

## Ekfrastičko pismo W. G. Sebald\*

Razmatrajući neadekvatnost tradicionalnog poimanja ekfrazе kao verbalne reprezentacije vizualne reprezentacije, te susljedno tome i mišljenja prema kojima bi svrha ekfrazе bila precizan opis određenog djela s područja vizualnih umjetnosti, Renate Brosch napominje da su tijekom zadnjih nekoliko desetljeća prakse ekfrastičkog pisanja osporile takva shvaćanja. Opis je, naime, nadomješten modalitetima ponovnog ispisivanja umjetničkog djela, pri čemu se propituju prihvaćena značenja, vrijednosti i uvjerenja koja se ne odnose samo na pojedino umjetničko djelo, nego i na načine viđenja i skopičke režime određene kulture. Brosch nadalje ističe kako, za razliku od Mitchellove dekonstrukcije dihotomije vizualnog i verbalnog iz koje proizlazi da su svi mediji miješani mediji te da shodno tome i sva značenja proizlaze iz međugre vizualnog i verbalnog<sup>1</sup>, usko shvaćanje ekfrazе pri razmatranju intermedijalnosti u prvi plan postavlja binarnu opoziciju tih dvaju sustava znakova. Šire shvaćanje ekfrazе uzima u obzir proširenu domenu vizualnih slika raspoloživih za ekfrastičko pisanje, kao i činjenicu da ekfrazа ne predstavlja vizualnu reprezentaciju nego percepciju vizualne slike prevodi u verbalnu formu. Stoga Brosch, inzistirajući na njezinom performativnom, a ne mimetičkom karakteru, ekfrazu definira kao književni odgovor na vizualnu sliku ili slike. Takva definicija usredotočuje se na proces odgovaranja koji može poprimiti različite oblike, pri čemu se poštuje dvostruka temporalnost inherentna ekfrastičkim referencama na stvarne povijesne predmete. Ističući performativno umjesto mimetičkog, njezina definicija usredotočuje se na učinke ekfrazе na proces recepcije, odnosno na publiku, što tradicionalna teorija nije uzimala u obzir.<sup>2</sup>

Broch nadalje tvrdi da je svrha ekfrastičkog pisanja transformacija slika s ciljem očuđenja i stvaranja osjećaja nečeg novog<sup>3</sup> te napominje da suvremeno ekfrastičko pismo često potiče čitatelje da

otmu slike iz njihove globalne i temporalne migracije i umetnu ih u različiti kontekst koji im modificira ili mijenja značenje. Ekfrazа može stvoriti produktivno pogrešno čitanje vizualnih slika, mijenjajući im vrijednost i značenje u odnosu na društvene postavke i okolnosti. Ne bivajući samo pukim vjernim opisima, ekfrazе iskorištavaju „polisemiju slika“ postajući aktivnim sudionicama u igri uspostavljanja i mijenjanja vrijednosti.<sup>4</sup>

Budući da ispituje kulturalno određene navike viđenja, predmet interesa ekfrazе nije verbalni opis vizualnog objekta, nego verbalno uprizorenje pogleda koji se pokušava postaviti u odnos s objektom i prodrijeti u njega.<sup>5</sup>

Takvim verbalnim uprizorenjima pogleda obiluje književni opus W. G. Sebald, jednog od najosebujnijih pisaca s kraja 20. stoljeća. Winfried Georg Sebald, koji je kao mladić, osjećajući odbojnost spram obaju svojih krsnih imena samog sebe prozvao Max<sup>6</sup>, rođen je 1944. u ruralnom dijelu Bavarske. Sredinom 1960-ih napušta Njemačku, a nakon dvogodišnjeg razdoblja provedenog u Manchesteru, gdje je na sveučilištu bio zaposlen kao lektor njemačkog jezika, trajno se nastanjuje u Istočnoj Angliji, na području gdje su se za vrijeme Drugog svjetskog rata nalazile britanske vojne baze iz kojih su saveznički bombarderi polijetali prema njemačkim gradovima zasipajući ih zapaljivim bombama. Razlog njegovoj emigraciji bila je spoznaja da su mnogi ugledni profesori, među njima i neki koji su mu predavali na Sveučilištu u Freiburgu, svoje karijere izgradili za vrijeme Trećeg Reicha kao pristaše nacionalsocijalizma, a za to u poslijeratnom razdoblju nisu snosili nikakve posljedice. Sebald je svoj radni vijek proveo u Norwichu kao profesor europske književnosti na University of East Anglia pri kojemu je utemeljio Britanski centar za književno prevođenje. Svoje prvo književno djelo, poemu *Prema prirodi* objavio je 1988. a kasnija prozna djela *Vrtoglavica* (1990), *Emigranti* (1992), *Saturnovi Prsteni* (1995) i *Austerlitz* (2001) odbijao je nazvati romanima i o njima je govorio kao o

\* Ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2019-04-1772.

<sup>1</sup> Vidjeti u: Mitchell, *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*.

<sup>2</sup> Brosch 2018. „Ekphrasis in the Digital Age“, u: *Poetics Today*, vol. 2, 225–227.

<sup>3</sup> Ibid. 229.

<sup>4</sup> Ibid. 231.

<sup>5</sup> Ibid. 238.

<sup>6</sup> Vidjeti u: Angier, *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald*.

