] *Znaki katastrofy, spacje ocalenia*, s. 13.

ścierają się i krzyżują – jak pisze Mark Ilseman – dwie koncepcje dziejów: historia jako ciąg wydarzeń spowodowanych przez ludzi (ofiary i sprawców), kierujących się wolną wolą i jednostkową odpowiedzialnością, i historia naturalna (*Naturgeschichte*) jako skutek działania anonimowych, irracjonalnych sił niezależnych od człowieka⁵⁶. W historiozoficznej koncepcji Sebalda historia ludzka wpisuje się w historię naturalną: nawet największe zbrodnie ludzkości, na czele z Zagładą i innymi genocydami XX wieku, to jedynie część „naturalnej historii zniszczenia”, ogniwa w odwiecznym łańcuchu katastrof powodowanych nie tylko przez człowieka, ale i samą naturę; dążność do destrukcji innych gatunków, do ekspansji i dominacji cechuje bowiem całą przyrodę ożywioną i nieożywioną⁵⁷. W *Pierścieniach Saturna* Sebald wpisuje w ową katastroficzną „historię naturalną” geno- i ekocydy, bez ich hierarchizowania: krwawo stłumione powstanie tajpin-gów, wojnę domową w Irlandii (1922–1923), ale także brutalne uśmiercanie hodowli jedwabników w Niemczech oraz umieranie lasów wskutek zatrucia środowiska⁵⁸.

Motywy krzywdy wyrządzanej nie tylko drugiemu człowiekowi, ale także materii nieożywionej, w tym również wytworom ludzkich rąk, zaintrygował Sebald już przy jego pierwszym spotkaniu z prozą Schulza. Świadczą o tym urywki wypisane ze *Sklepów cynamonowych*, a dokładnie – z *Traktatu o manekinach*:

[1] „Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się straszego bezprawia. Stąd płynie, moje panie, straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem”⁵⁹.

[2] „Czy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, żałosny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany [...]?”⁶⁰

56 Zob. M. Ilseman, op. cit., s. 302.

57 Zob. K. Kończal, *Sygnatury Sebalda. Zwierzęta – widma – ruiny*, Wrocław 2022, s. 39. W jednym z wywiadów Sebald przyznaje, że historię ludzkości postrzega jako „szczególny przypadek historii naturalnej [...]”, a nie coś, co rozgrywa się wobec niej autonomicznie i niezależnie” (zob. H. Schlöder, *Die Schrecken der Überlebenden. Eine Dialog-Collage über „Die Ausgewanderten” und „Die Ringe des Saturn”*, [w:] W. G. Sebald, *Porträt*, hrsg. F. Loquai, Eggingen 1997, s. 180). Jak pokazuje Kończal (*Sygnatury Sebalda*, s. 118–119), Sebaldowska koncepcja historiozoficzna wyrasta z katastroficznego i dialektycznego myślenia Waltera Benjamina i Theodora W. Adorna.

58 Sprzeciw krytyków wzbudziła zwłaszcza sugerowana przez Sebaldą paralela między zagładą Żydów a losem śledzi i jedwabników – gatunków, których śmierć stanowi „skrajne momenty historii cierpienia gatunku stale zagrożonego katastrofami” (W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 68).

59 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 60–61.

60 Ibidem, s. 61.

[3] „– Kto wie – mówił [ojciec] – ile jest cierpiących, okaleczonych, fragmentarycznych postaci życia, [...] ukrzyżowanego drzewa, cichych męczenników okrutnej pomysłowości ludzkiej”⁶¹ (numeracja moja – K.L.).

Pod cytatami [1]–[2] Sebald zapisał hasła: „Puppen – Tragik – Komik” (przy czym wyraz „Puppen”, przejęty z tłumaczenia Josefa Hahna, odpowiada Schulzowskiemu „pałubom”), pod fragmentem [3] już tylko: „Puppen – Tragik”. Trudno oczekiwać, aby tragiczna wizja materii „gwałconej” i „cierpiącej” została przez Sebalda odczytana zgodnie z wykładnią schulzologiczną. Doskonale natomiast wpisuje się ona w jego własną koncepcję „naturalnej historii zniszczenia” – uniwersalnej opowieści o przemocy i okrucieństwie, w której miejsce ofiary może zająć każdy byt, niezależnie od swojego statusu ontologicznego.

Rupiecie i manekiny

Motyw manekinów mógł zainteresować Sebald także dlatego, że w jego prozie ważną rolę odgrywają przedmioty martwe, często ułomne, zniszczone, porzucone na śmietniku⁶². Pełnią one funkcję metafor, metonimii, symboli i alegorii. Znaczące jest u niego nagromadzenie artefaktów, wypełniających mieszczańskie salony, strychy i rupieciearnie, muzea, gabinety osobliwości, sklepy ze starociami. Przykładowo, w opowiadaniu *Max Ferber* bibeloty w przedwojennym salonie Lanzbergów tworzą metonimię mieszczańskiej kultury zasymilowanych niemieckich Żydów. W przestrzeni salonu mieści się i żydowska menora, i niemiecka figurka z miśnieńskiej porcelany. Tytułowy bohater *Austerlitz* dowiaduje się, jak w 1941 roku naziści zarekwirowali dobytek jego rodziców i innych deportowanych czeskich Żydów: do mieszkania jego matki w Pradze „przybyła ekipa nader podejrzanych osobników, którzy zabrali to, co pozostało, meble, lampy i żyrandole, dywany i zasłony, książki i partytury, ubrania z szaf i komód, pościel, poduszki, kołdry, koce, bieliznę, naczynia i sprzęty kuchenne, doniczki z kwiatami i parasole [...]”⁶³. Po latach Austerlitz, odwiedzając dawne getto w Terezynie, dokąd trafiła jego matka, zatrzymuje się przed witryną sklepu ze starociami. Jego uwagę przykuwa „zbiorowisko najrozmaitszych przedmiotów”⁶⁴, które mogły kiedyś należeć do deportowanych Żydów:

„Jaką tajemnicę skrywały trzy różnej wielkości mosiężne móżdziejrze, mające w sobie coś z wyroczni, kryształowe czarki, ceramiczne wazy i gliniane dzbany, blaszany szyldzik z napisem *Theresienstädter Wasser*, wykładana muszelkami

⁶¹ Ibidem, s. 64.

