

# Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v *Saturnovih prstanih* W. G. Sebald

Thomas Elsaesser

Univerza v Amsterdamu, P.O. Box 19268, 1000 GG Amsterdam, The Netherlands  
elsaesser@uva.nl

*Saturnove prstane W. G. Sebald s težavo umestimo v obstoječe literarne žanre (leposlovje, biografije, potopisna literatura), še težje pa jih opredelimo zato, ker gre za preplet fotografije, besedila in gibljivih podob. Avtor v eseju predstavi, kako lahko naključje, možnost in drugi tropi kontingentnosti predstavljajo način za razumevanje Sebaldove preiščljene uporabe podob, ki zaradi svoje enigmatične pluralnosti pomena predstavljajo vozlišča v prepleteni mreži odnosov v prostoru in času.*

Ključne besede: nemška književnost / Sebald, Winfried Georg / literarni žanri / biografija / spomini / literatura in film / *Saturnovi prstani*

Winfried Georg Sebald je umrl decembra 2001, le deset mesecev po objavi romana *Austerlitz* – dela, ki se je v nemščini in angleščini v knjigarnah pojavilo skorajda hkrati in postalo njegov največji uspeh. Max – kot je Sebald imenoval samega sebe – je bil skoraj dvajset let, od leta 1972 do leta 1991, moj sodelavec na Univerzi East Anglia. Delal je na Oddelku za nemški jezik na programu Evropskih študijev, jaz pa na Oddelku za primerjalno književnost na programu Angleških in ameriških študijev. Ko sem leta 1991 odšel na Univerzo v Amsterdamu in se prvih pet let vozil med Norwichem in Amsterdamom, sva še nekaj časa ohranjala stik in živahno izmenjavo mnenj. Dejansko sva se družabno večkrat srečala po mojem odhodu z Univerze East Anglia, saj je bila moja žena leto pred tem imenovana za predavateljico nemškega jezika na njegovem oddelku in se je z Maxom in njegovo ženo Ute precej spoprijateljila. Ko nisva bila več sodelavca, se je Max začel čutiti svobodnejšega, da izrazi svoje nestrinjanje s številnimi stvarmi, ki so ga motile v povezavi z njegovim profesorskim delom ter z upravljanjem univerze.

Sebald je nemški pisatelj, čigar splošna recepcija in mednarodni ugled povsem jasno spadata v 21. stoletje, njegove filozofske teme, literarni lik in

še posebej njegovo osrednje travmatično vprašanje pa sodijo v 20. stoletje. S tem mislim predvsem na to, da je navdih črpal pri piscih, kot so Walter Benjamin in Franz Kafka, Virginia Woolf in Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges in Italo Svevo. V svojem besedišču in skladnji – vsaj, ko ga beremo v nemščini – seže celo nazaj v 19. stoletje, v njegovi prozi pa je čutiti vplive Adalberta Stifterja in Roberta Walserja. Zaradi svoje glavne teme tako pri kritikih kot pri občudovalcih nasploh velja za osrednjega pisca literature holokavsta, čeprav Sebald sploh ni bil Jud. Pisal je z gledišča druge generacije pregnancev in ne žrtev, a kljub temu predstavlja »postspominsko pričo« travme. Rojen je bil po grozotah nacističnega režima in živeti je moral v senci njegove grozljivosti, zato se v svojem delu ni mogel izogniti pretresljivemu občutku kesanja in sramu, ki ga je ta prinesel nad vsakega in vse Nemce.

Njegova slava in ugled sodita v 21. stoletje vsaj iz naslednjih razlogov: Sebaldova hitra in izjemna literarna slava je nenavadno sodobna in posthumna hkrati. Tako on kot njegovo delo na nek način naseljujeta dvojno posmrtno življenje: kot prvoosebni pripovedovalec v *Izseljenih* in *Saturnovih prstanih* si je nekako vedno utiral pot nazaj; tudi takrat, ko je potoval, obiskal določen kraj ali mesto, se sprehajal ob morski obali, prispel v vas ali vstopil v stavbo. Živost in naravno lepoto kraja je vedno umerjal z vidnimi znaki razpadanja in sledmi človekovega razdejanja. Poleg tega je v Sebaldovem delu vedno prepozno za spremembo ali za nov začetek, saj preteklost vedno že čaka na koncu poti. V tem smislu se je moral že za časa življenja zdeti zapoznel in posthumen. Še bolj logično in hkrati paradoksalno pa je, da je s pisateljvanjem začel pozno – ob objavi angleške izdaje *Izseljenih* je imel 52 let, da priznanja ni doživel skoraj do smrti in da je k njegovemu ugledu še prispevala njegova nenadna in pretresljivo nepričakovana smrt. Dejansko je njegova slava začela privzemati kultne razsežnosti takšne vrste, kot jo po navadi povežujemo z nenadno smrtjo igralca ali pop zvezde.

