

Muriel Pic: Oddanie czci kurzowi. W. G. Sebald i czytanie w tropach

Popiół to wcielenie pokory, bezwartościowości i braku znaczenia, a co najpiękniejsze, to jego własne gruntowne przekonanie, że się do niczego nie nadaje. Czy można być bardziej nietrwałym, słabym i nędznym niż popiół? Zapewne niełatwo.

Robert Walser¹

Opór kurzu

Niewielu autorów tak uparcie poświęca tyle uwagi kurzowi, co W. G. Sebald. Materia ta jest wszechobecna: pokrywa każde zdanie i unosi się pod krokami wyprawiającego się w przeszłość narratora. Kurz, ale też popiół i piasek, drobne i zdegradowane substancje, które Sebald obdarza czcią, ceniąc je za pokorę i przypisując im szczególną wartość etyczną i metafizyczną: „Bardzo lubię popiół: to najskromniejsza z materii! Gdyż jest on materią bardzo oporną: najniższym znakiem unicestwienia. To granica między bytem a nicością. Popiół, podobnie jak kurz, jest substancją odkupioną”². Odkupienie kurzu i popiołów za sprawą metafizyki jest u Sebalda operacją poetycką: pozostałości zniszczenia pokrywają aksamitnymi warstwami podłogi miejsc, w których żyją widma i zakrywają książki i archiwa ciszą, która zwija się w obrazach. Gdyż pył to materiał, który stawia opór: małe ślad unicestwienia.

Alegoryczny wymiar kurzu jest oczywisty dla tych, którzy przypominają sobie słynne zdanie z Biblii, parafrazowane przez Sebalda w jednym z wywiadów: „kurzem jesteś i w kurz się obrócisz”³. Kurz jako materia umarłych, ale również symbol tego, co brudne, materia oscylująca między świętym i zdegradowanym –

1 R. Walser, *Popiół, igła, ołówek i zapalka*, przeł. M. Łukasiewicz, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2 (118), s. 71.

2 W. G. Sebald. Temat kurzu poruszony został przez Raphaëlle Guidée w *L'éternel retour de la catastrophe. Répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec et W. G. Sebald*, w: *La Littérature dépliée*, dir. J.-P. Engélibert, Y.-M. Tran-Gervat, Rennes 2016, s. 37–47. Por. K. Vinkelvoss, *Asche, Sand, Staub und Schnee. Über einige Leid-Motive bei W. G. Sebald*, wystąpienie na międzynarodowej konferencji „Leidmotive” organizowanej przez Georges’a Didi-Hubermana w Historisches Kolleg w Monachium 30–31 stycznia 2015 roku.

3 W. G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, trad. D. Chartier, P. Charbonneau, Arles 2009, s. 61.

taki obraz pojawia się wyraźnie choćby u Georges'a Bataille'a, dla którego nasza wewnętrzna potrzeba czystości jest zapowiedzią tego, co najgorsze: „Wprawdzie tego czy innego dnia kurz, bo przecież przetrwa, zacznie zapewne wygrywać z pokojówkami, obejmując w posiadanie rozległe ruiny porzuconych gmaszysk i opustoszałych magazynów: i w tej odległej epoce nie pozostanie już nic, co mogłoby ocalić przed nocnym lękiem, z braku którego staliśmy się tak pilnymi rachmistrzami”⁴. Ferber nie ucieka przed nocnymi zmorami, które skazują go na bezsenność i sprawiają, że pozostaje wyczerpany, niezdolny do najmniejszego ruchu. Jeśli czci kurz, który „jest mu o wiele bliższy niż światło, powietrze i woda”⁵, jest tak, ponieważ „nic nie jest mu tak nienawistne jak dom, w którym ściera się kurz, i nigdzie nie czuje się tak dobrze jak tam, gdzie rzeczy mogą spokojnie i w ciszy odpoczywać pod aksamitnoszarym osadem, powstającym, gdy materia powolutku rozpada się w nicość”⁶. Jeśli w kurzu wyczytujemy nasze nieuchronne przeznaczenie, dzieje się tak, gdyż – co pozostaje tak bliskie Sebaldowi – ma on moc czynienia czasu widzialnym i dawania o nim świadectwa.