⁶² Zob. np. G. Hawkins, *History in Things – Sebald and Benjamin on Transience and Detritus*, [w:] W.G. Sebald – *Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, ed. G. Fischer, Amsterdam – New York 2009.

⁶³ W.G. Sebald, *Austerlitz*, s. 222–223.

⁶⁴ Ibidem, s. 240.

szkatułka, miniaturowa katarynka, przycisk do listów w kształcie kuli, pod której szklaną powłoką majaczyły przedziwne kwiaty z dna mórz [...], malowany cienkim pędzelkiem japoński wachlarz i ciągnący się bez końca wokół abażuru krajobraz z rzeką, płynącą cicho przez Czechy albo może przez Brazylię?”⁶⁵.

Wszystkie te „bibeloty, sprzęty i pamiątki, które wskutek niezbadanych okoliczności przeżyły swoich właścicieli i oparły się zniszczeniu”⁶⁶, uruchamiają łańcuch skojarzeń uobecniających najwcześniejsze lata życia bohatera – wspomnienia częściowo wyparte, częściowo odebrane mu wraz z prawdziwą tożsamością. Artefakty odsyłają też do dziecięcych fascynacji przedmiotami, które, choćby najbardziej tandetne i kiczowate, w wyobraźni dziecka emanują egzotyką, tajemnicą i nabierają magicznych właściwości (japoński wachlarz, moździerz, szklana kula). Nietrudno zauważyć podobieństwo Sebaldowskiej rupieciarni do asortymentu Schulzowskich sklepów cynamonowych:

„Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, [...] norymberskie mechanizmy, homunkulusy w doniczkach, mikroskopy i lunety [...]”⁶⁷.

U obu pisarzy szereg dość przypadkowo zestawionych ze sobą artefaktów można odczytać jako metonimię dzieciństwa bohatera: świata materialnego, który otaczał go u zarania życia, choć oczywiście w innym czasie (u Schulza są to przedmioty z przełomu wieków, u Sebald – z okresu przed II wojną światową).

Oprócz wspomnianej funkcji metonimicznej, odsyłającej do kultury niemiecko-żydowskiej oraz do dzieciństwa, Sebaldowskie enumeracje przedmiotów występują w jeszcze jednej roli, którą nazwałabym alegoryczną. Chodzi o opisy rzeczy zapomnianych, będących w stanie rozpadu, a składowanych na strychu, który jest nader czytelną alegorią pamięci – a dokładniej: jej treści wypartych i zapomnianych. Motyw strychu i zgromadzonych na nim rupieci również łączy Sebald z Schulzem. Przytoczę tu opis strychu w domu, który odwiedza narrator (*alter ego* pisarza) w opowiadaniu *Il ritorno il patria* z tomu *Czuje. Zawrót głowy*:

„strych przedstawiał widok porażający. Skrzynie i kosze stały jedne na drugich, worki, rzemienie, dzwonki, sznury, pułapki na myszy, węży i wszelkiego rodzaju okrycia zwiisały z belek. W kącie tuba basowa przeświecała matowo spod pokrywającej ją warstwy kurzu, obok na niegdyś czerwonym piernacie znajdowało się kolosalne, dawno opuszczone gniazdo os, i oba przedmioty, mosiężna tuba oraz szare, papierowo kruche gniazdo, znamionowały powolny rozkład w panującą na strychu zupełną ciszę. A jednak tej ciszy nie można było zawierzyć. Ze skrzyń, komódek i kuferków o na wpół uchyłonych wiekach, drzwiczkach

65 Ibidem, s. 240–241.

66 Ibidem, s. 242.

67 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 81.

i pokrywach wylewały się wszelkie możliwe przedmioty użytkowe i części garderoby. Można było sobie łatwo wyobrazić, że całe to zgromadzenie najprzeróżniejszych rzeczy [...] znajdowało się w ruchu, w trakcie ewolucji [...]”⁶⁸.

Ów natłok materii z pozoru nieożywionej, faktycznie zaś tętniącej podskórnym życiem i podlegającej nieustannym procesom quasi-organicznej przemiany, przypomina Schulzowską *Wichurę*:

„Zbyt długo snadź nie sprzątano na strychach i w rupieciarniach, stłaczano garnki na garnkach i flaszki na flaszkach, pozwalano narastać bez końca pustym bateriom butelek.

Tam w tych spalonych, wielobelkowych lasach strychów i dachów ciemność zaczęła się wyradzać i dziko fermentować. [...] Aż pewnej nocy wezbrały pod gontowymi przestworami falangi garnków i flaszek i popłynęły wielkim stłoczonym ludem na miasto”⁶⁹.

U obu pisarzy motyw fermentującej materii jest podobny i można go interpretować jako symbol podświadomości: magazynu niechcianych treści wypieranych tak długo, aż ich spiętrzenie osiągnie punkt krytyczny i spowoduje wybuch tłumionej energii psychicznej. Tęgo stanu bohaterowie Sebald doświadczały niejednokrotnie. Dodatkowym łącznikiem między Sebaldem a Schulzem w opowiadaniu *Il ritorno il patria* okazuje się... figura manekina. Bohaterowi w dzieciństwie nie wolno było wchodzić na strych, ponieważ rzekomo mieszkał tam tajemniczy „Szary Mysliwy”. Po latach narrator konfrontuje dawne lęki z rzeczywistością: wizyta na strychu ujawnia, że niegdysiejszy legendarny postrach to „stary manekin krawiecki, przyodziany w niebieskoszare spodnie i niebieskoszarą kurtkę”⁷⁰, który przy dotknięciu rękawa rozpada się w proch. Katarzyna Kończal interpretuje postać Sebaldowskiego manekina jako uosobienie „chwiejno[ci] i krucho[ci] pamięci, szczególnie tej sięgającej dzieciństwa, zniekształconej przez wyolbrzymienia lub niedopowiedzenia”⁷¹. Nie jest to odczytanie w duchu schulzowskim. Pokazuje ono jednak, jak pojemna i produktywna jest Schulzowska figura manekina, którą twórca *Austerlitz* wypełnił własnymi znaczeniami i włączył w swoją autorską metaforę pamięci, traumy i melancholii.

