

ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ,
DARIUSZ CZAJA,
TOMASZ SZERSZEŃ

Ptak Sena. Rozmowa z Małgorzatą Łukasiewicz

Zbigniew Benedyktowicz: Chciałbym zacząć od tego konkretnego i motywu, o którym kiedyś w naszej rozmowie wspomniałaś: Sebald krakowski, sprawa krakowskiej pracowni fotograficznej. To samo nazwisko, które nosi pisarz i słynny krakowski zakład fotograficzny. Ty byłaś z Sebaldem w korespondencji i mówiłaś mu o tym, a on przed śmiercią nie wykluczał, że mógłby przyjechać do Krakowa – czy dobrze zapamiętałem? Czy tak było?

Małgorzata Łukasiewicz: Fakty są takie: Jan Zieliński wyszperał starą fotografię z firmowym nadrukiem zakładu Józefa Sebald z Krakowa i wysłał ją pisarzowi, w przekonaniu, że może go to zainteresować. I nie pomylił się. W lecie 2001 roku Sebald w liście do mnie napisał: „Jako że nazwisko Sebald jest stosunkowo rzadkie, a w mojej rodzinie najczęściej powtarzało się imię Josef, to niewykluczone, że ten krakowski fotograf pozostaje ze mną w jakimś związku”. I prosił o pomoc w odnalezieniu bliższych danych o domniemanym krewniaku – skąd pochodził, jakie były jego losy itd. Konferowaliśmy w tej sprawie z Tomkiem Fiałkowskim, który przytomnie zajął od razu do PSB i odnalazł tam stosowne hasło i biogram. Pierwotnie nazwisko fotografa brzmiało Sheybal, wywodził się z rodziny, która w XVII wieku wyemigrowała ze Szkocji na skutek prześladowań religijnych, nazwisko Sebald przyjął w 1893 roku. Prowadził zakład fotograficzny przy Sławkowskiej, a potem przy Kolejowej (dziś Westerplatte). Więc zapewne nie był krewnym pisarza, przynajmniej nie w ścisłym genealogicznym sensie, bo już to, że zajmował się zawodowo fotografowaniem, Sebaldowi-pisarzowi musiało być bliskie, podobnie jak cała ta historia – migracja, zmiana nazwisk... Niejedno jeszcze pewnie dałoby się wygrzebać. Cóż, ledwo sprawa nabrała rozpędu, Sebald zginął w wypadku drogowym. Ale lubię sobie wyobrazić, że z tego zawiązku wyłoniłaby się opowieść Sebald o krakowskim fotografie tego samego nazwiska.

Z.B.: A jak wyglądała historia Waszej korespondencji?

M.Ł.: Zdobyłam się na odwagę i napisałam do niego pierwsza. To było w czasie, kiedy tłumaczyłam *Czuje*.

Zawrót głowy. Przekład był już gotowy, ale zostało parę miejsc, których nie umiałam sama rozwiązać. A było to jeszcze przed epoką internetu i związanych z tym udogodnień. Więc zdecydowałam się uderzyć wprost do autora. W nerwach, bo trochę to głupio, pisać do autora, nieznanego sobie człowieka, i komunikować mu, że wie pan, jest taka sprawa, właśnie tłumaczę Pańską książkę i mam kłopoty ze zrozumieniem. Więc bardzo mi ulżyło, kiedy tak zwaną odwrotną pocztą przysłała odpowiedź, bardzo miła i ze szczegółowymi objaśnieniami.

Z.B.: Ale pocztą tradycyjną, jak widzę – nie mailem.

M.Ł.: Tak, to był rok 1997 – nie miałam wtedy jeszcze poczty elektronicznej. Więc wszystko na papierze, pocztą tradycyjną. Sebald odpisywał ręcznie. Nawet z rysunkiem. Bo pytałam m.in. o słowo *Jägerzaun*. W całej książce przewija się motyw myśliwego Grakchusa z Kafki, chciałam się upewnić, czy ów płotek należy wyposażać w jakieś dodatkowe sugestie znaczeniowe, nawiązujące do tej postaci. Z odpowiedzi Sebald wynikało, że w tym miejscu chodzi tylko o pospolity typ ogrodzenia, cytuję: „niski płotek ogrodowy z drewnianych łąt, przeważnie przybitych na krzyż. Mniej więcej tak” – i tu strzałka do rysunku...

Z.B.: I jak to przetłumaczyłaś? Jak u Moszyńskiego – „plecionka”?

M.Ł.: Po prostu „ogrodzenie”. To nie jest plecionka z chrustu, to jest z łąt drewnianych. Owszem, w katalogach firm budowlanych występuje określenie „płot myśliwski”. Kiedyś miało to znaczenie prawnicze – w stosunkach między dworem a chłopami chodziło o ochronę pól przed dziką zwierzyną. Ale i po polsku, i po niemiecku w dzisiejszym użyciu ten termin już oderwał się od dawnej konotacji. Poza tym przy przekładzie z niemieckiego trzeba brać pod uwagę coś jeszcze. *Jägerzaun* to jedno słowo, ma funkcję zwykłej nazwy, nie szczegółowego opisu, po polsku byłyby dwa – „płot myśliwski” – więc od razu wpadamy w inny rejestr, pedantyczny, opisowo-naukowy, to byłoby w tym kontekście rażące.

Z.B.: To opowiedz o jeszcze innych słowach.

M.Ł.: Moja ulubiona historia ma tę wadę, że opowiadałam ją już wiele razy, ale z przyjemnością zrobię to jeszcze raz. W *Czuje*. *Zawrót głowy* w jednej z opowieści jest mowa o tym, jak to narrator w stanie upadku ducha przebywa akurat w Wiedniu, chodzi po ulicach, przesiaduje na skwerku przed ratuszem i karmi ptaki. Kawki, a wśród kawek jest jeden kos. Tego kosa narrator nazywa sobie *Senavogel*. Co to jest *Senavogel*? Nie wiedziałam. Więc najpierw zwykły słownik – nie ma, potem encyklopedia – nie ma, słowniki ornitologiczne – nie ma. Potem przysłała kolej na dociekania kulturoznawczo-etnograficzne, leksykony mitologii – bo może w jakiejś kulturze występuje święty ptak o takiej nazwie. Nie dałabym głowy Zbyszku, czy i do ciebie się w tej sprawie nie zgłaszałam. W każdym razie trwało to

17.10.00

Liebe Frau Lukaszewicz,

Sie werden sich wundern, von mir zu hören. Ich hätte Ihnen immer schon einmal schreiben, dass mir mehrfach gesagt worden ist, von verschiedenen Ihrer Landsleute & Kollegen, denen ich hier & da begegnet bin, und ganz Ihre Liebeserklärung vom Schmiedel gefühle ist. Glauben Sie mir, Ihnen und Gleiches hat ein Exemplar eines um nicht erscheinenden Buches zu schicken - nicht als Arbeitsanforderung, sondern nur in der Hoffnung, daß Sie es lehrreich finden werden.

Nun habe ich freilich noch ein Foto auf dem Kissen, mit dem Sie mir vielleicht auf die eine oder andere Weise helfen können. Es gab in der 2. Hälfte des 19. Jhs in Krakau einen Fotografen, Namens Josef (Sebald). Aus dem beiliegenden können Sie sehen, daß es in der Stadt eine nicht unbedeutende Person gewesen ist. Da das Name (Sebald) relativ selten & der Vorname Josef in meiner Familie bei weitem der gebräuchlichste gewesen ist, ist es leicht

ausgeschlossen, daß diese Krakauer Foto-
graf mit mir in irgendeinem Zusam-
menhang steht.

Können Sie vielleicht jemanden in
Krakau, der für mich in den Krakauer
Bibliothekarchiv & Mithrasstellen re-
cherchieren könnte? Wichtig wären natür-
lich Angaben über die Herkunft dieser
Sebald. (Ich denke es dürfte so um
1850/60 nach Polen gekommen sein.) Selbst-
verständlich fühle ich mich zu einem
kleinen Honorar für diese Nachforschun-
gen, die mir selber, auch wenn ich
nicht k. kann, unendlich wären. Ge-
hen Sie, daß Sie so etwas arrangieren
könnte?

Mit vielen lieben Grüßen
Ihr W. Sebald.