Kurz jest powierzchnią tropów – zupełnie jak śnieg, z którym pisarz go utożsamia. Jest wrażliwym materiałem, na którym pozostają odciski, ślady, tropy; powierzchnią, na której – w widmowy sposób – zarysowują się kontury przejścia z jednego stanu w drugi⁷. Wystarczy spojrzeć na ślady ramek pozostawionych na ścianie w pustym pomieszczeniu. W *Wyjechali* Sebald opowiada o losach malarza Maxa Ferbera – człowieka, który zostaje tu utożsamiony z kurzem. Maluje on na swoich płótnach różne odcienie szarości – są one właśnie niczym innym niż nagromadzeniem tej materii. Ostatni obraz wykonywany jest precyzyjną techniką, polegającą na „ciągłym wycieraniu rysunku wełnianą szmatką, całkiem przeżartą pyłem węglowym, [co] było w jego wypadku istotnie wielką, ustającą tylko w godzinach nocnych produkcją kurzu”⁸. Ferber – gdzieś pomiędzy wycieraniem a podążaniem po tropach – szuka tego, co objawia się w śladzie i łączy swój los z tą materią świata, w której człowiek i przyroda są niczym więcej jak tylko cząstkami elementarnymi. Kurz – który nieubłaganie i nieustająco osiada, unosi się i znów osiada – pomimo upływu czasu pozostaje czymś nieskończonym. Bez wątplenia właśnie z tego powodu – ale także dlatego, że jest on niemierzalny – nic nie jest cenniejsze dla oczu Ferbera niż kurz: to właśnie materiał jego obrazu, w którym „portret wyłania się jak gdyby z długiego szeregu

4 G. Bataille, *Poussière*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 5. Cytat za polskim przekładem Tomasza Swoobody z niniejszego numeru „Schulz/Forum” (przyp. tłum.).

5 W. G. Sebald, *Wyjechali*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 205.

6 Ibidem.

7 Na temat użycia wątku śladów i kurzu w dziele artysty Claudio Parmiggianiego por. G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris 2002.

8 W. G. Sebald, *Wyjechali*, s. 206.

protoplastów, szarych, spopieliałych twarzy, nadal krążących jak widma po zmal-tretowanym papierze”⁹. Związek między obsesją kurzu i popiołami zmarłych – rodzice Ferbera zostali zamordowani w obozie koncentracyjnym – wskazuje, że dzieło malarza, podobnie jak to Petera Weissa, „zaprojektowane jest jako odwiedziny u zmarłych, najpierw u tych najbliższych [...] i wreszcie u wszystkich innych, zamienionych w popiół i proch ofiar historii”¹⁰. Pisanie to dla Sebald składanie wizyty zmarłym, oddanie czci kurzowi: ta efemeryczna materia zdaje się również pokrywać Manchester (gdzie mieszka Ferber) z jego kominami fabrycznymi, pozwalającymi wzbic się pozostałościom zniszczenia i następnie opaść lekko z powrotem na szare od sadzy miasto. Tutaj Ferber jest u siebie: w tej materii przeszłości, która nie przemija.

Płaszcz z kurzu, który Sebald narzuca swym bohaterom na barki, tworzy wrażliwą, aksamitną skórę samego czasu. Kurz staje się materiałem melancholii, która osnuwa ludzi i pejzaże, zanieczyszczając wszystko, co żyje. Przede wszystkim jednak czyni widzialnym to, czego zwykle nie widzimy: w przypadku opowieści o Ferberze chodzi o relację między miastem z setkami kominów fabrycznych, z którego wystartowały samoloty Royal Air Force przed bombardowaniem Niemiec, a obozami koncentracyjnymi, w których codziennie palono setki ciał. Te meridianowe ogniwa, które Sebald nie tyle tka, ile uwrażliwia, zrobione są z „kurzu gęstego cierpienia”¹¹ i z milczenia¹² tego, co jest nieme, ale równocześnie zawsze obecne: kurzu śladów, kurzu, którym na ontologicznym poziomie są tropy.