„proznim knjigama neodređene vrste“. Njegovo pismo koje, opirući se svakoj žanrovskoj odrednici, izranja iz međuprostora poezije, romana, eseja, (auto)biografije i putopisa, u svojim digresivnim i tangencijalnim narativnim putanjama, među ostalim, sadrži i brojne minuciozne refleksije o ne-ljudskim entitetima i prirodnim fenomenima. Rijetkom virtuožnošću ono uspostavlja potresne odnose između svijeta riječi i svijeta slika, a to se relacianiranje ne zbiva samo u ekfrastičkim opisima, nego i kroz posve nedeskriptivnu praksu inkorporiranja vizualnog materijala u tkivo teksta. Među slikama uklopljenima u prostor Sebaldovih akademskih rasprava i „proznih knjiga neodređene vrste“ nalaze se reprodukcije poznatih i manje poznatih umjetničkih djela, fotografije koje je osobno snimio, pronađene fotografije, razglednice, različiti shematski prikazi, putne karte, računi iz restorana, novinski isječci. W. G. Sebald poginuo je u prometnoj nesreći nedaleko od vlastite kuće 14. prosinca 2001.

U jednom od svojih posljednjih javnih nastupa, na predstavljanju netom objavljenog engleskog prijevoda knjige *Austerlitz*<sup>7</sup> održanom 15. listopada 2001. u Centru 92 Street Y u New Yorku, Sebald je odgovorio na pitanje o svojoj specifičnoj književnoj praksi pisanja slikama, o umetanju crno-bijelih reprodukcija namjerno loše rezolucije u tkivo teksta. Kazao je da fotografije koje je skupio puno godina prije prethode pisanju i sudjeluju u intimnom procesu pisanja pa stoga ne vidi razlog zašto bi ih isključio iz same knjige. One usporavaju tok diskursa, rekao je, jer kao što je poznato, pri čitanju postoji tendencija spuštanja negativnim gradijentom, od početka prema kraju, pa knjige gotovo po definiciji imaju apokaliptičnu strukturu i stoga umetanje neobičnosti usporava tu neizbježnu propast. Nadalje, dodao je, postoji još jedan misteriozniji razlog: stare fotografije, pogotovo one crno-bijele koje dolaze iz dugo zaboravljenih kutija, često imaju tajnu privlačnost i zahtijevaju da se netko obrati izgubljenim životima koji su u njima reprezentirani. Pisanje, rekao je, mora biti pokušaj spašavanja duša, dakako, u potpuno nereligioznom smislu. Slike imaju još jednu funkciju, nastavio je, one čitaocima sugeriraju da se priča temelji na istini i da nije posve izmišljena, jer fotografijama smo skloni vjerovati više nego ijednom drugom obliku dokaza. Međutim slike mogu poslužiti i kao sredstvo krivotvorenja, pa je upotrebom vizualnog materijala moguće razviti kompleksnu igru skrivanja i traženja u interesu fikcionalnog iskustva, kazao je Sebald.<sup>8</sup>

U eseju o svom prijatelju iz mladosti, slikaru Janu Peteru Trippu, on piše:

Sjećanje, naposljetku, u biti nije ništa drugo do li citiranje. A citat, montažom inkorporiran u tekst (ili sliku) prisiljava nas – tako Eco piše – da stavimo na kušnju svoju spoznaju svijeta. Za to treba vremena. Trošeći ga, ulazimo u ispričano vrijeme i u vrijeme kulture.<sup>9</sup>

U istom tekstu on postavlja i retoričko pitanje koje glasi: „A slikarstvo, što je to ukoliko, u svakom slučaju, nije svojevrсно seciranje, licem u lice s crnom smrću i bijelom vječnošću?“ Na dvostrukoj stranici Trippove monografije<sup>10</sup>, s desne strane reprodukcije slike *Das Land des Lächelns* (1990) izvedene u velikom formatu ugljenom i pastelom na platnu, nalazi se faksimil Sebaldova rukopisa: pjesma *Ein Walzertraum* (*Valcer snova*). Slika prikazuje odjevenog, ali bosonogog muškarca, u košulji podvrnutih rukava, kako leži ispružen na sklopivom drvenom stolu. Očište prikaza priziva u sjećanje Holbeinovo *Tijelo mrtvog Krista u grobu* (1521). Pod stolom su vidljiva tri kofera, a na onome u sredini, pod muškarčevim opuštenim dlanom, odložen je šešir. Sebald piše:

Na granični prijelaz  
sada najzad  
putnik stiže

Carinik mu je  
razvezao vezice  
skinuo cipele

Na oblanjalim podnim  
daskama počiva  
prtljaga bez vlasnika

Koferčić od svinjske kože  
rastvara se, uboga je  
duša pobjegla

Tijelo, taj posljednji  
imutak preseljenja  
čeka mučna pretraga

Uskoro dolazi dr. Tulp  
s crnim šeširom i priborom  
za obdukciju u ruci

Ili je tijelo već  
ispražnjeno pa bez težine  
lebdi i samo ga vršci

<sup>7</sup> Premda je besprijeckorno govorio engleski jezik, Sebald je sva svoja književna i književno-teorijska djela pisao na njemačkom.

<sup>8</sup> W. G. Sebald, „92Y Readings“ *The 92nd Street Y, New York. YouTube.com*. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=ccMCGjWlY&frags=pl%2Cwn>, pristup: 17. listopada 2022.

<sup>9</sup> Sebald, Tripp, „As Day and Night, Chalk and Cheese: On the Pictures of Jan Peter Tripp“, u: *Unrecounted*, 93.