„Schizoidalna anatomia”, gabinety osobliwości i proliferacja natury

Schulzowskie analogie wykazują też u Sebald przedmioty charakteryzujące się deformacjami i anomaliami, oglądane przez bohaterów w muzeach i gabinetach osobliwości. Przykładowo, w Muzeum Weterynarii niedaleko Paryża Austerlitz

68 W.G. Sebald, *Czuje. Zawrót głowy*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 235–236.

69 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 103.

70 W.G. Sebald, *Czuje. Zawrót głowy*, s. 239.

71 K. Kończal, *Sygnatury Sebald*, s. 109.

widzi osiemnastowieczne preparaty zwierzęce i ludzkie o niepokojącym statusie ontologicznym, albowiem znajdują się one na pograniczu świata zwierząt i roślin, materii ożywionej i nieożywionej:

„kamienie, duże i idealnie owalne jak kule kręgielne, znalezione w nerkach cyrkowych wielbłądów; poprzeczny przekrój liczącego parę godzin prosiątka, którego organy na skutek chemicznego procesu diafaniazacji stały się przezroczyście i które niczym ryba głębinowa, nigdy nieoglądająca światła dnia, unosiło się w wypełniającej pojemnik cieczy; sinawy płód koński, pod którego cienką skórą rtęć, wstrzyknięta dla lepszego kontrastu w układ żylny, tworzyła wzór podobny do lodowych kwiatów; czaszki i szkielety różnych stworzeń, całe układy trawienne w formalinie, patologicznie zniekształcone organy, skurczone serca i spuchnięte wątroby, rozgałęzienia oskrzeli [...], przez swoją sztywność i rdzawą barwę przypominające koralowce”⁷².

Kolekcja ta przypomina efekty heretyckich eksperymentów z materią w *Traktacie o manekinach*, gdzie Ojciec-demiurg powołuje do życia „twory podobne z pozoru do istot żywych, do kręgowców, skorupiaków, członkonogów”⁷³, „zagęszczenia substancji, przypominające niższe formy fauny”⁷⁴. Notabene niemiecki pisarz musiał ten fragment czytać, ponieważ znajduje się on między wypisanymi przezeń cytatami [2] i [3] z *Traktatu o manekinach*. U Sebald w przytoczonym opisie napotkamy też „upiorne stworzenia, składające się ledwie z jakiegoś strzępka futra, wywichniętego skrzydła i kalekiego szponu”⁷⁵ – istoty jakby „wypożyczone” z Schulzowskiej menażerii w *Ptakach* i *Nocy wielkiego sezonu*: „ptaki dwugłowe, ptaki wieloskrzydłe, [...] kaleki, kulejące w powietrzu jednoskrzydłowym, niedołącznym lotem”⁷⁶. Typowe dla Sebald „wzmrożone zainteresowanie kreaturalnością, wypaczoną fizycznością oraz wszelkimi odchyleniami od normy”⁷⁷ tłumaczy, dlaczego akurat na takie motywy niemiecki pisarz zwrócił uwagę u Schulza. Taki kierunek lektury sugeruje zdanie zaznaczone przez Sebald w liście do Witkacego, gdzie Schulz opisuje konia ciągnącego dorożkę – obraz rodem z dziecięcej fantazji: „Schizoidalna jego anatomia pełna na wszystkich końcach rogów, węzłów, sęków i sterczyn została jak gdyby wstrzymana w rozwoju w chwili, gdy chciała się jeszcze dalej rozrósć i rozgałęzić”⁷⁸. Ta rozbudowana metafora przekształca wygląd pospolitego zwierzęcia w anatomiczne kuriozum – patologicznie zdeformowaną istotę, w której Sebald, by tak rzec, widzi potencjalny preparat zakonserwowany w formalinie. W takiej postaci

72 W.G. Sebald, *Austerlitz*, s. 322.

73 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 62.

74 Ibidem.

75 W.G. Sebald, *Austerlitz*, s. 324.

76 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 118.

77 K. Kończal, *Sygnatury Sebald*, s. 136.

78 B. Schulz, *Księga listów*, s. 105.

dorożkarski koń z uniwersum Schulza mógłby z powodzeniem trafić do kolekcji Muzeum Weterynarii w *Austerlitzu*.

Motyw materii ożywionej i nieożywionej, dążącej do tego, aby się „jeszcze dalej rozrósć i rozgałęzić”, to jeden z charakterystycznych rysów prozy Sebald. Wielokrotnie spotykamy w niej obrazy bujnej roślinności przytłaczającej człowieka i anektującej jego terytorium. Proliferacja form organicznych, przyjmujących niekiedy monstrualne kształty, ma przy tym zawsze swój rewers w postaci rozkładu, zniszczenia i śmierci. Wybujała roślinność wypiera i unicestwia zarówno inne formy życia, jak i wytwory ludzkich rąk⁷⁹. Powinowactwo ze światem wyobraźni Schulza jest wyraźne, choć nieudokumentowane marginaliami. Warto jednak zauważyć, że między Sebaldowskimi wypisami [2] i [3] z *Traktatu o manekinach*, zaraz za fragmentem o stworzeniu przez Ojca-demiurga „pseudowegetacji i pseudofauny”, napotykamy fantastyczną wizję roślinności pleniącej się w starych, zapuszczonych mieszkaniach: „Na takiej glebie owa pseudowegetacja kiełkowała szybko i powierzchownie, pasożytowała obficie i efemerycznie, pędziła krótkotrwale generacje, które rozkwitały raptownie i świetnie, ażeby wnet zgasnąć i zwiędnąć”⁸⁰. Tego miejsca Sebald nie mógł przeoczyć, nawet jeśli w trakcie lektury inne motywy uznał za warte utrwalenia w notatkach. Wątek roślinności dominującej nad wytworami cywilizacji porusza zresztą Mikołaj Dutsch w posłowie do *Republik der Träume*, które nosi ślady Sebaldowego ołówka.