W archiwach i bibliotekach, w których pracuje Sebald, są to nieme obecności – odporność kurzu uspokaja w melancholijnym pisarzu jego obsesję na punkcie entropii. Jak wyjaśnia w wywiadzie, dla niego – tak jak dla Ferbera – to kurz jest prawdziwym domem, nigdzie indziej nie jest u siebie: „Odwiedziłem wydawcę w Londynie. Mieszkał w Kensington. Kiedy przyjechałem, miał jeszcze jedną sprawę do załatwienia, więc jego żona zabrała mnie do jakiejś biblioteki na szczycie tego dużego i wysokiego szeregowca. Pokój był wypełniony książkami, w środku było tylko jedno krzesło. Wszędzie był kurz: osiadł przez lata, zakrywając wszystkie książki, dywan, parapet... Tylko między drzwiami a krzesłem, na którym siadało się do czytania, nie było kurzu – jak w śniegu, tworzyło to rodzaj ścieżki. Nigdy więcej nie zdarzyło mi się spędzić kwadransa spokojniej niż tutaj, siedząc na tym krześle. To właśnie to doświadczenie

9 Ibidem, s. 207.

10 Idem, *Campo Santo*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2014, s. 146.

11 M. Foucault, przedmowa do pierwszego wydania (1961) *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Za: idem, *Dits et Ecrits*, t. I: 1954–1975, Paris 2001, s. 192.

12 W. G. Sebald, *L'Archéologue de la mémoire*, s. 61: „Kurz, w ten lub inny sposób, jest synonimem milczenia”.

sprawiło, że narodziło się we mnie wyobrażenie, że kurz ma w sobie coś bardzo, bardzo spokojnego”¹³.

To doświadczenie kurzu w bibliotece nie ma nic wspólnego z doświadczeniem badacza, który musi sprostać wymaganiom świata akademickiego – rzecz tak dobrze znana Sebaldowi. Rozpoczęte śledztwo zamienia się w fantastyczną opowieść, w której zmarli ożywają. Wszystko porusza się i ożywa pod wizjonerskim spojrzeniem narratora, a czytelnik jest świadkiem ponownego – melancholijnego – zaczarowania świata poprzez kurz: jego częścią jest doświadczenie zagłębiania się w archiwach i w tropach. Sebald przechodzi bowiem do sztuki liryzmu, który rodzi się z kurzu: liryzmu dokumentalnego i – dosłownie – elementarnego, zrodzonego ze spektaklu odgrywanego przez zawieszone w atmosferze cząsteczki, szczątki przeszłości. Na przykład gdy „wewnętrzna konieczność” prowadzi kroki Jacques’a Austerlitz’a w kierunku opuszczonej poczekalni na londyńskim dworcu Liverpool Street, gdzie na nowo odkryje prawdę o swojej przeszłości, w miejscu wypełnionym przez „czarny lepki osad, powstały z koksowego pyłu, sadzy, pary, siarki i oleju napędowego”, podczas gdy „przez szklany halowy dach przenikała tylko rozproszona szarość”¹⁴.

Czytanie w kurzu

Kurz jest więc dla Sebalda nie tylko alegorycznym tematem przedstawiającym przeszłość, lecz także liryczną i melancholijną obecnością zmarłych, elegijnym sposobem uobecniania ich w tekście i przywracania paradoksalnej ciszy ich wielorakich głosów. Kurz jest zjawiskiem naturalnym, którego Sebald używa do myślenia o naszym kulturowym związku z przeszłością, sposobem na pracę nad jego wielkim projektem naturalnej historii destrukcji. Z tego powodu z kurzu wyłania się *m a t e r i a l i s t y c z n a* prawda, która jest sprawą *l e k t u r y*. Siedząc na krześle w odwiedzanej przez siebie bibliotece, Sebald nie tyle czyta książki, ile oddaje się lekturze kurzu. Jest *t o c z y t a n i e w t r o p a c h*, w materii przeszłości, szczątkach zniszczenia, które poza przenikaniem umysłu i spojrzenia wymagają od ich czytelnika wielkiej umiejętności wróżenia. Innymi słowy: czytanie w kurzu, podobnie gdy czyta się te „lotnicze zdjęcia z dalekiej Północy lub widok kropli pod mikroskopem”¹⁵, jest ćwiczeniem z wróżbiarstwa.

W *Życiu Henryka Brulard*, któremu poświęcony jest wstępny rozdział *Czuję. Zawrót głowy*, Stendhal oddaje się tej geomancji przeszłości, aby odnaleźć wyobrażenia swojego życia: „Tak więc gdzieś w 1826 roku – zbliża się akurat do czterdziestki – siedzi samotnie na ławeczce w cieniu dwóch pięknych drzew

¹³ Ibidem, s. 61–62.

¹⁴ Idem, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 159–160.

¹⁵ Ibidem, s. 301.

okolonych murkiem w ogrodzie klasztoru Minori Osservanti nad jeziorem Albano i powoli, laską, bo teraz na ogół chodzi z laską, kreśli w pyłe inicjały niegdyś kochanych kobiet, jak zagadkowe runy swego życia”¹⁶.