Malgorzata Lukaszewicz
Op. Bydgoszcz Lit. Akad.
M. Kujal
31147 Krakau

20.11.77

Liebe Frau Lukaszewicz,

Vielen Dank für Ihre freundliche Post.
Ich war sehr zu hören, daß Ihnen
das Buch einigermaßen angenehm
überbrunden bereit hat. Ihre
Fragen habe ich auf dem beilie-
genden Blatt beantwortet. Ich hoffe,
daß Sie mit meinen Auskünften
etwas anfangen können.

Ich schreibe dies bei Kerzenlicht,
weil die Elektrizität ausgefallen
ist. Brausen stört es & mein
Himmel ist all das gar
nicht gehend.

Seien Sie herzlich begrüßt, aus
dem Finstern heraus, von
Ihren

W. (Max) Sebald.

Sena Vogel, ein mythisches Vogel; ich weiß nicht
mehr, aber ich die Bezeichnung genommen habe.
Vielleicht können Sie einfach Sena- mit dem
polnischen Wort für Vogel verbinden. Wenn das
ungeschieden ist, könnten Sie den Satzteil
nach 'und' einfach weglassen.

Zimmerstutzen, mit einer Art Gabel oder Stiele

Zuban ist eine Zigarettenmarke.

Tiroler, in den Alpen gebräuchliche Bezeichnung
für Südtiroler Wein aus der Gegend von
Merano & Bozen. Rotwein zumeist.

Fügerzäune, niedriger Gartenzaun aus
Holzbohlen, meist über Kreuz gegabelt
~~XXXXXX~~ ungefähre so.

Anamorose ist, glaube ich, richtig so. Denken
Sie bei Ihrem Vorschlag Anamorose nicht
vielleicht an Sarastro in der Fanny-Hölle?

2013. Sie haben recht mit Ihrer Vermutung.
Es handelt sich um eine Jahreszahl.

Schnee & Schmelze. Kein Fikt, sondern ein
von Hingen der jiddischen Kinder heraus-
gebrachtes Bräutigamsbild am Berge von
Kreuzenlosen Schmelzen.

Laufte Eileends ~~und~~ von dem Brief - Come, Come
dal vento - piemontesisches Denkmal,
den ich einmal auf einer Fahrt gesehen
habe, eine Art Monumentum.

dość długo, rylam w książkach, zawracałam głowę ornitologom i etnologom, naprawdę sporo się dowiedziałam o kulturze ptactwa. Ostatnim aktem desperacji było indagowanie kogoś, kto oglądał serial *Ptaki ciemnych krzewów*, bo w końcu produkty kultury masowej też przyklejają się nam do wyobraźni. Ale wszystko bez rezultatu, więc ostatecznie *Senavogel* trafił na listę pytań do autora. I oto co pisze autor: „ptak mitologiczny, nie pamiętam już, skąd wzięłam to określenie. Może Pani połączyć częstkę «sena» z polskim słowem oznaczającym ptaka. A gdyby to miało wypaść niezręcznie – proszę tę część zdania po prostu opuścić”. To wielkie, prawda? Powiedzmy sobie szczerze – rzadko zdarza się tak niefrasobliwy stosunek do kawałka własnej twórczości. No i to jest moje ulubione wspomnienie.

Z.B.: A jaka była decyzja tłumacza?

M.Ł.: Ptak Sena. Tłumacze na inne języki też mieli z tym kłopoty i zwracali się do autora, z podobnym rezultatem. Wiem, bo tymczasem tłumacze Sebalda stworzyli sobie w sieci nieformalną grupę samopomocy i dzielimy się problemami i radami. Francuski tłumacz Patrick Charbonneau np. uznał, że bardzo pasowałby tu Simurgh, ptak albo smok, w każdy razie stwór latający z mitologii perskiej, i po dłuższej korespondencji Sebalda przystał na to rozwiązanie. Jeszcze *Zimmerstutzen* – *Stutzen* to sztucer, dawniej sztuciec, fuzja, ale zmyliła mnie pierwsza częstka, *Zimmer* to „pokój, izba” albo coś, co ma związek z ciesiołką. Objasnienie z listu: „rodzaj strzelby albo flinty”. Potem sprawdziłam, że częstka

Zimmer wzięła się stąd, że tej broni używano w celach sportowych, przy niekorzystnej pogodzie – w hali pod dachem, czyli w pokoju. Dalej *Zuban*. Można się domyślić, że chodzi o wyrób tytoniowy, tylko nie wiedziałam, czy to mają być papierosy, a może cygaretki, czy tytoń do fajki albo do żucia. Okazało się, że papierosy. Dalej – *Tiroler*. W czasie pieszej wędrowki przez góry narrator wypija *einen halben Liter Tiroler*. Cytuję z listu Sebalda: „W Alpach potoczne określenie południowotyrolskiego wina z okolic Meranu i Bolzana. Przeważnie wino czerwone”. A potem był spór w sprawie imienia Amonastro, czyli postaci z *Aidy*, bo u Sebalda ta postać występuje pod imieniem Amanoroso. Sebald najpierw obstawał przy swojej wersji i sugerował, że pomieszało mi się z Sarastrem z *Czarodziejskiego fletu*.

Z.B.: I przyjęłaś wersję taką, jaka jest w niemieckim tekście, oryginalne?

M.Ł.: Nie, zgodziliśmy się, że rozstrzyga libretto – bo przecież chodzi o konkretną operę. Skutek jest taki, że od tamtej pory naprawdę mi się pomieszały te imiona i nigdy już nie mam pewności, jak się który właściwie nazywa.

Z.B.: Czyli wielkim też się zdarza przekreślić nazwiska...

M.Ł.: Pytałam jeszcze o zdanie *Laufet eilends vor dem Wind*, nie jest wyróżnione w tekście, ale brzmi jak cytat. Sebalda objaśnia: „Corre, corre dal vento – piemontkie powiedzenie, które kiedyś widziałem na starym zegarze, coś w rodzaju *memento mori*”. Skądinąd

NEAPOLITANISCHER MEISTER (tätig um 1340)
Die Apokalypse des Johannes
Erste Erbachsche Tafel (Ausschnitt)
Staatsgalerie Stuttgart

24. IV. 97

Liebe Frau Luksiewicz, besten Dank für Ihren Brief vom 15. April. Die Version AMONASRO ist mir durchaus recht & schrey schreiben wir am besten mit "ay". Ich bin schon gespannt auf die Ausgabe, obwohl ich natürlich (es ist eine Schande) kein Wort werde lesen können. Aber vielleicht kann ich mir etwas vorlesen lassen von einem polnischen Freund. Ihnen alles Gute! Herzlich Max S.

sprawa cytatów, przeważnie ukrytych, zatopionych we własnym tekście, których u Sebald jest mnóstwo, to osobny wielki temat. I jeszcze w scenie, kiedy narrator w Wiedniu słucha, jak dzieci w domu gminy żydowskiej śpiewają *Jingle Bells*, takie słowa: *Schnee und Schuh zuhauf*. Chciałam wiedzieć, czy to cytat, a jeżeli tak, to z czego. „To nie cytat, ale wywołany w pamięci przez śpiew żydowskich dzieci obraz stosu bezpieczeństwa butów”. No i wreszcie pytanie o finalny akord. Ostatnia opowieść z *Czuje. Zawrót głowy* kończy się jazdą pociągiem i odwołaniem do pożaru Londynu, opisanego w dzienniku Pepysa. A pod spodem figuruje liczba 2013 i słowo „koniec”. Mocna koda, prawda? Jeśli wziąć pod uwagę, że książka wyszła w 1990 roku...

Dariusz Czaja: Tak się zabawnie złożyło, że w roku 2013 miałem na UJ wykłady o Sebaldzie. I komentując *Czuje. Zawrót głowy*, zwróciłem też uwagę słuchaczy na to osobliwe zakończenie: „2013 – Koniec”. Nie ukrywam, odczytywałem ten kawałek z lekka drżąc wtedy. Ratowałem się trochę ironią, ale – co poradzić – strach był...

M.Ł.: „Pani domysły są trafne, chodzi o rok” – odpowiedział Sebald. Czyli co? Sebald nie żyje, rok 2013 już minął, znajdujemy się w czasie apokalipsy, tak?

D.Cz.: Jak to się stało, że się w ogóle wzięłaś za tego Sebald? W jaki sposób on pojawił się na twoim horyzoncie? Krótko mówiąc: dlaczego Sebald?