<sup>10</sup> Bense, Essler, Niedlich, Renz, Sebald, Weidemann, Zein, *Jan Peter Tripp: Die Aufzählung der Schwierigkeiten: Arbeiten von 1985–92*.

prstiju pomalo navode  
da prijede zemlju u koju se  
samo bosonog smije ući?<sup>11</sup>

Ovim ekfrastičnim opisom Trippove slike konotirana je Rembrandtova slika *Sat anatomije Dr. Nicolaesa Tulpa* (1632) koju će Sebald esejizirati u svom „hodočašću po Engleskoj“ objavljenom 1995. i naslovljenom *Saturnovi prsteni*. U narativnom tkanju *Saturnovih prstena* Rembrandtovo djelo funkcionira kao akord kojim će refleksija o slici modularizirati u lajtmotiv ovog transvremenskog spoznajnog hodočašća – lik i djelo Thomasa Brownea (1605–1682) liječnika, polihistora i pisca, čija je lubanja prije svoga drugog ukopa neko vrijeme bila izložena u muzeju bolnice u Norwichu, istočno-engleskom gradu u kojemu je Sebald proveo svoj radni vijek. Shodno tekstu *Saturnovih prstena*, Browne je u siječnju 1632. prisustvovao spektakularnoj javnoj sekciji tijela smaknutog lopova Adriana Adriaanzona, odnosno Arisa Kindta, koja je postala temom Rembrandtove slike. Reprodukcijska slika dvaput je interpolirana u Sebaldov tekst; jednom cijela preko dvostruke stranice knjige, pa potom samo njezin središnji dio, pri čemu je gornjim rubom kadra presječen pogled dr. Tulpa. Osvrćući se na nezgrapno naslikanu ruku na kojoj Tulp, umjesto na abdomenu, započinje posao, narator zaključuje da je ta ruka znak nasilja kojemu je Kindt bio izložen te da se slikar poistovjećuje s njim, žrtvom, a ne s cehom naručitelja.<sup>12</sup> Kindt je, naime, obješen zbog krađe zimskog kaputa, a njegovo tijelo odmah po egzekuciji stavljeno je na raspolaganje cehu liječnika za potrebe godišnjih javnih predavanja iz anatomije<sup>13</sup> koja su se u Amsterdamu od 1555. održavala u zgradi javne vage. Zgrada je izvorno bila dio gradskih zidina, a u Rembrandtovo vrijeme u njoj se, među ostalim, nalazilo i sjedište ceha liječnika. Sebald primjećuje da je znakovito to što pogledi Tulpovih kolega nisu usmjereni na tijelo kao takvo, nego

prolaze uz njega i usmjeravaju se na otvoreni anatomski atlas u kojemu je užasna tjelesnost svedena na dijagram, na skicu čovjeka, onako kako je to zamišljao pasionirani anatom-amater René Descartes, navodno također nazočan u Waaggebouwu toga siječanjskog jutra.<sup>14</sup>

U četvrtom poglavlju *Saturnovih prstena* narator uspostavlja svojevrstnu vremensku transverzalu

koja posredstvom Rembrandtove slike njegov vlastiti život postavlja u odnos sa životom Thomasa Brownea. Opis neugodnog doživljaja prilikom posjeta Den Haagu kojemu je jedini razlog bila slika *Sat anatomije Dr. Nicolaesa Tulpa* koja se čuva u muzeju Mauritshuis, nastavlja se digresijom iz koje saznajemo da je guverner Maurits palaču, koja će poslije postati muzej, sagradio u svibnju 1644, točno tristo godina prije naratorovog rođenja, novcem koji je stekao u Brazilu. Prigodom otvorenja

navodno je na popločanom trgu ispred nove zgrade jedanaestoro Indijanaca, koje je guverner doveo iz Brazila, izvelo ples i okupljenim građanima dalo naznaku o tome do kakvih se dalekih zemalja snaga njihova zajedništva sada proteže.<sup>15</sup>

Takva genealoška bilješka o jednom od najznačajnijih europskih muzeja oprimjeruje Sebaldovu specifičnu diskurzivnu praksu kojom pri artikulaciji svoje ostanatne teme „prirodne povijesti destrukcije“<sup>16</sup> trasira ishodišta genocidnih politika 20. stoljeća u povijesti europskog kolonijalizma, neodvojivog od racionalizma i industrijalizacije. Digresija o Mauritshuisu u tekstu „hodočašća po Engleskoj“ postoji kao jedna od modulacija koje ishode iz refleksije o zaljevu Southwold gdje se 1672. vodila bitka između engleske i nizozemske ratne mornarice. Od ekfrastičnog opisa vizije bitke koja se naratoru ukazala za vrijeme pješačenja Southwoldom, tekst skreće prema kritici slikarskih prikaza pomorskih bitki:

Ako su izvješća iz bitaka na takozvanim poljima časti oduvijek bila nepouzdana, onda za slikovne prikaze velikih pomorskih bitaka bez iznimke možemo kazati da je riječ o čistoj fikciji.<sup>17</sup>

Sebald se ovdje referira na djela nizozemskih slikara Abrahama Storcka (1644–1708) i Willema van der Veldea (1633–1707) te Philipa Jamesa de Louthbourga (1740–1812) zaključujući da oni, unatoč očitoj nakani realističkog prikaza, nisu uspjeli prenijeti nikakav zbiljski dojam o tome što se doista događalo na brodovima. Potom izvodi detaljan i krajnje groteskan opis pogibije zapovjednika engleske flote, stotinu i pedeset kilograma teškog grofa Sandwicha (1625–1672). Takvim mikroesejem on fokusira činjenicu da, premda nikada nije utvrđeno tko je pobijedio, nakon bitke kod Southwalda nizozemska kolonijalna moć slabi, a započinje „dugo neprekinuta engleska vladavina morima.“<sup>18</sup>

Na analogan način piše i o bitci kod Waterlooa kao omiljenom motivu panoramskih slikara, a opisu-

<sup>11</sup> Pjesmu W. G. Sebald *Ein Walzertraum (Valcer snova)* za potrebe ovog teksta s njemačkog je prevela Nataša Medved.