Stendhal umieszcza następnie początek swojego śledztwa pod znakiem Zadiga, przypominając sobie tę wolteriańską postać, zdolną do odczytywania w kurzu śladów psa królowej: „Gwiazdy sprawiedliwości, otchłanie wiedzy, zwierciadła prawdy, którzy posiadacie wagę ołowiu, twardość żelaza, blask diamentu i wiele powinowactwa ku złotu! Skoro mi wolno przemówić przed tym dostojnym zgromadzeniem, przysięgam na O r o s m a d a, że nigdy nie oglądałem na oczy szanownej suczki królowej, ani też poświęcanego konia króla królów. Oto, co mi się zdarzyło. Przechadzałem się w okolicy lasku, gdzie spotkałem później czcigodnego eunucha i bardzo dostojnego wielkiego łowczego. Ujrzałem na piasku ślady i poznałem bez trudu, iż są to ślady małego pieska. Wiotkie a długie bruzdy, wyżłobione na lekkich wyniosłościach piasku między śladami łapek, dały mi poznać, iż była to suka o obwisłych wymionach, zatem oszczeniła się niedawno. Inne ślady, o odmiennym charakterze, jak gdyby ustawicznie zamiatające piasek tuż obok przednich łapek, pouczyły mnie, iż ma bardzo długie uszy; że zaś zauważyłem, iż jeden ze śladów był stale płytszy niż trzy inne, domyśliłem się, że suka dostojnej królowej jest nieco chroma, jeżeli wolno się tak wyrazić”¹⁷.

Obecnie przyjęło się, że Wolter zawdzięcza tę relację orientalnej legendzie o braciach Serendyp, sporządzoną na podstawie tłumaczenia wersji włoskiej¹⁸. Wedle jej wariantów człowiek stracił wielbłąda lub konia, a trzem braciom, którzy obserwowali ślady zwierzęcia, udaje się to dokładnie opisać; podobnie później, w powiastce filozoficznej Woltera, Zadigowi udaje się opisać – na podstawie lektury śladów – utraconego konia króla i suczkę królowej. Przetłumaczona z języka perskiego bajka o braciach Serendyp – ta sama, która zainspirowała Woltera do napisania trzeciego rozdziału swojego *Zadiga* – stała się również ważnym punktem odniesienia w eseju Régisa Messaca *Le Detective novel et l'influence de la pensée scientifique* (1932), poświęconemu źródłom powieści policyjnej. W tym obficie cytowanym przez Benjamina w *Pasażach* eseju Messac powraca do anonimowego autora dzieła *Le Voyage et les aventures des trois princes de Sarendip, traduit du persan*, a następnie do *Baśni tysiąca i jednej nocy*, gdzie opowiedziana została historia synów Al Yamana. Messac znajduje źródło tego ostatniego w *L'histoire des prophètes et des rois* Abou Djafar Mohammed Ben Djerir al-Tabariego (838–923) – częściowo przełożonej na francuski w 1867, zaś

16 Idem, *Czuje. Zawrót głowy*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 30.

17 Wolter, *Zadig czyli Los. Powieść wschodnia* (1747), przeł. Tadeusz Boy-Zeleński, w: idem, *Powiastki filozoficzne*, t. 1, Kraków 1922. Za: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zadig-czyli-los.html> (dostęp: 1.12.2021).

18 O historii braci Serendyp: S. Catelin, *Sérendipité. Du conte au concept*, Paris 2014.

na niemiecki w 1900 roku. W tekście tym opowiedziana zostaje przygoda synów Nizara – ich wiedza opiera się na przypuszczeniach dotyczących śladów, dzięki którym opisują zaginionego wielbłąda. Jego właściciel oskarża ich o kradzież (podobnie jak Zadig również zostanie oskarżony o kradzież konia i suczki). Dla wróżbity, który musi rozstrzygnąć sprawę, wiedza braci jest „sposobem sądenia, który jest częścią sztuki wróżenia (*bab al-tazkîn*); jest to jedna z gałęzi nauki”. Następnie, skonfrontowany z przenikliwością trzech braci, wróżbita oświadcza: „jesteście bardziej uczeni ode mnie, nie potrzebujecie mojego osądu”. Messac identyfikuje w końcu naukę, o której mowa: chodzi o *Firasah*, „dyscyplinę, którą cała starożytność znała pod nazwą fizjonomii”¹⁹. Od synów Al Yamana, przez braci Serendyp i Zadiga, po Sherlocka Holmesa potwierdza się – w literaturze – sposób odczytywania poszlak i śladów przynależny raczej do sztuki wróżbiarstwa. A Sherlock Holmes mówi Watsonowi: „mogłem to wszystko przeczytać w kurzu” („I could read all that in the dust”)²⁰.