M.Ł.: Pierwszy raz usłyszałam o Sebaldzie od szwajcarskiego krytyka i wydawcy, Wernera Morlanga. To jeden z najwspanialszych partnerów do gadania o literaturze, m.in. zajmował się Walserem, brał udział w odcyfrowywaniu mikrogramów i przy tej okazji poznaliśmy się i zaprzyjaźnili. Przyjechał akurat na konferencję Walserowską w Radziejowicach, jak zawsze zapytałam go, co takiego by mi polecił do czytania, i wtedy powiedział mi o Sebaldzie, że to świetne piśmarstwo. Zaraz sprowadziłam sobie *Schwindel. Gefühle*. Zaczęłam czytać i natychmiast się zakochałam, od pierwszego akapitu. Pierwsze zdania od razu elektryzują, naładowane są wielką energią, właściwie cały Sebald już w tym jest, tylko wtedy jeszcze tego nie wiedziałam.

D.Cz.: To był początek dziewięćdziesiątych lat, tak?

M.Ł.: To było w 1990 roku, niedługo po publikacji *Schwindel. Gefühle*. Pierwsze wydanie tej książki ukazało się w wydawnictwie Eichborn, w serii Die Andere Bibliothek, której patronował Enzensberger, bardzo wyrafinowanej literacko i graficznie. Potem jeszcze trwało ładne parę lat, zanim znalazł się polski wydawca, gotów wprowadzić na polski rynek nieznanego jeszcze szerzej autora. Zdecydowało się Wydawnictwo Literackie i wydało książkę bardzo pięknie, z wielką troską o układ tekstu i obrazków.

Z.B.: Pamiętasz to zdanie, tak mniej więcej?

M.Ł.: Dosłownie nie umiem przytoczyć. Chodzi o pewną zabawę, przewrotną zabawę. Bo zaczyna się jak

najbardziej konwencjonalna powieść historyczna albo naukowa monografia. Kiedy Napoleon w 1800 roku przeprawiał się przez przełęcz Św. Bernarda... Data, miejsce, liczba wojsk, sprzęt, jakie trudności mieli do pokonania, wszystko bardzo rzeczowe, encyklopedyczne dane, suche, obiektywne. Narracja na poziomie elementarnym: kto, kiedy, gdzie, z czym. Według standardu: „Hrabina wyszła o godzinie piątej”. I zaraz potem przeskok do Stendhala, uczestnika tej przeprawy, który po latach przypomina sobie, raczej usiłuje sobie przypomnieć, gdzie on sam wtedy się znajdował i co czuł. Więc od razu spiętrzone wysokie napięcie między zapisem obiektywnym a prywatnym przypomnieniem. Ale jeszcze coś. Kiedy mowa jest o tym przedzieraniu się przez góry, zimą, po śniegu i lodzie, z ciężkimi działami – Sebald nie omieszkiał dodać, że pod armaty trzeba było podkładać wydrążone pnie, żeby dały się ciągnąć – czy to nie jest obraz samej narracji, która męczy się, utyka, szuka swoich sposobów, żeby posuwać się do przodu?

D.Cz.: No dobrze, a kiedy już przeczytałaś to pierwsze sławne zdanie... Co wtedy było wiadomo o Sebaldzie, jaka była recepcja jego piśmarstwa?

M.Ł.: Przedtem Sebald uprawiał poletko germanistyczne, opublikował pracę o Carlu Sternheimie, doktorat o Döblinie i tom eseju o literaturze austriackiej, *Die Beschreibung des Unglücks*, który był podstawą habilitacji. Trzeba jeszcze dodać, że Sebald w Niemczech nie znalazł dla siebie miejsca, od końca lat 60. nauczał najpierw w Szwajcarii i w Anglii, od 1970 roku związał się z University of East Anglia w Norwich. Pierwszym wyjściem na stronę „literatury pięknej” – umieszczam to określenie w grubym cudzysłowie, bo czy historia literatury albo krytyka literacka nie bywa przepiękna? – był poemat *Nach der Natur*, a potem *Schwindel. Gefühle* (polski tytuł: *Czuje. Zawrót głowy*). Znawcy i smakosze, tacy właśnie jak Morlang, poznali się na nim dość szybko. Szersze uznanie i pochwały przyniosła dopiero publikacja *Die Ausgewanderten* (1992, polski tytuł *Wyjechali*), a zwłaszcza publikacja angielskiego przekładu w 1996 roku. Sława, międzynarodowa pozycja – to przyszło rykoszetem przez Amerykę.

Tomasz Szerszeń: No właśnie, jak to się stało, że Sebald tak dobrze zaistniał w Ameryce?

M.Ł.: Na pewno wiem tylko, że przyczyniła się do tego Susan Sontag i jej entuzjastyczna opinia.

Z.B.: A gdyby zapytać, jak był odbierany w Niemczech?

M.Ł.: W charakterze przyczynku do dziejów recepcji Sebald w Niemczech: na przełomie 1985 i 1986 roku Sebald napisał scenariusz czy konspekt scenariusza filmu o Wittgensteinie, *Leben Ws*. Szykowano się do obchodów setnej rocznicy urodzin Wittgensteina. Sebald zgłosił ten scenariusz do Filmförderungsanstalt, federalnej instytucji, która wspiera projekty związane z filmem, i dostał odmowę. Najwyraźniej komisja nie

umiała dopatrzeć się walorów samego tekstu, a marka Sebald w Niemczech jeszcze się nie liczyła, to nie było nazwisko, które niesie gwarancję sukcesu czy w ogóle jakoś błyszczy. Nie umiem, rzecz jasna, powiedzieć, jaki by z tego wyszedł film, ale tekst jest świetny, sam w sobie, jako glossa do Wittgensteina i do powiązań między Wittgensteinem i Sebaldem. Scenariusz opublikowano najpierw w niedzielnym dodatku do „Frankfurter Rundschau”, a teraz w *Saturn’s Moon*. W. G. Sebald – *A Handbook*.

Z.B.: Żeby nie stracić z horyzontu Wittgensteina: rozszyfruj nam, opowiedz o tym scenariuszu (z ciekawości swojej pytam). A drugie – te wątki krakowskie, statek „Goplana”...

M.Ł.: W czasie I wojny światowej Wittgenstein zgłosił się na ochotnika do wojska i odbywał służbę na statku patrolowym. Ten statek nazywał się „Goplana” – no, nie może być lepiej, pasuje jak ulań i do Wittgensteina, i do Sebalda. Tylko najwyraźniej Sebald nie wiedział, skąd taka nazwa i jakie budzi skojarzenia, bo napisał w scenariuszu z błędem – „Gorplana”.

T.Sz.: A skąd to jego zainteresowanie Wittgensteinem? Domyślam się, że chodzi nie tylko o pewne silnie obecne podobieństwa intelektualne, ale również o ten trop biograficzny: o wątek migracji do Anglii i pracy z materiału języka dokonywaną z pozycji dystansu. Z pewnością Wittgenstein jest dla Sebalda również takim widmowym alter-ego...

M.Ł.: Dlaczego Sebald zainteresował się Wittgensteinem? W końcu to fascynująca postać, życiowo i intelektualnie. W dodatku Sebald mógł być czuły właśnie na biograficzne paralele – sam też przeniósł się do Anglii. W każdym razie w jego twórczości Wittgenstein wciąż jest obecny, na różne sposoby. Jacques Austerlitz to postać utworzona na jego podobieństwo, z plecakiem i aparatem fotograficznym. W wielu miejscach pojawiają się ukryte cytaty z Wittgensteina – ty piszysz o tym, Darku, w eseju *Anamneza i melancholia*. A jeszcze taki trop: Wittgenstein brał udział w medycznych badaniach prowadzonych w czasie II wojny na temat urazów, traumy, szoku itd., w Guy’s Hospital. Zatrudniono go co prawda na skromnym stanowisku technika laboratoryjnego, ale był pełnoprawnym uczestnikiem zespołu badawczego. Temat szoku pourazowego, to, co się dzieje z człowiekiem, który doznał traumy, wszystko jedno, czy w okopach, czy podczas bombardowania, czy w ogóle skutek czegoś strasznego, co mu się przydarzyło w życiu – ten motyw pojawia się w *Austerlitzu*, w *Wyjechali*, w *Pierścieniach*, właściwie wszędzie. I oczywiście, jako zasadniczy temat, w wykładach zuryjskich, wydanych potem w tomie *Wojna powietrzna i literatura*. I jeszcze inny ciekawy motyw. Pierwsze opowiadanie w *Wyjechali* to *Dr Henry Selwyn*. Dr Selwyn opowiada narratorowi swoje dzieje: przybył do Anglii jako dziecko, pochodzi z biednej żydowskiej rodziny, która wyemigrowała z Grodna. Przy

okazji mowa jest o tym, że biedni żydowscy emigranci, którzy schodzili na ląd w Anglii, długo, niekiedy aż do śmierci byli przekonani, że to Ameryka, Nowy Jork – no bo to był ich cel, tam się wybierali, zabukowali się do Nowego Jorku. W scenariuszu *Życie W.* ta sama opowieść pada z ust W. Ale na tym nie koniec. Co najciekawsze, ślad tej historii odnajdujemy w uwagach Wittgensteina *O pewności*. Przekuł anegdotę na argument w dyskusji z George’em E. Moore’em o wiedzy pewnej i jej źródłach. Na czym właściwie zasadza się nasza pewność, że jesteśmy tu i tu, czy nie może być tak, że ulegamy złudzeniu?