Drugič, Sebald je prvenstveno transnacionalni avtor, četudi so njegove teme tako vezane na in povezane s sodobno zgodovino njegove domovine Nemčije. Pa vendar v oči jasno bode dejstvo, da je bistveno bolj priljubljen – in resno upoštevan kot pisatelj – v angleško govorečem svetu ter celo na Japonskem ali v Italiji, kot pa v Nemčiji, kjer je njegova drža zelo kontroverzna in kjer zaradi lastnega samoizgona sproža povsem nasprotujoče si odzive. Obtoževali so ga »prilastitve« trpljenja Judov, da bi se tako lahko upodobil kot »dober Nemec«. Kritika *Izseljenih*, ki jo je za *New York Review of Books* napisala Susan Sontag, je učinkovala kot podpora vodilne intelektualke judovske diaspore in ni si nemožno predstavljati, da je Sebald vedel, da piše prvenstveno za angloameriško občinstvo, četudi je to še naprej počel v nemškem jeziku. V tem je Sebald kot svetovni avtor

(govorilo se je, da naj bi ga predlagali za Nobelovo nagrado) fenomen različnih vrst prevajanja: prvič, literarnega prevajanja (vztrajal je na tem, da piše v nemščini, obsesivno je pregledoval angleške prevode svojih del, njegova prerekanja s prevajalci pa so bila skorajda znamenita); drugič, izkušnjo večinoma judovskih protagonistov je prevedel v občutljivost empatije in sprejemanja melanholične krivde; in tretjič, zaradi nenavadnega in premišljenega umeščanja fotografij v svoja besedila je Sebald pisatelj, ki »prevaja« med besedami in slikami, med literaturo in fotografijo.

Zgolj zaradi tega ga sicer še ne moremo imeti za pisatelja 21. stoletja, nikakršnega dvoma pa ni, da njegov ugled predstavlja tudi medijski fenomen.<sup>1</sup> Okrog njegove osebnosti in dela se je dejansko vzpostavila prava industrija. Njegovo ime se redno pojavlja na mednarodnih znanstvenih konferencah, njegovemu opusu se posvečajo celotni kolokviji, spremljajoče knjige, zbirke in monografije o njem pa bi lahko napolnile manjšo knjižnico. O njegovem delu je bilo napisano kar sedemsto strani debelo »berilo« z naslovom *Saturnove lune* (Saturn's Moons), o vsakem možnem vidiku njegovega dela pa se nenehno pišejo članki, eseji in doktorske disertacije. Vendar je to le ena od plati Sebaldove medijske odmevnosti, saj je naravnost neverjetno prisoten tudi na internetu – neverjetno zato, ker je bil kot pisatelj, kar se tiče medijske pozornosti, tako sramežljiv, zaseben in fobičen, kot je bil glede nekaterih novih tehnologij, vključno z urejevalniki besedil in internetom. Kljub temu je na spletu najti kar nekaj njemu posvečenih strani, kot npr. *Vertigo*, pa bloge, klepetalnice in seveda stran na Facebooku, z na tisoče všečki in s klubi oboževalcev, kot sta Sebaldovi prstani ali pa Sebaldovski debitanti.

Toda v enaki meri, če ne celo bolj presentljivo je, kako je Sebald navdihoval številne umetnike – ne le pisatelje, temveč tudi vizualne umetnike in filmske ustvarjalce: zopet moram poudariti, da menim, da jih je navdihoval v slogu 21. stoletja, kar dokazuje, kako je »filmski imaginarij« pričel obvladovati naš način vstopanja v odnos s svetom in upodabljanja preteklosti ter naše medsebojne stike. Upal bi si trditi, da se ta imaginarij uvršča v znakovne sisteme posnemanja in poustvaritve, telesne participacije in čustvene apropiacije, in ne v hermenevtiko interpretacije ali kritične presoje.

Kot primer za to, o čemer govorim, vzemimo prvih deset minut filma, ki je bil narejen leta 2012 in ki se osredotoča na Sebaldove *Saturnove prstane*, neke vrste potopis/spomine/roman o Norfolku in Suffolku; delo, ki je v bilo v nemščini prvič objavljeno leta 1995 in podnaslovljeno z »Eine englische Wallfahrt« ali »Angleško romanje«. Film je ustvaril britanski režiser dokumentarcev in filmski esejist Grant Gee in se imenuje *Potrpljenje, po Sebaldu* (Patience, after Sebald).

*Potrpljenje, po Sebaldu* je poskus – morda preveč resen in vnet –, kako Sebaldovo metodo dela, njegove manierizme in njegov peripatetičen, asociativen in digresiven slog pisanja prevesti v film tako, da bi se vzpostavilo ravnovesje med prenosom tega sloga v drug medij, ilustriranjem *Saturnovih prstanov*, in hkrati, z nadpostavitvijo »govorečih glav« oziroma glasu pripovedovalcev, dokumentiranjem izjemnega vpliva in daljnosežnih posledic, ki jih ima njegovo delo za pisatelje in umetnike.