<sup>12</sup> Sebald, *Saturnovi prsteni: Hodočašće po Engleskoj*, 22.

<sup>13</sup> Rembrandt van Rijn. 1632. „The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp“, *Mauritshuis online*. Dostupno na: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/146-the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp/>, pristup: 20. listopada 2022.

<sup>14</sup> Sebald, *Saturnovi prsteni*, 21.

<sup>15</sup> Ibid. str. 91.

<sup>16</sup> Genealogiju i iscrpnu analizu pojma „prirodna povijest destrukcije“ u Sebaldovom djelu vidjeti u: Erich Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*.

<sup>17</sup> Sebald, *Saturnovi prsteni*, 84.

<sup>18</sup> Ibid. 84–86.

jući sliku „koju je francuski slikar pomorskih motiva Louis Dumontin izveo na sto deset puta dvanaest metara velikom unutarnjem zidu okrugle građevine nalik cirkuskom šatoru“<sup>19</sup> ustvrdit će da se umijeće prikazivanja povijesti temelji na patvorenuj perspektive.

Tema patvorene perspektive neodvojiva od refleksije o pojmu povijesti trajna je Sebaldova preokupacija koja rizomatski vodi prema Walteru Benjaminu (1892–1940), čiji su život i djelo, kao „citati bez navodnih znakova“, konstantno prisutni u Sebaldovom književnom opusu. Analizirajući Benjaminovu petu tezu o pojmu povijesti<sup>20</sup>, Giorgio Agamben zaključuje kako je pojam slike, *Bild*, jedan od najenigmatičnijih pojmova Benjaminove misli, pravi *terminus technicus* njegovog poimanja povijesti.<sup>21</sup> Pritom ključnim smatra jedan od komentara iz Benjaminove kartoteke koji sadrži zapise o spoznajnoj teoriji u kojemu piše: „Ovaj rad mora maksimalno razviti umijeće citiranja bez navodnih znakova.“ Agamben zaključuje da citiranje ima stratešku funkciju u Benjaminovom radu.<sup>22</sup> I u pismu W. G. Sebald, koje je umjetnost citiranja bez navodnih znakova dovelo do savršenstva, ono također ima stratešku funkciju, jer „sjećanje, naposljetku, u biti nije ništa drugo do li citiranje. A citat, montažom inkorporiran u tekst (ili sliku) prisiljava nas (...) da stavimo na kušnju svoju spoznaju svijeta.“<sup>23</sup> Montažom citata inkorporiranih u tekst Sebaldovo ekfrastičko pismo ispisalo je vlastite teze o pojmu povijesti, permanentno se usredotočujući na vrtoglavu razliku između materijalne istine i historijske istine. Sebald pritom savršeno operacionalizira Benjaminov pojam dijalektičke slike.

Insistirajući na konceptu historijskog vremena kao antitezi ideje vremenskog kontinuuma Walter Benjamin uvodi pojam dijalektičke slike. On piše:

Povijest se bavi vezama i proizvoljno elaboriranim uzročnim lancima. Ali, budući da povijest raspolaže fundamentalnom citabilnošću svog objekta, taj se objekt mora u svojoj krajnjoj formi predstaviti kao trenutak ljudskosti. U tom se trenutku vrijeme mora zaustaviti. Dijalektička slika je pojavljivanje svjetlosne kugle koja se kreće čitavim horizontom prošlosti. Artikulirati prošlost historijski znači prepoznati one elemente prošlosti koji se susreću u konstelaciji pojedinog trenutka. Historijska spoznaja je moguća jedino unutar historijskog trenutka. Ali, spoznaja unutar historijskog trenutka uvijek je spoznaja tre-

nutka. Iscrtavajući se zajedno u trenutku, u dijalektičkoj slici, prošlost postaje dio nenamjernog pamćenja čovječanstva.<sup>24</sup>

Obrazlažući razliku između historizma i historijskog materijalizma, Benjamin zaključuje da historizam smatra da je povijest nešto što može biti ispričano<sup>25</sup> pa bi zato historijski materijalizam najprije trebao napasti ideju univerzalne povijesti, a historijski bi materijalist morao „imati krajnje kritičan pogled na inventar plijena koji pobjednici pokazuju poraženima. Taj se inventar naziva kulturom“<sup>26</sup>. Ova eksplicitna definicija kulture kao inventara plijena koji pobjednici pokazuju poraženima elaborirana je sedmom tezom *O pojmu povijesti* u kojoj Benjamin konstatira da nema dokumenta kulture koji istodobno nije i dokument barbarstva, pa bi stoga zadatak historijskog materijalista bio uspostaviti distancu spram povijesti koju pišu pobjednici, a o porijeklu onoga što se naziva kulturnim dobrima razmišljati s užasavanjem, budući da ona ne zahvaljuju svoje postojanje samo naporu genija koji su ih stvorili, nego i mukotrpnom radu njihovih bezimernih suvremenika.<sup>27</sup>

Kad Sebald vlastitu metodu rada opisuje u terminima pridržavanja točne historijske perspektive, pažljivog graviranja i povezivanja naoko nepovezanih stvari na način mrtve prirode,<sup>28</sup> jasno je da je posrijedi metoda koja proizlazi iz zahtjeva koje Benjamin postavlja historijskom materijalizmu; metoda koja razliku između materijalne istine i historijske istine čini vidljivom. Ta usporedba vlastitog literarnog načela sa slikarskim žanrom mrtve prirode nužno vodi knjizi Normana Brysona koja svojim naslovom imperativno zahtijeva usmjeravanje pogleda u ono što je previđeno.<sup>29</sup> Bryson žanr mrtve prirode, koji svoje vrhunce doživljava u nizozemskom baroknom slikarstvu, kontekstualizira pojmom obilja. Ističući pritom da su industrijalizirane zemlje navikle na prekomjernu proizvodnju, što nije slučaj u zemljama Trećeg svijeta, on napominje da je prije Industrijske revolucije, u predindustrijskim ili protoindustrijskim društvima, luksuz bio neodvojiv od ideje rasipnosti i rastrošnosti. „S industrijalizacijom“, piše on,

stari diskurs etike, koji bogatstvo mjeri u skladu s moralnim zahtjevima, biva prisiljen koegzistirati s novijom percepcijom koja termin „luksuz“ zamje-

<sup>24</sup> Benjamin, „Paralipomena to 'On the Concept of History“, u: *Selected Writings*, vol. 4, 403.