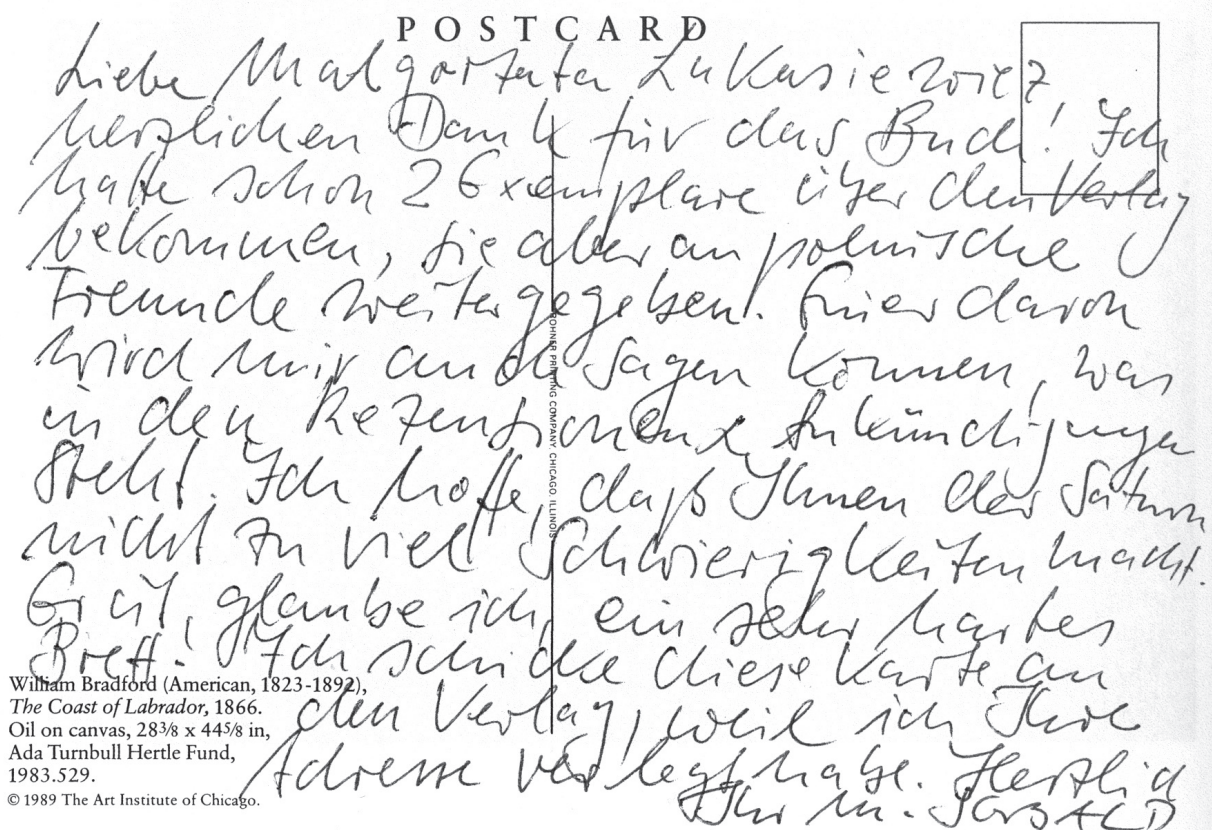
T.Sz.: Pozostając przy literacko-filozoficznych analogiach i tym, obecnym w tej rozmowie za sprawą Wittgensteina, wątku „austriackim”: jest coś niezwykle podobnego we frazie Sebalda i Thomasa Bernharda – w tej swoistej mowie zależnej. Łączy ich również rodzaj „literackiej mizantropii”, która oscyluje między niechęcią do ojczyzny a niechęcią do człowieka w ogóle... Jak Pani to widzi?

D.Cz.: Właśnie: jaki jest język Sebalda? Jaki to jest niemiecki? Pytam dlatego, że mamy tu do czynienia z facetem, który wyjeżdża w wieku dwudziestu dwu lat z Niemiec, mieszka w Anglii, nie ma kontaktu z niemiecką...

M.Ł.: Bez przesady z tym brakiem kontaktu. Dawał wykłady i odczyty po niemiecku, jeździł do Niemiec, do Szwajcarii, do Austrii. I też nie jest chyba najważniejszą sprawą, czy u Sebalda pojawiają się naleciałości rodem z miejsca urodzenia, czyli z Allgau, tej małej wypustki na granicy niemiecko-austriackiej. Bardziej chodzi o sposób budowania narracji, mieszanie tradycyjnie rozdzielnych gatunków, niezwykle pojemne, przepakowane zdania, których broń Boże nie należy dzielić. Czasem trudno je utrzymać w całości w głowie, utrzymać kontakt z początkiem wtedy, kiedy jesteśmy już u końca. W przekładzie, mimo ogromnych słowniowych różnic między polskim a niemieckim, trzeba to zachować, to tak ma być, czytelnik musi dostać wszystko tak, jak jest, aż po najdrobniejsze szczegóły i niuanse.

D.Cz.: W jaki sposób uzyskuje on ten niebywały efekt plastyczności, czy stereoskopowości widzenia?

M.Ł.: Kiedyś wymyśliłam określenie dla Sebalda: narrator-wolne miejsce albo puste miejsce, pozostawione dla czytelnika. Bo jego narrator nigdy nie staje przed nami jak żywy, z indywidualnymi cechami i prywatną historią. On tylko uchyla kurtyny, otwiera sekretne drzwiczki i pozwala popatrzeć – stąd może ta sugestywna siła, stąd czytelnicze poczucie bezpośredniego uczestnictwa, świadkowania temu, co dzieje się w książce. Myślę, że to da się wykazać tylko na konkretnych przykładach, w drodze szczegółowej analizy. Tak żeby szczegółowo obstukać np. te ustępy, kiedy narrator niepostrzeżenie zmienia kurs. Jak przechodzi od reminiscencji do opowiadania o chwili bieżącej.



Listy W. G. Sebald do Małgorzaty Łukasiewicz, o których wspomina w rozmowie.

Jak momenty ruchu – przecież jego narrator i postacie wiecznie dokądś wędrują – przeplatają się z momentami znieruchomienia. Na promocji *Pierścieni Saturna* fragmenty książki czytał Adam Bauman i to była genialna lekcja lektury. Zapamiętałam np. jak czytał scenę, w której narrator rozmawia z ogrodnikiem w posiadłości Somerleyton. W tych okolicach znajdowały się lotniska, skąd startowały bombowce lecące na Niemcy. Ogródnik opowiada, jak to ówczesny lord Somerleyton tłumaczył mu strategię nalotów dywanowych w czasie zajęć w ogrodzie, przy cięciu winorośli. Jak to u Sebald – długie zdanie, zagmatwane, pełne odskoków, pobocznych wtęgotów. Bauman umiał to przeczytać tak, że na wszystko znalazło się miejsce, każdy drobiazg został należycie wyeksponowany. Także te przycinane pędy winorośli, które – wydawałoby się – nie mają żadnego znaczenia, są kompletnie nieważne, skoro mowa o wojnie i nalotach. Ale przecież są ważne, mają kapitalne znaczenie, liczą się jako obraz śmietnika, który panuje w naszej percepcji i w pamięci.

Z.B.: A co miałas na myśli, mówiąc o mieszanice gatunków?