Architektura i krajobraz

Dość zaskakujące są wypisy Sebald z *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz podkreślenia w tytułowym opowiadaniu *Die Republik der Träume*. Ich wspólny mianownik to specyficzne ukształtowanie przestrzeni, architektury i krajobrazu. Na fiskach zachowały się dwa cytaty z XXIII i XXIV fragmentu *Wiosny* – opis willi Bianki:

„Ten styl drażnił mnie i niepokoił czymś niewytłumaczonym. Poza jego z trudem opanowanym żarliwym klasycyzmem, poza tą pozornie chłodną elegancją kryły się nieuchwytnie dreszczyki. Ten styl był za gorący, zbyt ostro pointowany, pełny niespodzianych pieprzyków. Jakaś kropla nieznannej trucizny wpuszczona w żyły tego stylu czyniła jego krew ciemną, eksplozywną i niebezpieczną”⁸¹ (podkreślenia Sebald).

⁷⁹ Przykładowo, w książce *Wojna powietrzna i literatura* Sebald pisze, jak powojenne ruiny i zgliszcza zostały nadzwyczaj szybko opanowane przez bujnie rozrastającą się florę i faunę. O znaczeniu różnych obrazów przyrody oraz o filozoficznej koncepcji natury u Sebald zob. A.K. Maier, „Der panische Halsknick”. *Organisches und Anorganisches in W.G. Sebalds Prosa*, [w:] W.G. Sebald. *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, hrsg. M. Niehaus, C. Öhlschläger, Berlin 2006, zwłaszcza s. 122–124.

⁸⁰ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 63.

⁸¹ Idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 170–171.

„Tak długo linie tej architektury w swej natarczywej swadzie powtarzały ten sam niezrozumiały frazes, aż pojąłem ten szyfr zdradliwy, to perskie oko, tę łaskotliwą mistyfikację. [...] W tych wyszukanych i ruchliwych liniach o przesadnej wytworności [...] było coś [...] żarliwego, zbyt jaskrawo gestykulującego – coś jednym słowem kolorowego, kolonialnego [...]. Tak jest, styl ten miał na dnie swym coś niesłychanie odrażającego – był rozpustny, wymyślny, tropikalny i niesłychanie cyniczny”⁸².

Ten drugi cytat Sebald opatrzył hasłem: „Klassizismus – Stil”. Najwyraźniej zaintrygowała go tu zarówno charakterystyka konkretnego stylu, jak i sama antropomorfizacja architektury. U niemieckiego pisarza budynki, szczególnie te (neo)klasycystyczne z epoki kolonializmu – takie właśnie, jak willa Bianki – są ważnymi nośnikami znaczeń. Czytelnicy *Austerlitz*a dobrze pamiętają opis chociażby Dworca Centralnego w Antwerpii – potężnej, monumentalnej budowli, przeładowanej ponurą symboliką modernizacji, industrializacji i krwawych zamorskich podbojów. I choć ostatni utwór Sebald dzieli od jego wypisów z *Wiosny* wiele lat, to nie dziwi, że do jego pisarskiej wyobraźni przemówił właśnie ten fragment Schulza, w którym można było się dopatrzyć krytyki mieszczańskiej architektury schyłku XIX wieku – krzykliwej i pretensjonalnej, a przy tym odrażającej, rozpustnej i cynicznej czy wręcz zatrutej, bo czerpiącej z kapitału opartego na wyzysku i przemocy.

Wypisy z *Wiosny* sugerują jednak nie tylko to, że twórca *Austerlitz*a dopuścił się nadinterpretacji, przypisując Schulzowi krytyczny stosunek do kolonializmu. Równie inspirujący dla jego własnej poetyki wydaje się zabieg antropomorfizacji architektury. Opisywane przez Sebald budowle to zawsze niemi świadkowie historycznych aktów przemocy, zbrodni, krzywdy i cierpienia; przechowują w sobie pamięć minionych nieszczęść – indywidualnych i zbiorowych, anonimowych i tych utrwalonych na kartach historii. Choć często opuszczone, zrujnowane i dosłownie martwe, zdają się wiedzieć o bohaterach więcej niż oni sami. Austerlitz, oglądając budynki związane w jakiś sposób z jego dzieciństwem, z losem utraczonych rodziców albo po prostu z Zagładą, która zaważyła na jego biografii, usiłuje – całkiem jak narrator *Wiosny* – pojąć „szyfr zdradliwy”, rozwikłać zagadkę własnej historii, tożsamości i wypartych wspomnień. W Marienbadzie nieświadomie stąpa po śladach swojej matki, a wśród klasycystycznych budynków sanatoryjnych nachodzi go taka oto refleksja: „jak obłąkany stale myślę, że wszędzie wokół mnie czają się tajemnice i znaki; że, jak mi się zdaje, nawet nieme fasady domów wiedzą o mnie coś niedobrego [...]”⁸³. Proces rekonstrukcji utraconej biografii Austerlitz można opisać „po Schulzowsku”: kontemplowane przezeń

⁸² Ibidem, s. 172. Opuszczenia pochodzą ode mnie, Sebald zredukował ten cytat bez zaznaczania skrótów. Przekład Hahna nie jest w tym miejscu wolny od pomyłek, niekiedy banalnych; przykładowo: przymiotnik „wymyślny” w tłumaczeniu został oddany jako „erdichtet”, czyli „wymyślony”.

⁸³ W.G. Sebald, *Austerlitz*, s. 264–265.

w różnych miastach europejskich budynki, fasady i detale architektoniczne tak długo „w swej natarczywej swadzie” powtarzają ten sam komunikat, aż wreszcie Austerlitz dopuszcza do świadomości fakt, że sam jest pośrednio ofiarą Zagłady.

Dwa zdania odnoszące się do architektury i przestrzeni Sebald zaznaczył również w opowiadaniu *Republika marzeń*:

„Miała to być forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne. Cała natura miała być wprzęgnięta w jego orbitę. Jak u Szekspira, teatr ten wybiegał w naturę, niczym nie odgraniczony [...]”⁸⁴.

„Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych. Kunszt jego polega na tym, że podchwytuje intencje natury, że umie czytać w jej tajnych aspiracjach. Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania”⁸⁵.

W opowiadaniu tym ewidentnie przemówiła do Sebald’a wizja syntezy krajobrazu, architektury i teatru – natury, która pozwala się kształtować i inscenizować zgodnie z wolą człowieka. Połączenie tego, co naturalne i sztuczne, znajdziemy też u Sebald’a. W *Pierścieniach Saturna* opisuje on dziewiętnastowieczną rezydencję w Somerleyton⁸⁶ – przykład „doskonał[ej] harmonii[i] między tworami natury a fabrykatami”⁸⁷. Owa przestrzeń na poły baśniowa, oparta na iluzji jedności przyrody i techniki, ulega jednak nieuchronnemu zniszczeniu.