Veliko glasov v filmu – vizualnih umetnikov, arhitektov, piscev, ilustratorjev, gledaliških režiserjev, skladateljev in založnikov – želi posnemati Sebaldov čarobni tok misli in skladnje do točke psihičnega bivanja v njegovi melanholični občutljivosti, kot da bi bili nezadržno potegnjeni v izkušanje sveta skozi njegove oči in čute. Nekateri k razlagi njegovih del pristopajo kot k interpretaciji svetih besedil, ki imajo lastna skrivnostna sporočila in posebne moči razodetja. Drugi ta besedila jemljejo za osnovo lastnemu ustvarjanju, deloma v obliki *hommagea*, deloma v obliki (tudi prekomernega) poistovetenja: kot da bi njegova dela ne bila fikcija ali sad mukotrpnega raziskovanja v arhivih, marveč samostojne fizične realnosti, ki jih lahko naselimo in jih posedujemo, ki jih lahko vzamemo v lasten svet in jih celo vključimo v lastno življenje in avtobiografijo.

Ker je Sebald na bolj dobeseden način del moje lastne avtobiografije, sem bil še do nedavnega precej zadržan do tega, da bi govoril o njem; in to kljub dejstvu, da so me v zadnjih desetih letih o Maxu in mojem vtisu o njem pogosto spraševali tako nemški raziskovalci v ZDA kot študenti nemščine z vsega sveta in njegov newyorški založnik. A vedno sem okleval, saj je bil Max Sebald, ki sem ga od blizu poznal dvajset let, le v daljnem sorodstvu z W. G. Sebaldom, za katerega njegovi občudovalci in bralci mislijo, da ga poznajo (ali pa si to želijo misliti).

Naj razložim. Vez med Maxom in menoj je bila tako poklicna kot osebna, četudi bi si je ne drznil imenovati prijateljstvo. Tisto, kar naju je pripeljalo skupaj, je bilo na nek način globlje od prijateljstva, saj je imelo opraviti z najinim skupnim kulturnim ozadjem in vzporednima biografijama. Med nama je bilo le leto razlike v starosti in oba sva kot študenta iz Nemčije odšla v Veliko Britanijo. Prav zaradi te skupne, toda zapletene generacijske vezanosti na povojno Nemčijo sva bila eden do drugega bolj previdna, zadržana in morda manj zaupljiva, kot so med seboj običajno prijatelji.

V letih od 1972 do 1993, ko sva delala skupaj, Sebald svojega literarnega dela ni kazal drugim. Kolegi so ga poznali predvsem kot strokovnjaka za književnost in kasneje kot vodjo Centra za književno prevajanje; v tem času sem sam prehajal od primerjalne književnosti k filmskim študijem kot svojemu osrednjemu področju raziskovanja in poučevanja. Z drugimi besedami, oba sva šla skozi procese odmikanja od literarne vede: ti procesi

so razvili lastno centrifugalno silo, zato so stiki med nama postajali bolj naključni in oddaljeni. Ko se je v začetku osemdesetih let Oddelek za nemščino soočal z resnimi težavami, ker ni mogel pritegniti dobrih študentov, še posebej za primerjalno književnost, sva se odločila, da združiva moči in študentom ponudiva seminar o filmu v Weimarski republiki. Navsezadnje so bili v osemdesetih letih 20. stoletja ravno filmski študiji tisti, ki so pred zaprtjem rešili številne oddelke za sodobne jezike na britanskih univerzah.

Četudi je bil najin filmski seminar priljubljen in bi ga lahko začela izvajati redno, naju skupno poučevanje ni zblížalo: prav nasprotno, pokazalo se je, kako drugačna sta bila najina pristopa h krivdi in odgovornosti, ki sva si ju delila kot v tujini živeča nemška državljana, in mislim, da je bilo to spoznanje boleče za oba. Max je seminar poučeval še več kot dve leti, a s srcem najbrž ni bil najbolj pri stvari. Njegova ambivalenca do gibljivih slik je bila v tistem času že očitna; če zdaj gledam nazaj, pa se mi zdi njegova drža še bolj kompleksna in konfliktna. Tako menim, da se je Max za to, da bi lahko uporabil filmski medij, moral postaviti izven njega; podobno kot Roland Barthes pred njim je filmski imaginarij najbolje dojel v trenutku, ko je »zapuščal filmsko dvorano«.<sup>2</sup>

In tako pridemo k zadnjemu od razlogov, zaradi katerih menim, da je Sebald pisatelj med stoletjema, oziroma še izraziteje – med literarnim imaginarijem 19. in zgodnjega 20. stoletja ter filmskim imaginarijem poznega 20. in zgodnjega 21. stoletja. Če do neke mere pretiravam in poenostavim, bi ga lahko povzel v dveh povedih: prvič, mrtvi niso zares mrtvi (filmi in gibljive slike jih ohranjajo žive, toda kot sence, duhove in nespokojne duše), in drugič, najbolj temeljni zakoni, ki vladajo našim življenjem in določajo naše dogajanje, niso zakoni akcije in reakcije ter vzroka in učinka, temveč logični – ali nelogični – zakoni kontingentnosti in naključja.