M.Ł.: Weźmy opowieść o Stendhalu albo o Kafce z *Czuję. Zawrót głowy*. Historycznoliteracki esej? Wspomnienia albo relacja z podróży, która wiedzie przez miejsca z nimi związane? Osobista konfesja? Na

pewno nie wsad biograficzny albo erudycyjny jest tu ważny, tylko to, co o Kafce ma do opowiedzenia Sebald i jak opowiada. Zresztą mieszanie gatunków albo raczej nieadekwatność dawnych podziałów gatunkowych to chyba znamię współczesnej literatury w ogóle.

D.Cz.: A ta, sławiona przez wielu krytyków, plastyczność jego tekstów? Czy to jest język rzeczownika, czy przymiotnika? Mamy u niego te liczne enumeracyjne fragmenty...

M.Ł.: Na przymiotnikach w literaturze daleko się raczej nie zajędzie. Ale jeśli już chodzi o tę część mowy, to zauważmy, że Sebald używa z reguły bardzo bogatych określeń kolorów. Rzadko coś bywa po prostu zielone albo różowe, na ogół jest trawiastozielone, zieleń butelkowa albo morska, coś jest morelowe albo brzoskwiniowe. A na przykład taka piękna synestezja: śnieg, który pada tak bezdźwięcznie, że gasi wszystkie kolory – to z *Czuję. Zawrót głowy*.

Z.B.: Ale też zmysłowość, określenia pogody, kiedy tak wędruje po Wschodniej Anglii...

M.Ł.: Tak, zmysłowe, plastyczne, wszystko prawda. Tylko co on z tą plastycznością wyprawia? Te opisowe szczegóły na chwilę się pojawiają, mającą nam przed oczami, ale można by rzec: bezinteresownie, bo przecież nie budują spójnego świata na modłę realizmu. Sebald wywołuje obrazy, które zaraz znikają, gdzieś przepadają,

nie budują kompletnego, szczelnego świata, w którym moglibyśmy się dobrze zorientować i zadomowić... Powiedziałabym, że najważniejsze są czasowniki, to znaczy – najważniejsze są operacje na czasie. Ale nie dlatego, że tworzą jakąś wyrazistą sekwencję, ciągłość zdarzeń, związki przyczynowo-skutkowe, przebieg fabuły. Raczej dlatego, że szarpia w nas strunę czasu. U Sebald'a czas płynie nieregularnie, ze zmienną prędkością, wolno albo szybko, albo nieruchomieje, jakby się rozplątywał w przestrzeni. W *Czuje. Zawrót głowy* jest opis powrotu ze szkoły, w porze południa, kiedy ludzie przerywają pracę i nadchodzi „godzina porzuconych rzeczy”. Albo te niekończące się enumeracje przedmiotów zgromadzonych w jednym miejscu, na strychu, w muzeum.

T.Sz.: Ale przestrzeń też jest istotna, w końcu tworzy rodzaj mapy, kartografii trochę fantazmatycznej. W moim odczuciu dziś to nawet jeszcze bardziej inspirujący motyw niż ta dziwna czasowość Sebald'a. Robert Macfarlane, angielski pisarz i historyk literatury zajmujący się literackimi podróżami i pojęciem krajobrazu – jego krótki tekst publikujemy w tym numerze – przymierzał się przez kilka lat do napisania biografii Sebald'a jako piechura, „chodzącej biografii” (*walking-biography*). Chwilowo zarzucił ten pomysł, ale kto wie.... To oczywiście tylko przykład – jeden z wielu.

M.Ł.: Tak, wcale nie chciałam powiedzieć, że czas przeciwko przestrzeni...

D.Cz.: Nie trzeba sążnistych studiów, by dostrzec, że Sebald jest dość solidnie podszyty Benjaminem czy Bernhardem. Przykładowo, sam tytuł jednej z jego książek: *Pierścienie Saturna* nawiązuje wprost do tytułu jednego z rozdziałów benjaminowskich *Pasaży*. Dobrze o tym wiedzieć, żeby jakichś nadzwyczajnych „Ameryk” nie odkrywać...

Z.B.: Przyznam się, że Bernharda ani Benjamina tak bardzo nie studiowałam, ale dla mnie Sebald, jego pisanie jest czymś tak oryginalnym, że próba takiego powiedzenia, że to wziął z tego, a to z tamtego, też za wiele nie wnosi. Oczywiście, kto jest urodzony w Niemczech, wychowany na tej literaturze i filozofii, to musiał do czegoś się odnieść. Ja chciałem zapytać na ile taki naiwny odbiór jest uprawniony – jak zaczęłaś od tego zdania o Napoleonie i św. Bernardzie, to ja odbierałem go tak właśnie i przedstawiałem na swoich zajęciach antropologii, jako wzór realistycznego pisania, zupełnie pomijając fikcję. Zresztą to temat ostatnio w antropologii często podnoszony: fakty i fikcja, ale wychodzenie właśnie od faktów. Sebald dla mnie to jest przykład pisania właściwej historii, opowiada narrator, jakiś opowiadacz, wiem, że to z jego perspektywy, z jego doświadczenia, za jakiś czas możemy się dowiedzieć o tym więcej, on łączy różne rzeczy. To, co robi antropologia od początku, łączy (chińskie) jedwabniki z Anglią ze wszystkimi dalszymi konsekwencjami. Dworce, twierdze, nadmorskie bunkry i umocnienia. Już nie pamiętam: odsłania związki pomiędzy

rynkiem cukru a malarstwem holenderskim. Punktem wyjścia w większości faktograficznym jest tu konkret. To właśnie, co powiedziałeś o rzeczownikach Darku: że jest pewien konkret, przełącz św. Bernarda, mapa, jest przestrzeń, jest ciężar, o którym mówiła Małgorzata. I dla mnie ten typ pisarstwa – tak jak na przykład u Tomasza Manna z jego *Historiami Jakubowymi* – on się łapie jakby wszystkich wymiarów: jest rzecz, konkret, czas, miejsce, mapa, schodzenie niżej, palimpsestowość, myślenie, wchodzenie w to, co kryje się za tym i pod tym...

T.Sz.: Odnośnie do tej palimpsestowości: mam wrażenie, że to właśnie fakt, iż książki Sebald'a są tak silnie nasycone (ktoś mógłby powiedzieć: przesycone) historyczno-literackimi czy kulturowymi odniesieniami, jest jednym z powodów ich atrakcyjności dla krytyków, akademików itd. Stoi za tym oczywiście głęboko przemyślana (i atrakcyjna dziś) wizja historii (w liczbie mnogiej), oparta na intuicji, że to, co w niej najważniejsze dziś dla nas – co ma charakter Wydarzenia – jest przed nami ukryte i że mówienie, pisanie o tym, ten natłok tekstów i obrazów, zarazem tę rzeczywistość przybliży, jak i ją zaciemnia, oddala. Ten paradoks, tak dojmujący choćby w przypadku tego arcy-Wydarzenia, jakim jest Zagłada, znajduje się w centrum Sebaldowskiej narracji. Jego bohaterowie podróżują, dryfują w przestrzeni skonstruowanej z odniesień, aluzji, obrazów już stworzonych, napisanych – a więc „przeżytych” – żywiąc się tą widmowością, zawieszeni w swoistej „międzyprzestrzeni”. Bez możliwości dotknięcia tego, czego poszukują, obcujący tylko z obrazami, reprezentacjami, odbłaskami Historii. Taką diagnozę wyczytać można oczywiście z twórczości wielu pisarzy, pojawia się również od wielu lat bardzo mocno na gruncie sztuki współczesnej. Wielka zasługa Sebald'a polega więc na stworzeniu niezwykle – zaskakująco pojemnej – formy doskonale oddającej pewną poznawczą niepewność, jakiej doświadczamy, jakiej doświadczą humanistyka i sztuka, obcując dziś z historią i jej widmami.

M.Ł.: Wrócę jeszcze raz do początku *Czuje. Zawrót głowy*. Są tu konkrety, historyczne zdarzenia, data, wszystko się zgadza, można sprawdzić w podręcznikach. I zaraz odskakujemy od tych sprawdzalnych konkretów, żeby pożegłować w niepewne. Sebald umieszcza rysunek Stendhala z *Życia Henryka Brularda*. To niby też konkret, cytat z literatury – ale cytat, który mówi właśnie o dezorientacji, o usilnych próbach przypomnienia sobie, przywołania autentycznej sytuacji z przeszłości. A fotografie? Niby to dokumenty, dowody, że coś naprawdę kiedyś było, istniało, tak a tak wyglądało. Ale każdy rysunek i każda fotografia zawiera w sobie zarazem – o tym Sebald mówił kiedyś w wywiadzie – potwierdzenie autentyzmu i możliwość fałszerstwa. I sam też takiego fotograficznego fałszerstwa w *Czuje. Zawrót głowy* się dopuszcza, kiedy mówi o tym, że Herbeck trzymał kapelusz zupełnie tak jak jego dziadek, i obok

jest zdjęcie mężczyzny z kapeluszem w ręce, tyle że nie zdjęcie Herbecka albo dziadka, lecz Roberta Walsera.