To w poświęconym lekturze tropów tekście Carlo Ginzburga *Tropy. Korzenie paradygmatu poszlakowego*²¹ z 1979 roku zidentyfikowane zostaje pojawienie się pod koniec XIX wieku właśnie „paradygmatu poszlakowego” – powstaje on na skrzyżowaniu teoretyzowanych przez Giovanniego Morellego dróg uwierzytelniania dzieł sztuki na podstawie szczegółów, analizy odpadków obserwacji Zygmunta Freuda i policyjnego śledztwa u Arthura Conana Doyle’a. W swym eseju Ginzburg cytuje Messaca: w nocy na dole strony pojawia się teza, wedle której powieść policyjna ma swe źródła we wróżeniu, ale również że nauki humanistyczne i społeczne podporządkowane są „wróżbiarskiemu paradygmatowi epistemologicznemu”²². Ginzburg nigdy później nie rozwija tej hipotezy: jest tak bez wątplenia, ponieważ posiłkując się wróżbiarstwem, historia musi łączyć dowody w inny sposób – traci, tym samym, naukowy i etyczny kredyt zaufania. Literatura natomiast może podjąć ryzyko irracjonalności i wróżbiarskiej logiki. Ta ostatnia pozwala pomyśleć fikcję w trochę inny sposób niż jako falsyfikację, to znaczy biorąc pod uwagę wiedzę literacką jako opartą na przypuszczeniach ustalonych na podstawie tropów, ale rezygnując z przedstawienia ich jako dowodów, czyli zidentyfikowanych dokumentów i odniesień.

Wróżyć archiwum: nie oznacza to wcale takiej lektury śladów, jaka staje się udziałem historyka. To raczej czytanie, pogrążenie się w tropach. Na ten temat – chodzi o proces rozczytywania na sposób wróżbiarski – pisał Jean Bottéro, historyk starożytnej Mezopotamii i ważny punkt odniesienia dla

¹⁹ R. Messac, *Le Détective novel et la pensée scientifique*, Paris 2011, s. 48.

²⁰ A. C. Doyle, *A Study in Scarlet*, London 2010, s. 47.

²¹ C. Ginzburg, *Tropy. Korzenie paradygmatu poszlakowego*, przeł. T. Sierotowicz, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2006, nr 39, s. 8–65.

²² Ibidem, s. 29. Zob. R. Messac, *Le Detective novel et la pensée scientifique*. Por. też S. Catelin, *Sérendipité*.

Ginzburga. Doprecyzowuje on, że wróżenie oparte na domysłach i śladach było przede wszystkim ćwiczeniem wizualnym i intelektualnym polegającym na p e n e t r a c j i świata: „Taki był fundament, na którym opierało się oparte na dedukcji wróżbiarstwo: chodziło o c z y t a n i e w wydarzeniach lub pojedynczych i nieregularnych przedmiotach po to, by z nich w y d e d u k o w a ć boskie decyzje dotyczące przyszłości. Król, państwo lub jednostka wchodzą w relację z obiektem podczas aktu wróżenia”²³.

A więc nie lektura tropów, lecz c z y t a n i e w t r o p a c h. Nie można sprowadzać tego jedynie do przyimka: to zasadnicza różnica między uchwyceniem śladu poprzez jego wnętrze, jego *ethos*, i uchwyceniem go poprzez jego zewnątrz, jak za pośrednictwem czegoś innego, najczęściej wydarzenia z przeszłości.