Stiki med Maxom in menoj so zamrli okoli leta 1993. Ko sem se do-dobra ustalil v Amsterdamu, so se mi začeli Norwich, Norfolk in tamkajšnja univerza počasi izgubljati iz misli. Poleg tega sem imel polne roke dela z vzpostavljanjem novega oddelka, usposabljanjem doktorandov in urejanjem knjižne zbirke. Nato sem leta 2001 – med Maxovim obiskom v Amsterdamu, o katerem me je obvestil njegov nizozemski založnik, a se ga nisem mogel udeležiti – Maxu poslal esej, ki sem ga bil napisal o Alexandru Klugeju, najbrž zato, ker sem vedel, kako zelo sva oba cenila tega izjemnega in skorajda čudežno plodovitega avtorja. Nekaj tednov kasneje sem prejel odgovor, kmalu zatem pa še izvod *Austerlitz*a s posvetilom. Naj citiram kratek odstavek:

Najlepša hvala za tvoje pismo. Prebral sem ga z največjim zanimanjem, ne le zaradi vsebine, ampak tudi zato, ker zaradi tvojega načina predstavljanja in osvetljevanja teh zadev, ki zaposlujejo tudi mene, sedaj lahko vidim mnogo jasneje. Še posebej skupek

motivov okoli ognja in ledu natančno ustreza nekoliko obsesivnim podobam ognja, snega in Alp ter ledenikov, ki jih imam že tako dolgo v mislih. Tudi ideja povezljivosti me skorajda nenehno zaposluje. Potreboval bi več takšne snovi za razmišljanje, kot jo vsebujejo tvoji zapisi, še posebej sedaj, ko sem končal Austerlitz (poslal ti ga bom v ločeni pošiljki), in začenjам zbirati gradivo za zelo široko zastavljeno »nemško« zgodbo, ki bo tekla natanko v smeri, ki si jo predlagal. (Pismo je datirano s 25. aprilom 2001.)

Nato sem ga junija poklical – ponosen je bil na to, da nima računalnika, elektronska pošta pa se mu je zdela barbarska –, da bi izvedel, kdaj bo zopet prišel v Amsterdam, vendar je bilo takrat že jasno, da bo *Austerlitz* velik uspeh in da mu bo to delo do nadaljnjega narekovalo urnik, če ne kar celotnega življenja. Bežno sva govorila o Klugeju in Maxovih predavanjih *Vojna v zraku in literatura*, ki so v Nemčiji v letih 1998 in 1999 povzročila nemalo razburjenja; povedal sem mu, da sem se tudi sam rodil v eni od noči, ko so Berlin še posebej močno bombardirali in da imam v lasti tudi dokumente, ki pričajo o teh skorajda nepredstavljljivih tednih in mesecih. V Amsterdam je želel priti takoj, ko bi bilo to mogoče, vendar se je kasneje to izkazalo za najin zadnji pogovor.<sup>3</sup>

Z drugimi besedami, četudi večina poklicnih, biografskih in generacijskih dejavnikov nakazuje na oddaljeni čas kontinuitete in posledičnosti, se je najin odnos dejansko v večji meri odvijal preko naključij, obvodov in nadomestkov, precej podobno temu, kako je Sebald oblikoval svoje like in pristopal k njihovim zgodbam. Navsezadnje me pri prenosu književnosti v film ali razlikah med obema zanima ravno ta nemogoča hermenevtika *Zufalla* – naključja ali možnosti, ki se je tako v njegovem kot tudi mojem primeru izkazala za vodilno načelo življenja in formativno načelo njegove umetnosti. Dejansko ne pretiram, če rečem, da so ruševine – ruševine stavb, teles, življenj, ki tako zelo naseljujejo njegovo fikcijo, simptom nečesa drugega, saj sta naključje in možnost prav tako ruševini: sicer bolj ruševini časa kot pa prostora, a vendarle ruševini (konteksta, redu, zasnove in usode).

Zato lahko v naključjih najdemo nepričakovan vir poguma in zaupanja. Če jih prepoznamo, nam potrdijo, da obstajajo povezave, ki poudarjajo negotovost in arbitrarnost življenja, hkrati pa podpirajo našo človeško zmožnost, da pomen in smisel črpamo iz tistega, kar se zdi brez pomena. Po drugi strani pa lahko *Zufall* človeka vplete v preplet krivde ali pa osvetli spomin na sram in izgubo. V zadnjih desetih letih skorajda ni bilo dneva, da bi kdo v kakšnem popolnoma nepričakovanem kontekstu ne omenil Sebaldovega imena. Zdi se, kot da se tisto, čemur sem se nekoč izognil v Amsterdamu – torej srečanju z Maxom kot s svetovno znanim pisateljem in ne kot s človekom, ki sem ga poznal iz Norwicha, potem pa sem si želel, da bi do tega prišlo, vendar se to ni zgodilo –, da sedaj to srečanje neutru-

dno terja svojo izpolnitev in si želi zapozneno za vedno zavzeti trenutek svoje spodletele uresničitve.