Z.B.: Mówiąc o tym konkretnie miałem na myśli Austerlitz'a wychowanego na protestanckiej Biblii walijskiej u pastorów, kiedy wpatruje się w jakiś sztych czy ilustrację przejścia przez Morze Czerwone czy wyjścia z niewoli, nie wiedząc jeszcze o swoim pochodzeniu, wpatruje się w te postacie, identyfikuje się z nimi. Jest ten konkretny czasowo-przestrzenny, bo jest mapa, jest rysunek i czytelnik czy autor się w tym odnajduje; być może tak jest w tekstach Benjamina czy innych tu przywołanych – jakieś echo, świadomie przywołane przez autora. Mnie ten aspekt interesuje, że taka właśnie była historia, gotów jestem uwierzyć Sebaldowi z całą naiwnością. Jak powiedziała sekretarka Tomasza Manna: „Tak było naprawdę”. Teraz, kiedy wiemy już, jak było naprawdę, jak było naprawdę na tej przełęczy św. Bernarda, jak oni to przechodzili, jak oni to ciągnęli, dowiadujemy się o tym „więcej”, o wiele więcej niż z niejednego potężnego dzieła historyka, który opisze, poda wymiary kół itd., ja tego nie będę czuł...

M.Ł.: Tak, i w ten sposób dowiadujemy się, by wrócić do Wittgensteina: skąd czerpiemy pewność? Pewność czerpiemy z tekstu, który potrafi nam ją przekazać. W zapasie mam jeszcze jedną historyjkę z dziedziny fikcja–fakty...

D.Cz.: To jest jeden z paradoksów Sebald'a, myślę, że niejedyny. Bo na czym polega jego wielkość? Nie znam niemieckiego, więc nie umiem docenić w pełni smaku tego języka; myślę, że to, co on robi, polega na nieustającej oscylacji, na paradoksie. To, co mówi pan Benedyktowicz, to jest prawda i równocześnie to jest nieprawda. Prawda, że Sebald jest sensualny, konkretny, że pokazuje świat w wielu wymiarach, ale z drugiej strony odsłania też całą iluzoryczność językowego przedstawienia. Owszem, ta proza jest nasycona mocno konkretami, mowa tu o konkretnych nazwach, konkretnej topografii, a z drugiej strony on ucieka od naiwnej mimetyczności, odwraca materię na drugą stronę, pokazuje jak działają te jego zabawki, odsłania drugą stronę tej literackiej gry! Popatrzcie, ja ten świat stwarzam słowem. Mówiąc najkrócej: Sebald unieważnia problem fikcja–fałsz. On jest ponad tym. Dlatego, twierdząc, że nas tak wciąga.

M.Ł.: Tak, ale unieważniając, nie pozbywamy się boskiego uczucia pewności, o którym mówił Zbyszek.

D.Cz.: Ale jak to rozkręcimy precyzyjnie na śrubki, to jednak widzimy szwy tej roboty... Ale na tym polega geniusz Sebald'a, jego wielkość, maestria i magia, jak to zostało zrobione i dlaczego to tak działa – do końca nie wiemy. I wiedzieć nie będziemy. I bardzo dobrze.

M.Ł.: Chcemy być zwodzeni.

Z.B.: Mnie się wydaje, że on jest bardzo oszczędny w pokazywaniu, czy wręcz epatowaniu, jak jest to zrobione i że jest to zrobione, że jest to gra... Ja mu po prostu wierzę, nie widzę żadnych szwów i zszywania...

D.Cz.: Nie, na tym właśnie ta sztuka polega (każda wielka sztuka!), że nie wiemy do końca jak-to-zostało-zrobione... Zresztą, zobaczymy, tak samo jest ze zdjęciami, fotografiami zamieszczonymi w tekście. To jest przecież tak przewrotne! Bo czym jest fotografia? Za Barthes'em zwykliśmy powtarzać: „to było”. No dobrze, ale czym było to, co było? Gdzie to było? Kto to był? Dlaczego był? Sebald cały czas prowadzi grę z czytelnikiem, coś ujawnia, ale zarazem coś zasłania. Otwiera w nas przestrzenie wyobraźni, przestrzenie myślenia.

M.Ł.: W *Pierścieniach Saturna* jest rozdział, który dotyczy Josepha Conrada i Rogera Casementa. Sebald opowiada koleje losu Conrada między innymi na podstawie tego, co zawarł sam Conrad w swoich wspomnieniach. W 1890 roku, już mając brytyjskie obywatelstwo, pojechał do Kazimierówki, odwiedzić wuja Tadeusza. Była zima, na stacyjce odbiera go wysłany ze dworu majordomus, siadają do sań, zakutują się w niedźwiedzie burki i ruszają przez białe pustkowia. Conrad pięknie tę jazdę opisał i Sebald podąża wiernie za jego relacją. Tak sobie razem jadą. Do pewnego momentu. Bo kiedy mowa jest o tym, że na pokrytej śniegiem równinie łatwo się zgubić, Sebald pisze o chłopaku powożącym saniami, że to biedny głuchoniemy, ale obdarzony właśnie zdumiewającym zmysłem orientacji i potrafi niezawodnie odnaleźć właściwą drogę. Otóż u Conrada stangret bynajmniej nie jest głuchoniemy, bierze udział w rozmowie obu panów. Jechali razem, ale tu się rozstali, każdy miał własną historię do opowiedzenia.

T.Sz.: Chciałbym wrócić jeszcze do Waltera Benjamina, który jest zapewne trochę nadużywany wytrychem do Sebald'a, ale są tego powody. Istnieje cała seria benjaminowskich „małych form” miesających porządek literatury, filozofii i autobiografii: jego portrety miast, wspomnienia z podróży, wspomnienia po prostu, drobne spostrzeżenia dotyczące zazwyczaj z jednej strony jakiegoś materialnego konkretnego, z drugiej tego dziwnego splotu czasu i przestrzeni, który tak go intrygował. To obrazy myśli (*denkbild*): istniejące w napięciu między przeszłością a teraźniejszością i przyszłością, między konkretem a fikcją. To pojęcie wydaje mi się atrakcyjne, ponieważ opisuje pewną rzeczywistość „pomiędzy”. Sądzę, że Sebald był w tym punkcie dłużnikiem Benjamina. Ta benjaminowska wieloznaczność, palimpsestowość powraca również w formie (czy też formule) jego książek, które przecież obficie korzystają z fotografii (co jeszcze komplikuje ich sens). Warto też pamiętać, że taka formuła pojawia się również w surrealizmie – choćby książka André Bretona *L'amour fou* czy *Aveux non avenues* francuskiej surrealistki Claude Cahun: w obu przypadkach były one bogato ilustrowane zdjęciami i kolażami, które nie pełniły jednak roli ilustracji sensu, ale właśnie go przemieszczały, tworzyły kolejny poziom napięcia. W jakimś sensie podobnie (choć równocześnie inaczej) było przecież u Brechta,

w jego powojennych próbach zderzenia obrazu i słowa... Forma twórczości Sebald pozostaje więc ciągle grą z tradycją nowoczesności, zwłaszcza z tradycją niemiecką. I tak jak on robił użytek z Benjamina, tak dziś artyści (zwłaszcza ci przychodzący z pola tzw. sztuk wizualnych) używają go do swoich celów, przemieszczają... Gra toczy się dalej.

Z.B.: Tylko ta tradycja surrealistyczna, wydaje mi się, dotyczy doświadczeń na sobie, z autobiografią, a Sebald robi to wobec całego świata, on pokazuje tego Browne'a, te wzorce, ogarnia o wiele więcej aniżeli własną nieświadomość, własne wnętrze, własne rysunki. Wydaje mi się, że on ma uwagę do świata i dla świata, dlatego uważam go za antropologa i historyka, który nawet może z wielką zabawą dla siebie, chociaż ja tego u niego tak za bardzo nie widzę, uprawia swoją historię i swoją poważną antropologię i dlatego jest to dla mnie coś bardzo oryginalnego. U Sebald, choćby w stosunku do surrealistów, zupełnie inna jest ta techniczna, konkretna (nie chciałbym powiedzieć: „niemiecka”) robota – te wszystkie filmy dokumentalne na temat ryb, świecenia, łusek, jedwabników, biologiczne. To jest dokument, „dokumenta”, które on wplata w swoje pisanie...