<sup>25</sup> Ibid. 406.

<sup>26</sup> Ibid. 406–407.

<sup>27</sup> Benjamin, „On the Concept of History“, u: *Selected Writings*, vol. 4, 392.

<sup>28</sup> Sebald, „An Attempt at Restitution“, u: *Campo Santo*, 210.

<sup>29</sup> Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, poglavlje „Abundance“.

<sup>19</sup> Ibid. 132.

<sup>20</sup> Benjamin, „On the Concept of History“, u: *Selected Writings*, vol. 4, 1938–1940, 390–391.

<sup>21</sup> Agamben, *The Time That Remains: A Commentary on the Letters to the Romans*, 141.

<sup>22</sup> Ibid. 138–139.

<sup>23</sup> Sebald, „As Day and Night, Chalk and Cheese: On the Pictures of Jan Peter Tripp“, 93.

njuje terminom „obilje“. „Luksuz“ nikada neće odbaciti svoje veze sa srednjovjekovnom prošlošću, s psihomahijom, borbom duše protiv smrtnih grijeha: *luxuria, superbia, vanagloria, voluptas, cupiditas*. „Obilje“ je po tom pitanju neutralno: ono transferira fenomen viška bogatstva s etike na estetiku.<sup>30</sup>

Bryson naglašava da je nizozemsko društvo u razdoblju svog uspona (od 1608. kada je prekinuta španjolska vladavina, do kasnih 1660-ih kada je trgovinska prevlast oslabila zbog britanske konkurencije) bilo prvo europsko društvo koje je iskusilo problem masovne prekomjerne opskrbljenosti. U tom razdoblju Nizozemska je postala najbogatija nacija koju je svijet ikad vidio. Razmatrajući pojavu mrtve prirode kao samostalnog žanra i fenomen njezinog fascinantnog procvata u nizozemskom baroku, Bryson podsjeća da je reformacija dokinula moć crkve da nacionalno bogatstvo preusmjeri u vlastite džepove i u vlastiti program patronata umjetnosti. Nizozemsko društvo tako se našlo u rijetkoj poziciji posjedovanja značajnog viška nacionalnog bogatstva i gotovo bez kulturnih tradicija koje su dopuštale trošenje. Zaključujući da kompleksnost nizozemske mrtve prirode proizlazi iz kolizije između tradicionalne etike utemeljene na zajednici, etike koja se vrti oko zajedničkog bogatstva ili siromaštva, i privatne etike pojedinca kao vlasnika bogatstva, Bryson tvrdi da je

nizozemska mrtva priroda dijalog između novoobogaćenog društva i njegovog materijalnog posjeda. Ona uključuje refleksiju o bogatstvu koja seže do društva koje ga je proizvelo, refleksiju koja povlači pitanje kako fenomen obilja treba sagledati i razumjeti.<sup>31</sup>

Budući da protestantska etika u 17. stoljeću nije dopuštala javno razmetanje bogatstvom, to je bogatstvo kodirano u prikazima mrtve prirode koji su krasili interijere domova Nizozemaca koji su bogatstvo stekli zahvaljujući kolonijalnoj ekonomiji.

Možda baš zbog postupka kodiranja, svojstvenog tom naoko benignom žanru, Sebald svoj minuciozni narativni postupak koji se temelji „na pridržavanju točne historijske perspektive“, uspoređuje s „pažljivim graviranjem i povezivanjem naoko nepovezanih stvari na način mrtve prirode“. Međutim, u njegovom slučaju ne radi se o kodiranju, nego o dekodiranju, o rasprizorenju slika svijeta. U postupku rasprizorenja ekfrastički opis funkcionira kao verbalni *re-enactment* slikovnog prikaza, izvedba tijekom koje se u procesu citiranja, tijekom reiteracije, događa promjena očista koja raščinjaavajući nužno resemantizira ono što je citirano. Tako u osmom poglavlju *Saturnovih prstena* Sebald

izrijekom dovodi u odnos nizozemsko-englesku kolonijalnu dinamiku s Benjaminovom definicijom kulture kao inventara plijena koji pobjednici pokazuju poraženima. Iz opisa naratorovog susreta s Nizozemcem Cornelisom de Jongom koji je u Southwold došao s namjerom da kupi jedno od golemih imanja kakva se u East Angliji stalno nude na prodaju, a u Nizozemskoj ih nema u ponudi, saznaje se da su „u doba procvata Nizozemci novac ulagali uglavnom u gradovima, a Englezi na selu.“<sup>32</sup> Narator i de Jong u hotelskom baru razgovaraju

o usponu i padu oba naroda, kao i o tijesnim sponama koje su do duboko u 20. stoljeće postojale između povijesti šećera i povijesti umjetnosti, zato što je golema dobit dugo vremena postizana na putu od uzgoja šećerne trske, koji je bio u rukama malobrojnih obitelji, do trgovine šećerom, zbog ograničenih drugih mogućnosti pokazivanja nagomilanog bogatstva, znatnim dijelom uporabljena za podizanje, opremu i održavanje raskošnih provincijskih dvoraca i gradskih palača.<sup>33</sup>