Misel iz Klugejeve *Moči čustev* (Die Macht der Gefühle) o stotisočih naključjih, ki jih kasneje imenujemo usoda, je moto, ki bi ga lahko povezal z mojim odnosom do Maxa, primerna pa je tudi, ko se srečujemo z določenimi težavami v biografskem in avtobiografskem pisanju. Če bi se želel celostno lotiti biografskih in avtobiografskih vidikov pripovedi o Sebaldu, bi moral do »Maxa« pristopiti kot do enega od likov Sebalda-pisatelja, kot do lika, ki se pojavi iz senc in prikazni, ki jih ugledamo v tavanjih, iz nejasnih sledov ali prebliskov in preko nepričakovanih odkritij v pismih, pesmih, fotografijah, doma narejenih filmih in arhivih. Na podlagi pogovorov, ki sem jih imel z dvema od Sebaldovih (uradnih) biografov, Markom Andersonom in Richardom Sheppardom, sem se moral vprašati tudi, kako bi se pisatelj ali raziskovalec lotil Sebaldove biografije: ali bi moral to nujno narediti na sebaldovski način ali pa bi se, prav nasprotno, skušal čimbolj odmakniti od tega, da bi igral na karto naključja, se izognil kontingentnosti in arbitrarnosti spomina in povsem izpustil alegorijo, slutnje ali uporabo literarnih predlog ateregov.

Biografija je eden od načinov, na katere se v naši kulturi kaže želja, da življenje odrešimo, ga rešimo (ali mu sodimo). Toda to, kar počne Sebald v svojih zgodbah – reševanje življenj, ki bi sicer zapadla pozabi, je v evropski domišljiji močno ukoreninjeno zaradi milijonov življenj, ki so jih med drugo svetovno vojno in holokavstom uničili in pokončali Nemci. Tako je, na primer, za Jude po vsem svetu in še posebej v Izraelu postala častna dolžnost, da se tem življenjem poklonijo in počastijo njihovo nehoteno žrtev, s tem ko vsakega od njih kar najbolj podrobno in temeljito dokumentirajo, kolikor to pač dopuščajo raztreseni ostanki, ne glede na status ali izvor, na družbeni razred ali spol.

Toda pri tem je pomembno, da je ta nuja po odrešitvi ali rešitvi življenj, s tem ko iz njih delamo arhivske subjekte, enako močna med povojnimi Nemci, še posebej v generaciji, rojeni po letu 1970, kot da bi lahko greh pasivnega molka ali dejavnega sodelovanja v zločinih, ki so jih zagrešili njihovi očetje in dedi, s prizadevnim delom na spominu in spominjanju na nek način omilili ali celo odpravili. Mislim, da sva z Maxom kot samozgnana Nemca iz prve povojne generacije, ki sva si za posvojeno državo raje izbrala Veliko Britanijo kot pa Združene države Amerike, to potrebo vsekakor čutila; porodila se je iz globokega občutka sramu, hkrati pa je na naju pritiskala tudi neizgovorjena, vendar nenehno prisotna zahteva najine gostiteljske države, da izkaževa svojo odgovornost. In če se je Max v zadnjem obdobju svojega življenja posvečal predvsem iskanju ustreznih literarnih form, zakritega prvoosebnega pripovedovalca in pozornega ušesa,

ki bi ustrezali tej potrebi in zahtevi, pri tem pa se je globoko zavedal napačnih izhodišč in končnega neuspeha takšnega početja, sem sam tovrstne ambivalence veliko let odmikal na stran in namesto tega raziskoval, kako so se s preteklostjo soočali filmski ustvarjalci novega nemškega filma ter kako so jo prenašali v sedanost. Raziskoval sem filmske oblike in spominske moduse, ki so jih za svoje prevzeli Kluge, Fassbinder, Wenders, Herzog, Syberberg, Reitz in drugi, ter *Vergangenheitsbewältigung* (nem. obvladanje preteklosti) naroda. Večkrat znova sem se moral vprašati, kako simptomatski ali produktivni so bili njihovi filmi v tem, da so Nemcu, kot sem bil sam – torej *Auslandsdeutscherju*, izseljencu –, omogočile, da sem si z dvojno nadomestitvijo na nek način odpustil sam: da sem v angleško govorečem svetu prevzel vlogo akademskega ambasadorja zanje kot za filmske ambasadorje, zavezane k temu, da delujejo kot glasniki boljše, bolj rigorozno samokritične Nemčije.

Sebald in jaz sva se na zahtevo po odgovornosti drugače odzvala tudi z drugih vidikov. Max se je vedno bolj spreminjal v utelešenje staromodnega kontinentalnega intelektualca in je v tem procesu svojo nemško identiteto bahavo izkazoval skozi svoj naglas in habitus; tako je postajal vse bolj podoben Walterju Benjaminu, katerega plakat je imel pripet na vrata kabineta. Jaz pa sem, prav nasprotno, izbral pot asimilacije. Kot predavatelj angleške in ameriške književnosti, s skorajda neprepoznavnim naglasom in z dejavno vlogo v britanskem političnem in intelektualnem življenju, sem deloval – vsaj na zunaj, in še posebej, ko sem predaval v ZDA – kot nekdo, ki se je v anglosaksonski svet preselil razmeroma enostavno, brez občutka zamere, toda tudi brez tajeja svojega nemškega rodu.