T.Sz.: Wydaje mi się jednak, że tak łatwo nie można zbyć tej analogii. Na przykład wędrujący wątek historii naturalnej, zielników itd.: to wszystko pojawia się również w surrealizmie, który z kolei zapożyczył się u Ernsta Haeckela... Być może takim pomostem między tradycją surrealistyczną (czy też surrealizującą) mogłaby być twórczość Alaina Resnais (który odgrywa zresztą pewną rolę w *Austerlitz*): choćby jego *Zesłęgo roku w Marienbadzie*, które jest przecież – realistyczną/nierealistyczną, z pewnością więc bliską Sebaldowi – metaforą czasu, przestrzeni i pamięci...

M.Ł.: Oglądałam ten film sto lat temu, ale świetnie pamiętam scenę układania fotografii, takiego pasjansa z fotografii...

Z.B.: Wracamy do pytań. Mam jeszcze konkretne pytanie: jest w *Pierścieniach Saturna* taki obraz, że on leży w szpitalu, nawet jest zdjęcie okna, które widzi; czy rzeczywiście był w szpitalu sam autor? Czy to jest jakaś inna postać, czy to jest rozszyfrowane, czy znane ci jest, żeby ktoś o tym pisał? Jest taka literaturoznawczyni, która zajmuje się Flaubertem, ziarnkami piasku, jest to osoba żywa? Bo to się wydaje, jak on opisuje jej gabinet, jej fiszki, jej środowisko, że to mogłoby być wymyślone. Jest taka postać? I tym piaskiem się zajmowała?

M.Ł.: Tak, to autentyczna postać – Janine Rosalind Dakyns, romanistka wykładająca na uniwersytecie w Norwich. Sama miałam rozkoszne przeżycie dotknięcia autentycznej rzeczywistości tuż obok Sebald, by tak rzec. W *Austerlitz* narrator przechodzi badanie okulistyczne i przy okazji pada nazwisko lekarza: Zdenek Gregor. Więc kiedy szłam na rutynowe

badanie do mojego okulisty, doktora Janusza Szymczaka, uprzedziłam go, że przyniosę małą ustęp tekstu, z prośbą o konsultację w sprawie fachowych terminów. Doktor Szymczak czyta, wstawia mi właściwe słówka i nagle wykrzykuje: „A co tutaj robi Zdenek Gregor? Ja u niego staż odbywałam!” (śmiech). Wszystko się zgadzało, specjalizacja, nazwisko, adres.

Z.B.: A czy jest w literaturze niemieckiej czy też była jakaś wymiana pomiędzy tymi wielkimi pisarzami? Bo mówiłaś, że w latach 80. – o czym świadczy i ten odrzucony scenariusz – Sebald nie był bardzo znany. Czy ktoś z tych współczesnych wielkich, jak Grass czy inni, dostrzegł go, i czy jest taka literaturoznawcza wiedza, żeby się o nim wypowiadali?

M.Ł.: To, co nazywasz wielką literaturą niemiecką, ma bardzo wiele powodów do niechęci do Sebald. W *Wojnie powietrznej i literaturze* Sebald bardzo źle wypowiada się o niemieckiej literaturze powojennej, że zlekceważyła tak wielki temat i tak wielką sprawę, jaką był stan Niemców po bombardowaniach, po tej totalnej destrukcji, no i po tym, co Niemcy zrobili gdzie indziej. W tymże tomie jest też pamflet, bo inaczej nie sposób tego nazwać, na Alfreda Anderscha, cenionego pisarza. A w *Campo Santo* jest esej poświęcony *Dziennikowi ślimaka* Grassa, bardzo kąśliwy. Niemiecka literatura i germanistyka strasznie od Sebald obrywają.

Z.B.: A do Bölla miał jakiś stosunek?

M.Ł.: W *Wojnie powietrznej* akurat Böll jest chwalony, za powieść *Anioł milczał*.

T.Sz.: Sebald „powraca” jednak do Niemiec za sprawą popularności w krajach anglosaskich, zwłaszcza w Stanach. I to z pewnością o wiele szersza kwestia niż tylko wsparcie ze strony Susan Sontag...

M.Ł.: To wynika może ogólnie z ducha czasów, choć nie koniecznie amerykańskiego. Bo w ogóle przeżywamy falę zainteresowania pamięcią, wypieraniem z pamięci i dziurami w pamięci. Pamięć, a zaraz obok fotografia. Kiedy właściwie się to zainteresowanie czy ta moda zaczęła?

Z.B.: Od lat 80.

M.Ł.: Więc siłą rzeczy, kto chce się zajmować pamięcią albo fotografią, trafia na Sebald.

Z.B.: Publikowaliśmy w miejskim numerze *Kontekstów* taki tekst: *Od Austera do Austerlitz*¹ (może i on pewnie też ma coś wspólnego z Austerlitzem i Austerlitzami, jak Fred Astaire). Jak się czyta książkę *Austerlitz*, to się wydaje, że to będzie o Napoleonie a później okazuje się...

M.Ł.: Do tej pory zdarza się, że w jakichś notkach o książce tytułowe słowo pozostaje nieodmieniane, tak jak gdyby chodziło o miejsce bitwy, a nie o nazwisko.

T.Sz.: A jeśli chodzi o praktykę tłumacza: zastanawiam się, czy wprowadzenie do narracji zdjęć, które przecież zmieniają, uzupełniają, dopowiadają sens słów, nie komplikuje tej i tak trudnej pracy przekładu?

M.Ł.: Ale to już nie jest moja sprawa, tym rządzi metrampaż. Ja tylko zaznaczam w tekście, gdzie należy umieścić zdjęcie. Czasem trudno to rozwiązać, polskie wydania mają przecież inne formaty niż oryginał. Ważne jest nie tylko, żeby zdjęcie znalazło się przy właściwym fragmencie tekstu, ale też na przykład, żeby wypełniało całą stronę na spad, albo żeby na parzystej i nieparzystej stronie znalazły się zdjęcia, które mają ze sobą symetrycznie sąsiadować, żeby patrzeć na nie razem. Niekiedy obrazek jest zamiast słowa, na zasadzie rebusowej. W opowieści o Stendhalu obraz oczu zastępuje słowo „oczy”, więc musi być odpowiednio ulokowany. Jest więc po prostu tak, że tłumacz, jak każdy czytelnik, musi wiedzieć, że to nie są ilustracje, które są ozdobą książki ani dokumentacją, tylko coś, co jest wmontowane w tekst, jako jego integralny składnik.

Z.B.: Ta *Lekcja anatomii doktora Tulpa* w *Pierścieniach Saturna* – czy to on jedyny zwrócił uwagę, że ręka nie ta, czy odwrócił coś, czy „zmontował”, o co chodzi? Bo ja nie do końca rozumiem, że może coś jest wklejone? Że kciuk inaczej. Czy tak zawsze było? Może historyków sztuki trzeba przepytac...

M.Ł.: Nie wiem, tego nie sprawdzałam. Ale trudno sobie wyobrazić, żeby nikt ze znawców Rembrandta nie zwrócił na to uwagi.

Z.B.: Lewa, prawa ręka. Za co? Jaka kara była... To niesamowite...

M.Ł.: To mogłby wiedzieć Antoni Ziemia², zresztą korzystałam z jego książki o malarstwie holenderskim, żeby się dowiedzieć czegoś więcej o teatrach anatomicznych. To jest jedna z przyjemności – jedna z wielu przyjemności – tłumacza Sebald: musi zaglądać w różne kąty. Do encyklopedii, żeby się poduczyć nazw gatunków papug, na przykład. Musi sobie zrobić powtórkę z Conrada. A już koniecznie trzeba samemu obejrzeć wszystkie obrazy, które Sebald opisuje. Pamiętam, że tu u was, w Instytucie Sztuki, szukałam albumu Pisanella, żeby na własne oczy zobaczyć, jak się wiję smok. Ciekawa rzecz, żeby przetłumaczyć opis obrazu, trzeba koniecznie mieć przed oczami obraz, nie da się bez tego.

Z.B.: Chciałbym jeszcze poruszyć wątek *Campo Santo* i *Wojen powietrznych i literatury*.