Jest więc jasne, że Sebald w swych pochwałach i elegiach (na temat) kurzu ewokuje figurę Benjaminowskiego historyka i/lub materialistycznego pisarza: historyka, który nie poprzestaje na chronologicznym ornamentem, który nigdy nie jest tak naprawdę obiektywny, ale który pochyla się nad drobnymi dokumentami, który czyta w kurzu tak, jak dawni wróżbici czytali w ciałach, w niebie, w gestach i ruchach: „«Czytać to, czego nigdy nie napisano». To czytanie jest najstarsze: czytanie poprzedzające wszelki język, czytanie z wnętrzości, gwiazd czy tańców. Później weszły do użytku ogniwa pośrednie wiodące ku nowemu czytaniu, runy i hieroglify”²⁴. Benjamin, którego rozpoznania były podobne, doszedł do wniosku, że rozważania te dotyczą kwestii filozofii historii²⁵. Przetrawienie modelu lektury mantycznej wśród autorów przywiązanych do materialistycznej koncepcji historii nie jest zaskakujące, ponieważ to podejście, które zastępując doświadczenie subiektywne tym konkretnym, odnajduje środki, wychodząc od konkretnego, aby uzyskać dostęp do myśli uogólniającej, o zasięgu naukowym i filozoficznym.

Trzeba sobie przypomnieć, że Benjamin od 1939 roku – chodzi o jego tekst *O pojęciu historii* – wskazuje na potrzebę, rozpoznaną później przez Carlo Ginzburga i jego projekt mikrohistorii, by tworzyć historię zwykłych ludzi i by pracować z gałganami, pozostałościami, strzępami obserwacji. Mówiąc szerzej, Benjamin nigdy nie przestał domagać się metody montażu, która wykorzystuje nie dokument, lecz właśnie odpady, reszki, kurz: ponieważ to właśnie tam, na swoim rewersie, tkanka społeczna staje się czytelna. To poprzez swoje odpady kapitalizm przemysłowy ukazuje historii prawdziwe oblicze. Benjamin nie jest jedynym, który dokonał tego wyboru. Wystarczy przeczytać wstęp Sigfrieda Giediona do *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous*

²³ J. Bottero, *La Mésopotamie. L'écriture, la raison et les dieux* (1987), Paris 2004, s. 72.

²⁴ W. Benjamin, *O zdolności mimetycznej*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 292.

²⁵ G. Scholem, *Walter Benjamin, Histoire d'une amitié*, Paris 1981, s. 75: „Filozofia, która nie zawiera i nie potrafi wyjaśnić możliwości zobaczenia przyszłości w fusach kawy, nie jest filozofią autentyczną”.

History z 1949 roku, zatytułowany właśnie *Anonymous History* (Historia anonimowa) – bez wątpienia jeden z najlepszych fragmentów, jakie kiedykolwiek napisano na temat historii w tonacji mol: „Zajmujemy się tylko rzeczami skromnymi, przedmiotami, do których nie przywiązujemy zwykle dużej uwagi, a już na pewno – nie nadajemy im wartości historycznej. [...] Powolne kształtowanie codzienności jest równie ważne jak eksplozje historii; ponieważ w anonimowym życiu nagromadzenie cząstek tworzy prawdziwą mieszaną wybuchową”²⁶.

Ta wybuchowa siła anonimowego tłumy, który z ziarenek kurzu tworzy burzę piaskową, znajduje się w sercu dokumentalnej etyki Sebalda, ale także jego estetyki: montażu. Trzeba tu, raz jeszcze, wrócić do Benjamina: „Metoda tej pracy: literacki montaż. Nie mam nic do powiedzenia; tylko do pokazania. Niczego, co wartościowe, nie kradnę; nie przywłaszczam sobie także żadnego wyrafinowanego sformułowania. Tylko łachmany i odpadki, ale nie po to, by je zinwentaryzować, lecz by oddać im sprawiedliwość w jedyny możliwy sposób – wykorzystując je”²⁷. Cytat ten, uchodzący bez wątpienia za jeden z najbardziej znanych w twórczości filozofa, powinien zostać odczytany na nowo poprzez Sebald, ale także skonfrontowany ze słowami drugiego mistrza montażu, którym był Siergiej M. Eisenstein.