Max je z izkazovanjem svoje nemškosti in svojega književnega dela morda želel najti bolj prefinjeno ravnovesje med normalno in pretirano identifikacijo, med asimilacijo in distanciranjem. S tem ko je pisal v nemščini, vendar za anglosaksonskega bralca, in nato pazljivo spremljal in nadziral prevajalsko delo, je ustvaril edinstveno paradoksalno situacijo. Njegov prvoosebni pripovedovalec je skozi svojo tiho prisotnost kot pozorni poslušalec izpolnil dve zahtevi, ki sta bili postavljeni naši povojni generaciji: zahtevi, da se prepoznamo kot člani naroda preganjalcev, in zahtevi, da hkrati pri sebi sprožimo empatijo do žrtev, ne da bi si prilastili njihovo trpljenje.

Težavnosti tovrstnega uravnovešanja ne gre podcenjevati: Sebaldova avtorska prisotnost preko njegovih prvoosebnih pripovedovalcev zelo jasno doseže svoje bralce, in ta glas sam po sebi njegovemu delu podeljuje določeno avtobiografskost. Vendar je to avtobiografsko samo v toliko, v kolikor pripovedovalec večinoma obnavlja avtobiografska razglašljanja iz življenja drugih likov in se tako skriva v in za zapletene življenjske zgodbe



tistih, ki jih spoznava na svojih potovanjih in literarnih raziskovanjih. Te polfiktivne in polavtentične like srečuje na različnih mestih: na postajah, na svojih dolgih in samotnih tavanjih, v skoraj zapuščenih podeželskih dvorcih, kjer delajo kot vrtnarji, ali pa jih obiskuje v njihovih studijih in ateljejih, ki so tako polni knjig, razne ropotije in spominkov, da se zdijo kot zamrznjeni vrhovi gora ali ledeniki. Obisk – oseba in mesto – se pri Sebaldovem pripovedovalcu ohrani še dolgo zatem, ko so ti nelagodni nadrealistični in skorajda fantastični prizori že izginili. Ti liki so kot duhovi, ki jih ponovno in nepričakovano sreča v knjigah, časopisnih člankih ali drugih primerih razkritja, in kot nemirni duhovi se nato s Sebaldom-pripovedalcem igrajo skrivalnice, toda brez dvoma to igro igra tudi Sebald-avtor z nami, svojimi bralci.

Ta »vstop v fikcijo«, ki žive spreminja v duhove in umrle v živo prisotne, se mi je še posebej živo zastavil, ko sem prvič bral *Saturnove prstane*. To delo mi je še posebej blizu, deloma zato, ker govori o času in krajih – Norfolku in Suffolku, Norwichu in univerzi, ki sem jih izkusil hkrati z Maxom. Toda *Saturnovi prstani* mi niso ljubi le zato, ker se je tu Sebald najbolj približal avtobiografskemu opisu obdobja, ki ga je preživel na Univerzi East Anglia, pač pa tudi zato, ker knjiga kaže na njegov edinstveni dar, da znova obudi tiste, ki pravico do zanamskosti terjajo zaradi svoje diskretnosti in odmaknjenosti ter svojega tihega poslavljanja. Tu mislim na dva lika, ki se pojavljata v prvem delu njegovega proznega dela – na Michaela Parkinsona in Janine Dakyns: Sebald jima na samo treh straneh postavi spomenik, podprt z veliko naklonjenostjo, in podeli dostojanstvo, ki bi si ga za časa svojega življenja vsekakor zaslužila, a sta ga bila le redko deležna, saj so bila njuna dejanja tako ekscentrična in njuno vedenje tako ekstremno. Oba sta bila Maxova in moja kolega in poznal sem ju skoraj tako dobro kot on – in ravno zato so me tako navdušili in ganili prefinjenost, empatija in humor, ki jih Maxov literarni slog podeli njunemu obstoju in smrti. Skoznju Sebald razvije pravi »avtentični« model sreče, po katerem se oba zdita neke vrste živ dokaz za Schillerjeva poetska načela naivnega in sentimentalnega. Parkinson in Dakyns predstavljata načelo »naivnega«, Sebald pa »sentimentalnega« – in v tem procesu postane reflektivno podvojen avtorski subjekt: to, kar Parkinson in Dakyns poosebljata v svoji naravni odsotnosti vsakršne umetniškosti in popolnem pomanjkanju pretkanosti, skuša Sebald predstaviti s pomočjo ironije, in pri tem ne pušča dvoma, da sta bila nazadnje za svet izgubljena, saj zanj nista bila ustvarjena; ko ju tako prvoosebni pripovedovalec vseskozi objokuje, s tem objokuje tudi sebe.