Trudno ocenić, na ile owa zbieżność motywu natury i architektury u obu pisarzy jest istotna, a na ile jest tylko powierzchowną analogią. Znacznie ciekawszy jest fakt, że Sebald świadomie przywołuje Schulzowską konstrukcję przestrzeni w kontekście zaskakującym, mianowicie w krytycznoliterackim eseju z roku 1986, interpretującym powieść Gerharda Rotha (1942–2022) *Landläufiger Tod*. Wydane w roku 1984 *opus magnum* austriackiego pisarza to dzieło niejednorodne gatunkowo, wykorzystujące poetykę surrealizmu, złożone „z na poły realistycznych, na poły fantasmagorycznych obrazów wiejskiego bytu”⁸⁸ na styryjskiej prowincji. Bohaterowie powieści Rotha są trochę podobni do protagonistów Sebald’a: to ludzie naznaczeni traumami wojen i prześladowań, autystyczni, o zaburzonej tożsamości, jak główny bohater – syn pszczelarza,

⁸⁴ B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 329–330.

⁸⁵ Ibidem, s. 332.

⁸⁶ „Odwiedzający nie umieli powiedzieć, gdzie kończy się stan natury i zaczyna dzieło rąk ludzkich. Salony znajdowały przedłużenie w ogrodach zimowych, przestronne *foyers* zmieniały się w wendy. [...] Opuszczane okna otwierały przestrzeń na zewnątrz, a w lustrzanych taflach na ścianach ukazywał się krajobraz” (W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, s. 41).

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Z. Świątłowski, *Gerhard Roth*, [hasło w:] *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku. Leksykon encyklopedyczny PWN*, red. M. Zybura, Warszawa 1996, s. 266.

niemy schizofrenik⁸⁹. Z kolei oniryczność oraz sceneria austriackiej prowincji, niejako zastygłej poza historią i czasem, pozwala dostrzec u Rotha pewien rys schulzowski.

Sebald zauważa podobieństwo między przestrzenią kreowaną przez Rotha a fikcyjnym krajobrazem z *Republiki marzeń* (*Die Republik der Träume* w przekładzie Josefa Hahna). Aby unaocznić sposób, w jaki Sebald obchodził się z tekstami źródłowymi, przytoczę początkowy fragment opowiadania, który pisarz zaznaczył w książce. Cytuję w wersji niemieckiej, aby pokazać, jak ów tekst został następnie przekształcony:

„Dort, wo die Karte des Landes schon sehr südlich wird, fahlgelb von der Sonne, dunkel und verbrannt im Wetter des Sommers, wie eine reife Birne, dort liegt es wie ein Kater in der Sonne – jenes erwählte Land, diese merkwürdige Provinz, diese einmalige Stadt der Welt. [...] Vergeblich zu erklären, daß dieser Winkel [...], allein und einsam, unerforschte Wege geht und auf eigene Faust versucht, Welt zu sein. Die Stadt und das Land haben sich zu einem sich selbst genügenden Mikrokosmos abgeschlossen, sich auf eigenes Risiko unmittelbar am Ufer der Ewigkeit niedergelassen”⁹⁰.

W omówieniu powieści Rotha czytamy:

„Die steirische Provinz, über die das erzählerische System des *Landläufigen Todes* seinen gestirnten Himmel spannt, grenzt als ein mythisches Territorium unmittelbar an die Ewigkeit. In vielem erinnert sie an die seltsame Gegend, die Bruno Schulz in der *Republik der Träume* beschrieben hat. Wie ein Krater oder ausgetrockneter See liegt sie, beherrscht von der Stille, dort, wo die Karte des Landes schon sehr südlich wird, und allein und einsam, voller unerforschter Wege, hat sie sich zu einem Mikrokosmos abgeschlossen, der auf eigene Faust versucht, Welt zu sein”⁹¹ (tu Sebald odsyła do źródła: „Cf. B. Schulz, *Die Republik der Träume*, München 1967, S. 17”).

Nietrudno dostrzec, że dla celów krytycznoliterackich Sebald wykorzystuje fragment z Schulza dość swobodnie: dokonuje skrótów, przedstawia kolejność sformułowań – trochę tak, jakby cytował z pamięci. Zaciera granice między tekstem Schulza/Hahna a własnym; przykładowo: Styria „graniczy [...]

⁸⁹ Zob. J. Drynda, *Schöner Schein, unklares Sein. Poetik der Österreichskritik im Werk von Gerhard Roth, Robert Menasse und Josef Haslinger*, Poznań 2003, s. 114–117.

⁹⁰ B. Schulz, *Die Republik der Träume*, s. 17. W oryginale: „Tam gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszka dojrzała – tam leży ona, jak kot w słońcu – ta wybrana kraina, ta prowincja osobliwa, to miasto jedyne na świecie. [...] Daremnie tłumaczyć, że [...] ten partykularz [...] idzie samopas, w pojedynkę, nie wypróbowaną drogą, próbuje na własną rękę być światem. Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos, zainstalowały się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności” (B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 325).

⁹¹ W.G. Sebald, *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt a. M. 2004, s. 152–153.

bezpośrednio z wiecznością” („grenzt [...] unmittelbar an die Ewigkeit”), podczas gdy u Schulza/Hahna mowa o mieście i krainie „bezpośrednio na brzegu wieczności” (w przekładzie Hahna: „unmittelbar am Ufer der Ewigkeit”). Do tego autor eseju odczytuje Schulzowski fragment dość dowolnie, co więcej – opiera swoją interpretację na banalnej pomyłce: słowo „Kater” (kot) przeczytał jako „Krater” (krater) i dopisał do tego nieobecne u Schulza „wyschnięte jezioro” („ausgetrockneter See”), które mu pasowało do innych elementów scenerii: palącego słońca, lata, dojrzałych gruszek. U Sebald „widok z kraterem”, choć sam w sobie spójny, przywołuje na myśl krajobraz pustynny, wysokogórski, a nawet księżycowy – na pewno inny niż łagodny, pagórkowaty, środkowoeuropejski pejzaż u Schulza.