Cornelis de Jong, koji je i sam odrastao na plantaži šećerne trske u blizini Surabaye u Indoneziji, bio je taj koji je naratoru

ukazao na to da su mnogi važni muzeji, kao što je Mauritshuis u Haagu, ili Londonska Tate Gallery, utemeljeni zakladama dinastija proizvođača šećera ili su na neki drugi način povezani s trgovinom šećerom. Kapital akumuliran u 18. i 19. stoljeću različitim oblicima ropskog rada, kazao je de Jong, i dalje je u optjecaju, donosi kamate i kamate na kamate, povećava se i udvostručuje, te vlastitom snagom stalno tjera nove izdanke. Jedan od najprovjerenijih načina legitimacije takvog novca oduvijek je bio podupiranje umjetnosti, kupnja i izlaganje umjetničkih predmeta, što danas možemo dobro vidjeti, i stalan, gotovo već smiješan rast cijena na velikim dražbama (...) Ponekad mi se čini, kazao je de Jong, kao da su svekolika umjetnička djela presvučena šećernim premazom, poput modela bitke kod Esztergoma koji je načinio bečki dvorski slastičar, a carica Marija Terezija ga je navodno cijelog slistila u strašnom naletu tjeskobe.<sup>34</sup>

Transatlantska trgovina robljem započinje već krajem 15. stoljeća, kada portugalski brodovi Afrikance odvoze na prisilni rad na plantaže šećera na otoku Cabo Verde i arhipelagu Madeira. Premda su španjolski konkvistadori početkom 16. stoljeća dovozili zarobljene Afrikance na Karibe, portugalska dominacija trgovinom robljem nastavila se do 17. stoljeća kada primat preuzima Nizozemska, da bi tijekom 18. stoljeća engleski i francuski trgovci kontrolirali polovinu transatlantske trgovine robljem. Ugovorom između Britanije i Španjolske

<sup>30</sup> Ibid. 96.

<sup>31</sup> Ibid. 98–104.

<sup>32</sup> Sebald, *Saturnovi prsteni*, 201.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid. 202.

sklopljenim 1713. zajamčen je britanski monopol trgovine robljem sa španjolskim kolonijama.<sup>35</sup>

Na način analogan iscrtavanju historijske transverzale koja ropски rad na plantažama šećera dovodi u direktnu vezu s pojmom europske visoke umjetnosti, Sebaldova „politička ikonologija“<sup>36</sup> tijekom *Hodočašća po Engleskoj* čini spoznatljivim i jedan drugačiji, novovjekni „put svile“ koji od beskrupulozne uzurpatorice kineskog prijestolja, carice Ci-xi vodi do „konačnog rješenja“ koje su u 20. stoljeću osmislili njemački nacisti. Finalno, deseto poglavlje *Saturnovih prstena* svojevrsni je traktat o dudovom svilcu i o povijesti svilarstva u Europi. Uvertira u taj traktat ispisana je u već u šestom poglavlju, na čijem je početku reproducirana fotokopija vjerojatno novinske fotografije na kojoj se u daljini vidi dugački uski željezni most. Tekst naratorovog putopisa sugerira da se vjerojatno radi o željezničkom mostu preko rijeke Blyth sagrađenom 1875. za uskotračnu željeznicu, čiji su vagoni, „kako tvrde razni lokalni povjesničari, izvorno bili namijeñjeni za kineskog cara.“<sup>37</sup> Premda narator „unatoč duljem istraživanju“ nije uspio otkriti o kojem se kineskom caru radi i zašto taj carski vlakić nikada nije isporučen naručitelju, pouzdao se u „nesigurne izvore“ koji svi tvrde da se ispod crne boje vlakića nazirala slika zmaja. Tom je skrivenom slikom potaknuta njegova digresivna refleksija o britansko-kineskim odnosima koja se, nimalo slučajno, fokusira na Opijumski rat:

Oružana nazočnost britanske državne vlasti u Kini proteže se unazad do 1840, kada je objavljen tzv. Opijumski rat. Nakon što su od 1837. nadalje uvođene mjere kineske vlade s ciljem sprečavanja trgovine opijumom. East India Company, koja se bavila uzgojem maka na bengalskim poljima, a drogu dobivenu iz sjemenki prodavala prvenstveno u Kanton, Xiamen i Šangaj, doživjela je to kao ugrozu jedne od najprofitabilnijih grana gospodarstva. Objava rata koja je iz toga proizašla bila je početak prisilnog otvaranja kineskog carstva, koje se dvjesto godina uspjelo održati zatvorenim spram tuđinskih barbara. U ime širenja kršćanske vjere i slobodne trgovine kao temeljne pretpostavke svakog civilizacijskog napretka, prikazana je nadmoć zapadnog oružja, osvojen je niz gradova, a zatim ishoden mir među čije su uvjete pripadala i određena jamstva za

britanske faktorije na obali, odstupanje Hong Konga, kao i, što nije nevažno, vrtoglava ratna odšteta.<sup>38</sup>