Če upoštevam, kako ključno vlogo ima v Sebaldovem delu poslušanje, lažje razumem, zakaj sva imela v najinem seminarju o weimarski kinematografiji toliko težav z iskanjem skupnih točk. Del Sebaldovega paradoksa,

kot sem ga predstavil, je v tem, da gre za pisatelja, ki filmski imaginarij tako poglobljeno odraža prav zato, ker je za časa svojega življenja tako odločno stal zunaj njega. Sebald je bil do filma vedno skeptičen; mislim, da zato, ker so ga filmi postavili v položaj, ko je moral izbrati med vlogo opazovalca in vlogo priče – med dva položaja, ki sta bila za Sebalda usodno zaznamovana s kompromisom in ki sta bila kompromitirajoča. Zdelo se je, da ti vlogi na pravzaprav nesprejemljiv način normalizirata in naturalizirata stanje pasivnega opazovanja ali vizualne udeležbe v spektaklu katastrofe ali zla iz časovno ali prostorsko varne oddaljenosti. Po drugi strani pa uho – in dejanje poslušanja – najbrž predstavlja manj »hladen« organ, ki se optičnim užitek radovednosti ne vdaja tako voljno.

Iz teh premislekov, o katerih lahko zgolj ugibam, bi lahko začeli graditi poetiko Sebaldovih del, in bi pri njem lahko razbrali tudi nekatere pomembne namige o tem, kako se približati biografskemu subjektu, čigar življenja ne želimo zgolj hladno opazovati od zunaj, a si ga tudi ne privajati od znotraj; pač pa si želimo, da bi se od njega potrpežljivo učili in mu pri tem ves čas posojali svoj glas. Sebaldova zgovornost, njegovi trenutki tišine ter številne kamuflaže in preobleke pričajo o tem, kako težavno je najti potrpežljivo pasivnost in izmuzljiv glagolski čas za njegove prvoosebne pripovedovalce, ki jih spreminja v poslušalce: pripovedovalce, ki bi znali avtentično spregovoriti o »bolečini drugih« in ki bi to storili s podobami, ki zmorejo bralca spreminjati v gledalca. To se mi zdi eden od načinov interpretacije njegovih fotografij in razglednic, ki jih tako premišljeno umešča med strani svojih knjig: besedila ne ilustrirajo in se od njega hkrati tudi ne ločujejo, temveč vabijo k naključnim srečanjem in nenadnim spoznanjem, ki si jih med besedilom in podobo ustvarjamo mi kot bralci in ki tako postajajo še en nabor ločil v toku poročanega govora.

Prav res: če bi podobe raziskovali v zaporedju, še posebej v *Saturnovih prstanih*, bi ugotovili, da se določeni vizualni motivi ponavljajo, med seboj prelivajo in preoblikujejo in pripovedujejo lastno zgodbo – vzporedno ali pa celo v kontrapunktu z besedilom. Po vsem, kar sem zapisal o Sebaldu in filmu, bi o njegovih zaporedjih podob skorajda lahko razmišljal kot o ustreznicah ali celo poustvaritvi predfilmske naprave, imenovane *Daumenkino*: majhne knjižice s slikami, ki, ko knjižico na hitro prelistamo skozi prste, ustvarijo iluzijo gibanja. V tem smislu je Sebald »film« prevedel nazaj v knjigo in od pozornega (ali naključnega) bralca pričakoval, da bo film »ponovno odkril«, saj ga je bilo treba na novo izumiti.

In obratno: knjiga je morala v 21. stoletju znova odkriti gibanje in premikanje, toda ne nujno v obliki linearnih zapletov in vzročno motiviranega zaporedja dogodkov. S stopinjami in osamljenimi tavanji, potovanji z vlakom in s trajektom, z vračanja in s krožnimi potmi, ki oblikujejo sre-

čanja v Sebaldovi fikciji, nastajajo nove pripovedne poti in pripovedne tehnike. Kot ločila služijo temu, da subjektom, stavbam in objektom, ki iz proze izhajajo kot prekinitve, podelijo določeno tipno in topografsko prizemljitev, tako kot vodna površina postane vidna šele, ko vanjo zalučani kamen sproži valove, valovi pa kamnu dajejo težo s tem, ko ga pospremijo s slišnim zvokom.

Poleg teh slogovnih postopkov in literarnih motivov, ki strukturirajo Sebaldovo delo in mu omogočajo, da tke fine niti svojih zgodb, imata nenadnost in možnost tudi filozofski pomen – pomislimo npr. na idejo »srečanja« v delih Paula Celana ali Martina Heideggerja ter v številnih sodobnih pristopih k etiki in estetiki. Za Sebaldra srečanje, ki svojo transcendenca skoraj brez izjeme črpa iz načel kontingentnosti in možnosti, vedno deluje tako, da sprosti energije, ki se usmerijo v preteklost. Takšna srečanja služijo spominu, zgodovini ali spominjanju in nas vodijo do točke, na kateri lahko pozabljeni tragični dogodek na novo doživimo, ali pa nas katastrofa, ki se je od nas oddaljila kot oseka, znova zajame kot plima.