Mit, matecznik i „rozbite historie”

O tym, jak bardzo „po schulzowsku” Sebald czyta powieść Gerharda Rotha, świadczą jeszcze inne cytaty z drohobyckiego pisarza, włączone w esej tym razem bez podania źródła. Dotyczą one koncepcji mitu i zawierają słowa i frazy tak charakterystyczne dla Schulza, że dadzą się bezbłędnie rozpoznać nawet ukryte w niemieckim przekładzie.

Obecność kryptocytatów świadczy o tym, że Sebald interpretował powieść Rotha, mając pod ręką swój egzemplarz *Die Republik der Träume*. Wiele zaznań w tym tomie dotyczy kwestii mitu w jego różnych, specyficznie Schulzowskich znaczeniach⁹². Twórca *Austerlitz*a najuważniej czytał *Mityzację rzeczywistości* – znamienne, że to jedyny tekst w książce, jaki oznaczył sobie, zaginając róg kartki. Wyróżnił tu cytaty fundamentalne dla schulzologii:

„tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją. / Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”⁹³.

„elementy, których [wiedza ludzka] używa do budowy, już były raz użyte, już pochodzą z zapomnianych i rozbitych «historyj»”⁹⁴.

Przytoczę je w niemieckim przekładzie z tomu *Die Republik der Träume*:

„[...] diese Sehnsucht des Wortes nach der Weiselzelle, seine Sehnsucht zur Heimkehr, die Sehnsucht nach der wörtlichen Urheimat nennen wir Poesie. / Poesie – das sind Kurzschlüsse des Sinns zwischen den Worten, jähe Regenerationen der ursprünglichen Mythen”⁹⁵; „Doch die zum Bau verwendeten

92 W eseju *Powstają legendy* o Kazimierzu Wierzyńskim, zob. B. Schulz, *Die Republik der Träume*, s. 107.

93 Idem, *Szkice krytyczne*, s. 49.

94 Ibidem, s. 50.

95 Idem, *Die Republik der Träume*, s. 110.

Elemente wurden schon einmal verwendet, stammen aus vergessenen und zertrümmerten Geschichten”⁹⁶.

Do tych właśnie sformułowań Schulza/Hahna sięga Sebald w odniesieniu do onirycznej poetyki Rotha oraz jego filozofii języka. Powieść *Landläufiger Tod* zawiera fragmenty złożone z „osobliwych aksjomatycznych konstatacji”⁹⁷. To spisywane przez bohatera-schizofrenika quasi-aforyzmy łączące przedmioty i pojęcia z rozmaitych porządków, o treści absurdalnej, lecz nadzwyczaj sugestywnej. Za główny wyznacznik narracyjnej strategii austriackiego pisarza Sebald uznaje dążenie, by nadać tym onirycznym obrazom sens – nawet jeśli próby stworzenia „logiki marzenia sennego” spełzają na niczym. W pisarstwie Rotha ścierają się według Sebalda dwa sprzeczne zjawiska: z jednej strony dysocjacja i rozpad języka, z drugiej – myślenie skojarzeniowe, sprzęgające ze sobą przypadkowe, a nieraz przeciwstawne pojęcia w taki sposób, by ich powiązanie uruchomiło, na zasadzie reakcji łańcuchowej, szereg niezwykle obrazów wyrastających jeden z drugiego⁹⁸ – dodajmy: całkiem jak u Schulza... Charakterystykę pisarskiej zasady Rotha Sebald najdosłowniej zapożycza z *Mityzacji rzeczywistości*: to „unwillkürliche Präzision der quasi vorsprachlichen linguistischen Reflexe – Kurzschlüsse des Sinns zwischen den disparatesten Worten”⁹⁹, czyli: „mimowolna precyzja quasi-przedjęzykowych lingwistycznych refleksów – krótkie spięcia sensu między najbardziej rozbieżnymi słowami”.

Drugie z przytoczonych zdań z *Mityzacji rzeczywistości*, w którym mowa o „rozbitych historiach” („zertrümmert[e] Geschichten”) jako budulcu poezji, Sebald wykorzystał w rozważaniach o „mitopoetyckiej strategii” Rotha. Złączył je tu z innym kryptocytatem, przejętym z eseju o *Ferdynandzie*. W egzemplarzu *Die Republik der Träume* najdłuższy fragment zaznaczony przez Sebaldę pochodzi właśnie z tekstu Schulza o powieści Gombrowicza:

„Matecznik [...] tego formatwórstwa umiejscowił [Gombrowicz] w dziedzinie niedostępnej dotychczas oku, tak wątpliwej, zdeprecjonowanej i tandetnej, że połączenie tych odległych spraw w jednym spojrzeniu, położenie znaku równości między nimi, musi być nazwane prawdziwym błyskiem jasnowidzenia. Znamy już miejsce, gdzie leży to laboratorium form, ta fabryka sublimacji i hierarchii. Jest nim kloaka niedojrzałości, dziedzina hańby i wstydu, niedopasowań i niedociągnięć, żałosny śmietnik kultury, pełen czerpów, tandetnych, szmacianych i słomianych ideologii, dla których nie ma nazwy w języku kulturalnym”¹⁰⁰.

⁹⁶ Ibidem, s. 111.

⁹⁷ Zob. W.G. Sebald, *Unheimliche Heimat*, s. 147.

⁹⁸ Zob. ibidem, s. 149–150.

⁹⁹ Ibidem, s. 147.

¹⁰⁰ B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 145.

„Die Weiselzelle dieser Formkunst [...] lokalisiert er in einem für das Auge bisher unzugänglichen Gebiet, so zweifelhaft, entwertet und mit Schund überladen, daß eine Vereinigung dieser entlegenen Frage, ein Zeichen der Gleichheit zwischen sie zu setzen, auf den ersten Blick als wahrhafter Blitz einer Hellseherei bezeichnet werden muß. Wir kennen den Platz schon, wo dieses Laboratorium der Formen liegt, diese Fabrik der Sublimationen und Hierarchien. Es ist die Kloake der Unreife, ein Gebiet der Schmach und der Schande, ein Ort der Plumpheit und Lücken, ein trauriger Müllhaufen der Kultur, voller Scherben und lumpigem ideologischem Gerümpel, für das es in keiner Kultursprache einen Namen gibt”¹⁰¹ (podkreślenie Sebald).