Kroz narativ o pokoljima koji su uslijedili nakon Opijumskog rata, te o združenom britansko-francuskom uništenju i pljački carskog čarobnog vrta Yuan Ming Yuan koji je „zapadnim vojnicima srušio predodžbu o neciviliziranim Kinezima“, Sebald uvodi u priču lik okrutne carice udovice Ci-xi, koja je „poput svih apsolutističkih vladara (...) nastojala uzvišenost svojega položaja u svijetu i sebi samoj predočiti uz pomoć raskoši koja nadilazi sve zamislivo.“<sup>39</sup> Uslijed suše, zbog koje se između 1876. i 1879. u Kini masovno umiralo, carica je

naredila da se u sat izlaska zvijezde Danice bogovima svile prinosi krvava žrtva u njihovu hramu, tako da gusjenicama ne bi uzmanjkalo svježeg zelenila. Između svih živih bića duboku je naklonost osjećala isključivo spram tih čudesnih kukaca. (...) Ta blijeđa, gotovo prozirna bića, koja će uskoro izgubiti život zbog tankih niti koje pletu, smatrala je svojim pravim sljedbenicima. Izgledala su joj poput idealnog naroda, revnog i spremnog da umre, umnoživog u kratkom roku i usmjerenog na jedinu predodređenu svrhu, što je potpuno drukčije od ljudi na koje se u osnovi nije moguće osloniti...<sup>40</sup>

Posredstvom traktata Thomasa Brownea *Musaeum Clausum or Bibliotheca Abscondita*, čiji naslov ne ispisuje, nego ga na početku finalnog poglavlja *Saturnovih prstena* fotografski reproducira s tiskanog izdanja djela, nabrajajući sva čudesa o kojima ta knjiga govori, Sebald stiže do priče o dolasku dudova svilca u Europu:

Sve je to zapisano u registru prirodoslovca i liječnika Thomasa Brownea, bogatom rijetkostima; sve to i još mnogo drugih stvari koje sada neću navoditi, osim možda planinarske bambusove batine, u čijoj su unutrašnjosti u doba bizantskog cara Justinijana dvojica perzijskih redovnika, zadržavši se prije toga dugo u Kini u svrhu otkrivanja tajne svilarstva, sretno donijeli prva jaja dudova svilca preko granice carstva i dalje u zapadni dio svijeta.<sup>41</sup>

Reproducirana stranica neke prirodoslovne knjige koja sadrži jedanaest preciznih crteža različitih leptira inkorporirana je u tekst u kojemu Sebald uz detaljan opis anatomije i života gusjenice donosi podatak da *Bombyx mori* koji živi na drvetu bijelog duda pripada podvrsti prelacu *Lepidoptera*, kao i neki od najljepših noćnih leptira. On ističe da kineska povijest bilježi da je dvije tisuće sedamsto godina prije kršćanskog računanja vremena car Hoang-ti potaknuo svoju prvu suprugu Si-ling-chi

<sup>35</sup> Izvor: „transatlantic slave trade“, *Britannica online*. Dostupno na: <https://www.britannica.com/topic/transatlantic-slave-trade>, pristup: 24. lipnja 2022.

<sup>36</sup> Terminom „politička ikonologija“ Georges Didi-Huberman označuje esencijalni dio nasljeđa Abyja Warburga.

Tvrdeći da Warburgov *Bilderatlas Mnemosyne* inaugurira „novi žanr spoznaje“ Didi-Huberman u njegovoj „antropologiji slika“ i invenciji „ikonologije njihovih intervala“ prepoznaje imperativ znanja koje je problemsko, a ne aksiomatsko. Vidjeti u Georges Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*.

<sup>37</sup> Sebald, *Saturnovi prsteni*, 146.

<sup>38</sup> Ibid. 149.

<sup>39</sup> Ibid. 156.

<sup>40</sup> Ibid. 158–159.

<sup>41</sup> Ibid. 279–280.

da se posveti gusjenicama svilca te ih je ona donijela u carske odaje, čime je

već započet kućni uzgoj svile, kako je poslije nazvan, koji je, slijedom događaja, zajedno s odmatanjem prediva, tkanjem i vezenjem tkanina, postao glavnim poslom svih carica, a iz njihovih je ruku prešao u ruke cijelog ženskog roda.<sup>42</sup>

Sebald piše da je zahvaljujući velikoj udaljenosti, a također i okrutnim kaznama predviđenima za širenje znanja o uzgoju svile, tisućljećima proizvodnja bila ograničena na Kinu, sve dok dvojica redovnika nisu prokrijumčarila jaja dudova svilca u Bizant, odakle se uzgoj preko Sicilije i Napulja proširio do sjevera Italije, pa su Genova i Milano procvale kao glavni europski gradovi svilarstva. Sebaldov narator prijepore vezane uz prodor svilarstva u sedamnaestostoljetnu Francusku interpretira na temelju jedne od svojih najdražih knjiga, čiju naslovnicu također reproducira – memoara vojvode de Sullyja koji je kralja odgovorio od masovne proizvodnje argumentom da bi francuski seljaci, iz čijih se redova regrutiraju konjanici i mušketiri, baveći se poslom pogodnim za žene i djecu izgubili svoju snažnu građu. Međutim, svilarstvo se, pripovijeda Sebald, u Francuskoj razvilo zahvaljujući proganjanju hugenotske populacije kojoj je Nantskim ediktom bavljenje tim poslom jamčilo pravo ostanka. On nadalje piše da se, potaknut francuskim primjerom, uzgoj svile uvriježio i u Engleskoj, gdje je kralj James I. dao zasaditi dud na mjestu gdje se danas nalazi Buckinghamska palača, ali je svilarstvo pravi procvat doživjelo nakon što je Louis XIV. ukinuo Nantski edikt pa je više od pedeset tisuća hugenota iz Francuske izbjeglo u Englesku. Brojne hugenotske svilarke obitelji nastanile su se u Norwicu, tada drugom po veličini engleskom gradu, gradu u kojemu je W. G. Sebald, napustivši rodnu Njemačku, proveo gotovo čitav svoj radni vijek.