W przypadku tego ostatniego montaż to nie tylko kwestia charakterystyczna dla kina – to literacko-artystyczna zasada, której siłą jest funkcjonowanie dzięki udziałowi czytelnika lub widza. Jej polityczne zastosowanie, szczególnie widoczne w filmach sowieckiego twórcy, wynika z tej zdolności do mobilizowania bliźniego²⁸ przez podżeganie go do intelektualnej operacji wróżenia: ponieważ z zestawienia dwóch odrębnych elementów rodzi się trzeci, który nie jest ich sumą, lecz ma inną, nową jakość²⁹. Aby uchwycić ten obraz – fakt, że montaż według Eisensteina rodzi się na styku dwóch fragmentów filmu – widz musi uchwycić „trzeci sens”. W tekście z 1970 roku o takim tytule Roland Barthes wyjaśnia, że Eisensteinowski montaż domaga się lektury uwzględniającej znaczenie, które pojawia się po tym, co „informacyjne” i „symboliczne”. „Być może jest to właśnie ten i n n y t e k s t, którego odczytanie reklamuje Eisenstein, kiedy mówi, że film nie powinien być po prostu oglądany i słuchany, ale że trzeba go badać i używać mu uważnie swojego ucha. Takie słuchanie i takie patrzenie nie postulują oczywiście jakiegoś prostego zastosowania umysłowości (wymaganie banalne,

26 S. Giedion, *La Mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme*, vol. 1: *Les origines* (1948), trad. P. Guivarch (1980), Paris 1983, s. 16.

27 W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 505–506.

28 Por. M.-J. Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris 2014.

29 S. Eisenstein, *Le film/sa forme: son sens*, trad. sous la dir. A. Panigel, Paris 1976, s. 506.

życzenie bogobojne), ale prędzej prawdziwą mutacją odczytania i jego przedmiotu, tekstu czy filmu; wielkiego problemu naszych czasów”³⁰.

Jeśli ta „mutacja odczytania” gra także u Sebald w jego montażu prozy i obrazów, to właśnie przez wzbudzenie w czytelniku umiejętności wróżbiarskich: odgadywania powiązań między dokumentami pozornie bez odniesienia a narracją, która snuje skojarzenia i montuje pozornie odległe rzeczywistości. Chwywanie ogniów, śledzenie meridian jest czynnością lektury, która dla Sebald jest nieodłącznym elementem jego koncepcji obrazu znalezionej: „coś, co leży na podłodze i gromadzi kurz [...] powstają wiry kurzu, coraz większy kłęb. Wreszcie można wyskubywać pojedyncze nitki”³¹. Zaproszony do wyskubywania, z autorem, zakurzonych i świetlistych nitek obrazów czytelnik zostaje ostatecznie umieszczony w pozycji podróżnika, który „zimową nocą, kiedy jadąc od strony Möhringen, po raz pierwszy ujrzał z taksówki nową siedzibę koncertu Daimlera, rozbłyskująca w ciemności sieć światła wydała się niczym gwiazdne pole rozpostarte nad całą Ziemią, tak że stuttgartarckie gwiazdy widzieć można nie tylko w miastach Europy, nad bulwarami Beverly Hills i Buenos Aires, ale również wszędzie tam, gdzie w strefach wciąż szerzącego się spustoszenia, w Sudanie, w Kosowie, w Erytrei albo w Afganistanie, po zapyłonych drogach poruszają się najwyraźniej nigdy niekończące się kolumny ciężarówek z ładunkiem uchodźców”³². Dla Sebald ten kłęb kurzu obrazów jest więc podobny do gromad gwiazd, do których kontemplacji nieustannie zaprasza czytelnika, tworząc w swojej prozie medytacyjne pauzy, nadające opisowi nieszczęścia już nie tylko realistyczny, ale i wizjonerski wymiar.

W tym przejściu od kurzu gęstego cierpienia do międzygwiazdowego pyłu Sebald ujawnia i uruchamia rodzaj alegorycznej lektury świata. Czczenie kurzu jest więc postawą krytyczną, jeśli nie polityczną, polegającą na (po)myśleniu przyszłości ze szczątków zniszczenia, dodawaniu do prochów zmarłych prochów słów, a do gwiazdowego pyłu – konstelacji obrazów. Również na dodawaniu do naszych losów tych anonimowych, po to, aby stworzyć, uformować tę wybuchową siłę, która – pomimo niebezpieczeństwa – być może skłania nas mniej do poznania niż do bycia.

Przełożył z języka francuskiego Tomasz Szerszeń

Muriel Pic, *Révérance à la poussière*. W. G. Sebald et l'archive, w: W. G. Sebald. *Littérature et éthique documentaire*, éd. Muriel Pic, Jürgen Ritte, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, s. 163–172.

30 R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S. N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 71, s. 41.

31 W. G. Sebald, *Pisany tekst nie jest prawdziwym dokumentem. Rozmowa z Christianem Scholzem*, przeł. M. Łukasiewicz, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 2 (118), s. 104.

32 Idem, *Campo Santo*, s. 286–287.