Zdi se mi, da morda le redki bralci – ko vsako jutro pregledajo svoj profil na Facebooku ali kliknejo na še eno prošnjo popolnega neznanca, da ga dodajo kot »prijatelja« – v Sebaldovem delu zavestno prepoznavajo svojo lastno fascinacijo z naključjem in svojo lastno odvisnost od sindroma majhnega sveta »šestih stopenj ločenosti«. Toda kdo ve, ali ta nenavadna srečanja in posledice, ki jih sprožajo, včasih ne dajejo občutka, kot da bi živeli v eni od Sebaldovih knjig. Če Sebaldovo delo bralca vodi v krogu ali naprej v preteklost, v vsakem primeru pa v katastrofo, imajo njegovi bralci danes vsekakor drugačno nprav in drugačne zgodbe. A tudi oni ne morejo izpustiti nobene od teh niti in morda je prav zato Max za številne svoje bralce postal skorajda mitska figura: deloma Minotaver in deloma Tezej v labirintu zgodb, ki nas hranijo. Če se, kot v Sebaldovi zgodbi Dr. Henry Selwyn, »na ta način vračajo k nam, mrtvim«, bi lahko trdili, da je Sebald za nas anticipiral drugo plat medalje ali temno plat Facebooka, Twitterja in naših obsesivnih online življenj: navsezadnje le-ti predstavljajo pristne poskuse 21. stoletja, da bi se rešili pred gotovim zavedanjem naše smrtnosti. In zato nam Sebaldovo delo, ki intuitivno tipa enaindvajseto stoletje, medtem ko piše v in za dvajsetega, podaja – drznil bi si reči – ultimativni Facebook nemrtvih svojega lastnega nesrečnega stoletja.

Prevedla Ana Beguš

## OPOMBE

<sup>1</sup> Njegov status najpomembnejšega pisatelja svoje generacije v očeh bralcev je tako zasenčil status Güntherja Grassa ali Petra Handkeja, Heinricha Bölla ali Bernarda Schlinka. Tako kot je bil Kafka najpomembnejši pisatelj 50. in 60. let, Berthold Brecht 60. in 70. let in Walter Benjamin 70. in 80. let 20. stoletja, tako je Sebald najpomembnejši pisatelj 90. let 20. stoletja in začetka 21. stoletja – emblematično pooseblja notranji glas Nemčije in tako »predstavlja« njeno vest.

<sup>2</sup> Barthes, Roland. »En sortant du cinéma.« *Communications* 23 (1975): 104–107. DOI: 10.3406/comm.1975.1353.

<sup>3</sup> Pismo me je spomnilo tudi na to, zakaj najin poklicni odnos ni vedno potekal brez nesoglasij. Po pogovoru z Maxom je človek začutil potrebo, da gre malce na svež zrak ali da zamenja kraj, saj so bili njegovi miselni tokovi tako neomajno usmerjeni k negativnim platem stvari, da ga zgolj z menjavo teme človek ni mogel zamotiti, da ne bi goreče – in, včasih se je zdelo, trmasto – vbrizgaval muk in tegob v vsakršno temo, o kateri je bilo govor. Tudi pismo iz aprila 2001 daje takšen priokus, saj se po odlomku, ki sem ga ravnokar navedel, nadaljuje takole: »Da, vrste so se resnično zredčile. Pragmatizem Angležev, ki nenehno težijo k temu, da stvari le zakrpajo, in slepo vztrajajo na najcenejši možnosti, je uničila skorajda vse in izžela vsakršen miselni ali telesni odpor tistih, ki delajo na tukajšnjih oddelkih in inštitutih. Vsakdo, ki ga srečaš, je pregorel. In nekega dne jih enostavno ne bo več.«

## Contingency and Coincidence as the Ruins of Time: Text, Image and Motion in W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*

Keywords: German literature / Sebald, Winfried Georg / literary genres / biography / memories / literature and film / *The Rings of Saturn*

As a colleague, friend and compatriot of W.G. Sebald for some twenty years – from 1972 to 1992 – at the University of East Anglia in Great Britain, I am often asked to give an opinion, to tell anecdotes or to offer an interpretation of the person and his work. Usually, I am reluctant to do so, because the “Sebald” known to his readers is not the “Max” that I knew: not least because he did not emerge as a writer until the mid-1990s, several years after I had left Britain for Amsterdam.

Yet I am, of course, also a reader of Sebald, and especially over the past decade, I have often thought about him: about the reasons for his quite exceptional fame and reputation especially outside Germany, but especially about the relation in his work between literature and images – still images and the cinema – a topic we had often discussed, and occasionally disagreed on.

Most intriguing for me is the role that coincidence and the chance encounter, as well as found or discarded objects, such as old postcards and newspaper clippings, play in his work. Their discontinuity contrasts with the promenade, the solitary walk, the railway journey: literary devices and motifs that structure Sebald's prose and spin his fine narrative threads, but which also point to the cinema, to montage and the moving image, which move us, even as we sit still and without motion.

My paper considers *The Rings of Saturn*, one of his best-known books. Difficult to locate within the genres of literature (it is classified as fiction, biography, and travel-writing), the work is even more disorienting when considered at the intersection of photography, text and images in motion. Drawing on Grant Gee's *Patience, after Sebald*, a 2012 film that tries to transpose the stylistic idiosyncrasies of Sebald's persona and diction, I show how the many tropes of contingency help understand Sebald's multi-modal depiction of a world in ruins, as evidenced in his strategic use of images, whose enigmatic plurality of meaning makes them the nodal points of intricately networked relationships in both space and time.

December 2013