M.Ł.: Muszę wyznać, że *Wojna powietrzna* to nie jest moja ulubiona książka Sebald.

Z.B.: A *Campo Santo*?

M.Ł.: *Campo Santo* składa się z dwóch części, bardzo niejednakowych. Ściślej: została złożona przez wydawcę, po śmierci autora. W pierwszej części znalazły się eseje, które miały trafić do projektowanej książki o Korsyce. Druga część to są rzeczy różne, także o literaturze, i tu Sebald pastwi się nad Grasse, a z wielkim uznaniem i bardzo ciekawie pisze np. o Hildesheimie. Bardzo piękny i szalony esej, poniekąd wykład własnych poglądów na historię i możliwość jej przedstawiania w literaturze – *Próba restytucji*. Piękny szkic

o Janie Peterze Trippie, malarzu, który był kolegą Sebald w gimnazjum w Oberstdorfie.

Z.B.: To są zdjęcia Trippa, czy jego sztychy?

M.Ł.: W *Unerzählt* sztychy. Ale Tripp jest też malarzem. Odtwarza malarsko i graficznie fotografie. Reszta, nie tylko fotografie, także obrazy, namalowane przez kogoś innego, kiedy indziej. Badacze mówią w takich razach o iluzjonizmie, o foto- albo hiperrealizmie.

Z.B.: Tripp miejscami przypomina mi malarstwo Aldony Mickiewicz...

M.Ł.: Inny esej Sebald o Trippie, z katalogu wystawy, znajduje się w książce *Logis in einem Landhaus*, a po polsku ukazał się w 118 numerze „Zeszytów Literackich”, poświęconym Sebaldowi. Może kiedyś ukaze się cała książka...

Z.B.: A jak porównujesz z przekładami innych autorów, których tłumaczyłaś, to jak to czujesz? Kim jest Sebald dla Ciebie?

M.Ł.: To jest wspaniałe pisarstwo, bierze tłumacza i wciąga zupełnie tak samo jak czytelnika. W *Campo Santo* wraca ten Napoleon, bo tam jest wizyta Sebald w Muzeum Napoleona. Tu jest taka rzecz, że...

Z.B.: A byłaś w katedrze z Sebaldem?

M.Ł.: Byłam w Norymberdze pół dnia, zdążyłam obejrzeć różne piękne kościoły, ale wtedy jeszcze nie wiedziałam, że trzeba się zainteresować grobowcem św. Sebald.

Z.B.: *Campo Santo*, Korsyka Sebald przypomina mi Darka książkę *Gdzieś dalej, gdzie indziej* – to trochę takie studium antropologiczno-etnograficzne. Czy Korsyka odgrywała u niego, zwłaszcza pod koniec życia, jakąś szczególną rolę?

M.Ł.: Nie jestem pewna, czy akurat konkretny obszar geograficzny albo kulturowy gra tu jakąś rolę. Owszem, Korsyka sama w sobie jest czymś rarytym – wyspa, dzika przyroda, w romantycznej aurze vendetty i legendy napoleońskiej i literatura nieraz znajdowała tam dla siebie pożywkę. Ale Wschodnia Anglia? Na mapie literackiej jakby dotąd nie istniała. Dopiero Sebald w *Pierścieniach Saturna* odkrył ją dla literatury. Przy okazji *Campo Santo* i w związku z opowieściami o Korsyce przychodzi mi do głowy jeszcze jedno możliwe powiązanie z Bernhardem: wspólna im obu mizantropia, coś z takiej odruchowej niechęci do ludzi.

T.Sz.: Taka wręcz nieludzka perspektywa...

M.Ł.: W eseju *Alpy w morzu*, z tomu *Campo Santo*, Sebald opisuje m.in. otwarcie sezonu łowieckiego na Korsyce, najwyraźniej ważne wydarzenie w tamtejszym kalendarzu – wszyscy tym żyją, wszyscy się tym entuzjasmują. Narrator w trakcie swoich wędrówek styka się z przejawami tej łowieckiej pasji i tego nie jest już gotów traktować jako miejscowej tradycji czy ciekawostki. Zionie furią na facetów w zielonych kurtkach i ze strzelbami na ramieniu. Widać, że nienawidzi ich żywą nienawiścią. U Bernharda bywa podobnie, wybija z niego taka świeża, młodzieńcza nienawiść...

T.Sz.: Pozostaje pytanie: czy jest to niechęć do ludzi, czy ogólnie do nowoczesności? I jak się ma do tego ten Sebaldowski koncept historii naturalnej?

M.Ł.: Jeśli chodzi o polowania na Korsyce, można uznać, że chodzi o nowoczesność, specyficznie rozumianą. Ci faceci w zielonych kurtkach są wprost porównywani do zbrodniczych formacji z wojny w Jugosławii. Z drugiej strony myślistwo – to w końcu najstarszy zawód i trudno je przypisać wyłącznie nowym złym czasom. Ale są też u Sebaldy, w całej twórczości, inne sceny, gdzie przewija się, już nie tak ostro, chociaż wyraźnie, ślad, powiedzmy: niechęci czy obrzydzenia do ludzi. W *Wyjechali* narrator jedzie pociągiem, obok niego siedzi kobieta, która je jabłko, i to sąsiedztwo jawnie go brzydzi, niepokoi, ponad miarę denerwuje. Czasami wybija z niego taka ostra, niczym konkretnym nieuzasadniona złość do rodzaju ludzkiego. W *Pierścieniach Saturna* jest taka scena, jeden z odcinków wędrówki, kiedy narrator z wysokiego brzegu patrzy na plażę i widzi – albo wydaje mu się, że widzi – kochającą się parę. W jego opisie tych dwoje ludzi w uścisku przedstawia się jako dziwna, straszna istota, dwugłowy potwór, wykonujący dziwne ruchy. Nie ma w tym ani żdźbła – nie wiem – rozbawienia, uśmiechu, poczucia, że to coś ładnego, że fajnie mają. Raczej panika, obrzydzenie. Tak, jak gdyby patrzył na raj i widział w nim początek wszystkich przyszłych okropieństw, które się staną na Ziemi. Pojęcie historii naturalnej jest tu kluczowe, chociaż niełatwe do sprecyzowania. Odbiera ludziom pozycję uprzywilejowaną, pozycję świadomych, racjonalnie działających podmiotów, zamienia ich w siłę, bezmyślną, brutalną, destrukcyjną. Ale to jedna strona. Po drugiej stronie są ofiary – ludzie cierpiący. Ci, którzy ledwo uszli z życiem z bombardowań,

albo murzyńscy niewolnicy pracujący na imperium belgijskie. A kiedy indziej znowu sąd nad historią w ogóle jest zawieszony, więcej – wymiar historii znika, czas historyczny wyparowuje, a razem z nim także kwestia winy i odpowiedzialności. Nawet Napoleon – którego dość trudno ogołocić z udziału w historii – pojawia się ostatecznie jako wpatrzony w morze melancholik na Św. Helenie. Więc czasem nie podobamy mu się jako gatunek zdolny do strasznych rzeczy, a czasem znajduje wśród nas bratnie, pokrewne dusze. Niekiedy wręcz pojawiają się u Sebaldy postacie, powiedziałabym: anielskie. Takie jak Marie de Verneuil w *Austerlitzu*, albo optyczka, która dobiera mu okulary, i hotelarka Luciana w *Czuje. Zawrót głowy*. I przyjaciele, których wprowadza do swoich opowieści, jak Michael Hamburger albo wspomniana już Janine Dakyns.

Z.B.: A czy Ty jako tłumaczka śledziłaś ten jego wątek poloników? Co on miał w swojej bibliotece? Co on czytał oprócz Conrada, słyszałem, że Herberta tak, a Miłosza nie...

M.Ł.: Najwięcej pewnie mógłby o tym powiedzieć Adam Czerniawski, który znał się z Sebaldem w Norwicz.

Z.B.: Wielki dzięki za rozmowę!

Przypisy

¹ Graeme Gilloch, Jane Kilby, *Trauma i pamięć w mieście: Od Austera do Austerlitzu* przeł. Ewa Klekot, [w:] „Konteksty” 2009, nr 1-2, s. 20-28.

² Patrz dalej komentarz i tekst Antoniego Ziemby w tym numerze.

* Korespondencja z Małgorzatą Łukasiewicz objęta jest prawami autorskimi © 2014, The Estate of W. G. Sebald



Norwich 2014. Fot. Małgorzata Sady.