„Rozbite historie”, „laboratorium form”, położenie „znaku równości” między „odległymi sprawami”, a przede wszystkim „matecznik” – wszystkie te hasła znajdziemy u Sebald jako, kolejno, „zertrümmert[e] Geschichte”, „Laboratorium der [...] Formen”, „Gleichheitszeichen [zwischen disparaten Elementen]” oraz „Weiselzelle”:

„Das mythopoetische Verfahren Roths hat schon insofern einen Zug ins Archaische, als es offensichtlich von einer Sammlertätigkeit bestimmt wird, die jedes gefundene Objekt, jedes Fragment der Natur und jedes Bruchstück zertrümmerter Geschichte, das dem Autor unter die Hände kommt, als Baumaterial in den Prozeß der Rekonstruktion eines in zunehmendem Maß im Verschwinden begriffenen Lebens einbringt. Der Roman wird derart zu einem Laboratorium der seltsamsten Formen und Deformationen, wo [...] der scheinbar wertloseste Gegenstand jeder Zeit zur Weiselzelle einer poetischen Evolution werden kann, die in dem Augenblick einsetzt, in dem zwei völlig disparate Elemente mit einem Gleichheitszeichen zum ersten Glied einer endlosen, alles miteinander verbindenden Kette verbunden werden”¹⁰².

Uwagę przykuwa zwłaszcza „Weiselzelle” jako niezwykle oryginalne tłumaczenie Schulzowskiego „matecznika”. Aktualizuje ono w niemieckim tylko jedno, częściowe i nieoczywiste znaczenie tego polskiego wyrazu: „komórka na brzegu pszczelego plastra, przeznaczona do wylęgu pszczelej matki”¹⁰³.

¹⁰¹ Idem, *Die Republik der Träume*, s. 96.

¹⁰² „Mitopoetycka strategia Rotha ma rys archaiczny, ponieważ jest ewidentnie zdeterminowana przez działalność zbieracza, która każdy znaleziony przedmiot, każdy fragment natury i każdy odłamek rozbitej historii, jaki trafia w ręce autora, włącza jako materiał budowlany w proces rekonstrukcji coraz bardziej zanikającego życia. Powieść staje się zatem laboratorium najprzeziwniejszych form i deformacji, gdzie jednak [...] pozornie najbardziej bezwartościowy przedmiot w każdej chwili może stać się matecznikiem poetyckiej ewolucji, która zaczyna się w momencie, gdy dwa zupełnie odmienne elementy zostaną połączone znakiem równości, tworząc pierwsze ogniwo w nieskończonym, łączącym wszystko łańcuchu” (W.G. Sebald, *Unheimliche Heimat*, s. 149, tłum. K.L.).

¹⁰³ Słownik języka polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/matecznik;2481757.html> (dostęp: 10.07.2024).

Leksem „Weiselzelle” występuje w języku niemieckim bardzo rzadko¹⁰⁴, jedynie w fachowym słownictwie pszczelarskim. W opowiadaniach i pismach krytycznych Schulza „matecznik” powraca kilkakrotnie, zawsze obciążony gęstą symboliką. Bywa synonimem mitu, podświadomości, prapoczątku, sedna rzeczy. Notabene z wyrazem tym niemieccy tłumacze – Josef Hahn, a po nim Doreen Daume – nie postępują konsekwentnie. Hahn używa słowa „Weiselzelle” tylko w miejscach przytoczonych wyżej, podczas gdy w *Wiośnie* wykorzystuje rzeczownik „Urwald” (puszcza)¹⁰⁵. Daume gubi metaforyczność „matecznika”, sięgając po zupełnie przezroczyste *compositum* „Ursprungsort” (miejsce pochodzenia)¹⁰⁶. Przypuszczam, że gdyby nie translatorski pomysł Hahna, wydającą się niezwykłość Schulzowskiego słowa klucza¹⁰⁷, autor *Unheimliche Heimat* mógłby go w ogóle nie zauważyć, nie zwrócić uwagi na jego poetyckie nacechowanie i filozoficzną nośność. Przejęcie tej metafory w postaci kryptocytatu, który służy Sebaldowi jako fundament własnej interpretacji zupełnie innego pisarza, niemającego nic wspólnego z twórcą z Drohobycza, świadczy zarówno o sile oddziaływania Schulzowskich koncepcji poetyckich i filozoficznych, jak i o jakości przekładu, któremu – mimo niewątpliwych uchybień i przeinaczeń – udało się zaprezentować tę twórczość jako wartościową, nowatorską i inspirującą¹⁰⁸.

104 W ogólnym słowniku Dudena nie odnotowano nawet takiego złożenia, a jedynie jego części składowe: „Weisel” (królowa pszczół) i „Zelle” (komórka).

105 B. Schulz, *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*, aus dem Polnischen von J. Hahn, München 1996, s. 194.

106 B. Schulz, *Das Sanatorium zur Sanduhr*, neu übersetzt von D. Daume, München 2011, s. 122.

107 Warto na marginesie odnotować „organiczną” metaforykę tłumaczenia Hahna, widoczną w zestawieniu z bardziej prozaiczną i mniej nacechowaną poetycko wersją Daume. Zdanie „Tu jest matecznik, tu jest sedno nocy wezbranej jaśminem” (B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 198) Hahn tłumaczy: „Das ist der Urwald, da ist das Mark der jasminschwellenden Nacht” (idem, *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*, s. 193–194), Daume zaś: „Hier ist der Ursprungsort, hier ist der Mittelpunkt dieser jasmindurchwehten Nacht” (idem, *Das Sanatorium zur Sanduhr*, s. 122). Słowa: „Mark” (szpik, miąższ, rdzeń) i „schwellen” (nabrzmiwać, pęcznieć, puchnąć) łączą się u Hahna w obraz „biologiczno-wegetacyjny” spójny z obrazowaniem Schulza. U Daume rzeczownik „Mittelpunkt” (środek, centrum) odsyła raczej w sferę geometrii i myślenia abstrakcyjnego, a złożenie z imiesłowem „jasmindurchweht” (owiany [zapachem] jaśminu) to dość konwencjonalna metonimia. Oczywiście na podstawie tak wyrwykowej próbki trudno przesądzać o wyższości jednego przekładu nad drugim. Na pewno jednak porównanie tłumaczeń Hahna i Daume zasługiwałoby na wnikliwe studium – dyskusję z konkluzjami Benjamin Voelkela (*Die Poetik der „Zimtläden”. Eine vergleichende Analyse der Übersetzungen von Josef Hahn und Doreen Daume, „OderÜbersetzen”* 3, 2012, s. 152–167), Joanny Sass (*Schulzowska partytura. O niemieckich przekładach opowiadań, „Schulz/Forum”* 5, 2015, s. 147–153) czy też Katarzyny Szarszewskiej (*„Sklepy cynamonowe” von Bruno Schulz in der Übersetzung Doreen Daumes. Zur Raumkonstruktion und ihrer Übersetzbarkeit, „OderÜbersetzen”* 10, 2021, s. 196–202).

108 Analogicznie było w przypadku tłumaczenia angielskiego, zob. Z. Ziemann, *Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celiny Wieniewskiej, „Schulz/Forum”* 9, 2017, s. 37–55.

Warto na koniec zauważyć, że koncepcję pisarza jako zbieracza szperającego w „śmietniku kultury”, gdzie każdy pozornie bezwartościowy odłamek rzeczywistości to potencjalny budulec narracji, Sebald odnosi tyleż do Rotha, co do siebie samego – swoją metodę pracy nazywał wszak *bricolage*¹⁰⁹. Mając zaś świadomość autopoetyckiego charakteru *Mityzacji rzeczywistości*, Sebald mógł dopatrywać się podobnej cechy również w pisarstwie Schulza.

Konkluzja

Dokonany tu przegląd marginaliów zachowanych w spuściźnie twórcy *Austerlitz* pozwala – oczywiście w pewnym tylko zakresie i hipotetycznie – zrekonstruować lekturę i sposób odbioru twórczości Schulza przez Sebalda. Z jednej strony mamy wrażenie, że Sebald postrzegał utwory Schulza anachronicznie, jednostronnie i stereotypowo, jako literaturę żydowską i holocaustową; wpisywał się w ten sposób, co zrozumiałe, w główny nurt recepcji (również schulzologii) zachodniej – niemieckiej i anglosaskiej¹¹⁰. Z drugiej strony jego odczytanie można miejscami uznać za nietypowe – wtedy, gdy zdaje się dopatrywać u Schulza refleksji ekologicznej czy też krytyki kolonializmu.

Większość omówionych tu marginaliów uruchamia u Sebalda, by tak rzec, ruch „dośrodkowy” – poszukiwanie u Schulza inspiracji, potwierdzenia własnych, być może dopiero kiełkujących pomysłów literackich. Sebald zwraca uwagę na sformułowania charakteryzujące psychikę i *conditio humana* typów ludzkich, jakie wkrótce zasiedlą karty jego własnych książek. W nielicznych przypadkach udokumentowana marginaliami lektura Schulza wyzwala też jednak ruch „odśrodkowy” – działania produktywne, twórcze przetworzenie przyswojonych treści, ich przełożenie na własne utwory (można tu mówić o „aspekcie wampirycznym” recepcji jednego pisarza przez drugiego). Pod tym względem najbardziej inspirujące okazały się *Mityzacja rzeczywistości* oraz *Republika marzeń*. Oba te teksty dostarczyły Sebaldowi języka pozwalającego uchwycić i nazwać zjawiska obserwowane w poetyce innego pisarza (Gerharda Rotha). Jeszcze inny dowód na to, z jaką siłą zadziałała *Republika marzeń* na wyobraźnię Sebalda, to aluzja do tytułu opowiadania (*Die Republik der Träume*) w jego wierszu *L'instruction du roy*, napisanym w okresie 1972–1975, a opublikowanym dopiero pośmiertnie¹¹¹.

109 Zob. S. Seitz, *Bricolage*, [w:] W.G. Sebald *Handbuch*, s. 150.

110 O dominacji kontekstu „holocaustowego” w recepcji anglojęzycznej wspomina na przykład D.A. Goldfarb, *A Living Schulz: „Noc wielkiego sezonu”* („*The Night of the Great Season*”), „Prooftexts” Vol. 14, 1994, No. 1, s. 25, <http://www.jstor.org/stable/20689381> (dostęp: 10.07.2024).

111 W pierwszej strofie czytamy: „Das wirkliche Unglück / seien die Tröstungen / die Bürgerwehr in der Republik / unserer Träume” (W.G. Sebald, *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964–2001*, hrsg. S. Meyer, München 2012, s. 30). Wskazówkę tę zawdzięçam Katarzynie Kończal.

Wyodrębnione na podstawie analizy marginaliów wątki, na które zwrócił uwagę Sebald, czytając Schulza, rzucają światło na powinowactwa i analogie między obydwoma pisarzami. Do tej pory zwrócono uwagę na jeden taki aspekt: specyficzne kształtowanie czasu i przestrzeni (labiryntowość przestrzeni i narracji oraz nielinearna, achronologiczna konstrukcja czasu, współistniejącego jednocześnie w różnych wymiarach i „bocznych odnogach”)¹¹². Materiały z archiwum w Marbach pokazują, że takich – nieoczywistych – podobieństw może być znacznie więcej.

112 Zob. Z. Zaleska, *Rozpraszanie mroku* [rec. polskiego wydania *Austerlitz*], „Zeszyty Literackie” 101, 2008, s. 125; K. Kończal, *Sygnatury Sebald*, s. 69; oraz eadem „Papierowe uniwersum” Sebald, s. 239. Najobszerniejsze porównanie onirycznej konstrukcji czasu i przestrzeni w opowiadaniach *Sklepy cynamonowe* Schulza i *Max Ferber* Sebald znajdziemy w: I. Alphandary, *Forgiveness and resentment are heterogeneous to politics: W.G. Sebald's „Max Ferber”, [w:] Democracy, Dialogue, Memory. Expression and Affect Beyond Consensus*, ed. I. Alphandary, L. Koczanowicz, London – New York 2019, s. 174–179), choć rozważania tej autorki bynajmniej nie wyczerpują tematu.