Kad piše o pokušajima uvođenja svilarstva u osamnaestostoljetnu Njemačku, on kaže da

glavni uzrok propasti svilarstva, tako brzo nakon njegova uvođenja, nije bila samo činjenica da trgovački račun nije bio pozitivan, nego ponajprije despotski način na koji su ga njemački vladari pokušali unaprijediti po svaku cijenu.<sup>43</sup>

Osobitu pozornost posvećuje *Priručniku o proizvodnji svile u Njemačkoj* koji je 1826. objavio bavarski državni savjetnik Joseph von Hazzi, zagovaratelj svilarstva kao postupno sve važnije grane nacionalnog gospodarstva. Von Hazzi je bio uvjeren, kaže Sebald, da bi svilarstvo donijelo i građanski boljitak ženskom rodu i svim ostalim

dijelovima stanovništva nenaviknutima na redoviti rad, među koje ubraja djecu, poslugu, siromašne i stare, dakle sve one obespravljenice s dna društvene ljestvice, a osim toga

vrline reda i čistoće, nužne svakoj zajednici, ne bi se mogle uspješnije prenijeti nižim slojevima nego što bi se to učinilo općim širenjem svilarstva, pa sebi čak zamišlja da bi se uzgojem svilčeve gusjenice u krilu većine njemačkih obitelji mogla provesti upravo moralna preobrazba nacije.<sup>44</sup>

Sebald ističe da Hazzijeva vizija nije naišla na odjek među njegovim suvremenicima, ali su je

nakon stogodišnje remisije obnovili njima svojstvenom temeljitošću njemački fašisti u svemu čemu su težili, što sam s nemalim čuđenjem otkrio kada sam u ljeto prošle godine u filmoteci mjesta mogega odrastanja, pri potrazi za nastavnim filmom o lovu na sleđa u Sjevernom moru, kojega sam se prisjetio u vezi sa svojim radom, naišao na film o njemačkom svilarstvu, očito snimljen za istu seriju.<sup>45</sup>

Faksimil naslovne stranice knjižice kojom je prof. dr. Friedrich Lange 1939. dodatno protumačio sadržaj filma *Deutscher Seidenbau II* za vrijeme njegovog prikazivanja u njemačkom gradiću Sonthofenu, u kojemu je 1950-ih W. G. Sebald pohadao školu, pretposljednja je slika u *Saturnovim prstenima*. U političkoj ikonologiji Sebaldovog spoznajnog hodočašća nedvojbeno prožetom Warburgovim konceptom migrirajućih motiva, odnosno „formula patosa“, diskurs tog filma o njemačkom svilarstvu identificiran je kao jedan od evidentnih simptoma fašizma. Film pripada žanru *Kulturfilma* koji svoj procvat u Njemačkoj doživljava od 1917. do kraja Drugog svjetskog rata. Naime, njemačka filmska kompanija UFA (Universum Film – Aktien Gesellschaft) koja je producirala filmove tog žanra osnovana je u Berlinu pred kraj Prvog svjetskog rata ukazom svemoćnog generala Ericha Ludendorffa koji je naredio da se sve male filmske kompanije u Njemačkoj moraju ujediniti kako bi se sva kreativna i proizvodna energija kanalizirala u nacionalne interese. U studenom 1917. godine Vrhovno zapovjedništvo njemačke vojske u suradnji s najsnažnijim financijerima, industrijalcima i brodovlasnicima stvorilo je Universal Film A. G. – UFA. Službena misija UFA-e bila je reklamirati Njemačku u skladu s vladinim direktivama. Taj zahtjev nije se odnosio samo na direktno ratno-propagandnu, već na ukupnu filmsku produkciju, posebice onu obrazovnog karaktera.<sup>46</sup>

*Kulturfilm* je specifična vrsta kratkometražnog ili srednjemetražnog obrazovno-dokumentarno-pro-

<sup>42</sup> Ibid. 282.

<sup>43</sup> Ibid. 293.

<sup>44</sup> Ibid. 296.

<sup>45</sup> Ibid. 297.

<sup>46</sup> Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 35–39.

pagandnog filma. Na temelju kataloga UFA-e iz međuratnog razdoblja Siegfried Kracauer nabraja teme koje su *Kulturfilme* obrađivali: rad srca, snopovi živaca, zmije, infuzorije, jelen, orijentalni kulturni obredi, obožavatelji vatre, tibetanski samostani, živi Bude, gigantski mostovi, moćni brodovi, željeznice, strojevi, japanske žene s lepezama koje piju čaj osvjetljene kineskim lanternama, itd.<sup>47</sup> *Wege zu Kraft und Schönheit (Putevi prema snazi i ljepoti)*, koji su 1925. snimili Nicholas Kaufmann i Wilhelm Prager, bio je prvi dugometražni *Kulturfilm* financiran novcem njemačke vlade i prikazivan po školama. Zahvaljujući pozivanju na znanost te vrsnoj fotografiji *Kulturfilme* su ubrzo postali traženi na međunarodnom tržištu. UFA-in odjel *Kulturfilme* od svog je osnutka surađivao sa sveučilištem i liječnicima s klinika jer su mnogi od snimljenih filmova bili namijenjeni medicinskom obrazovanju. Primjerice, tehničari UFA-e konstruirali su poseban ovjes za kameru koja je u jednoj berlinskoj bolnici bila smještena direktno iznad operacijskog stola.<sup>48</sup>

Tijekom 1930-ih *Kulturfilme* su, pod krinkom popularizacije znanstvenih tema, širili biologističku nacionalsocijalističku ideologiju, da bi od 1940. godine njihov otvoreno propagandni sadržaj u formi tjednih pregleda postao obaveznim dijelom kino repertoara. U kolovozu 1940. godine ustrojena je Deutsche Kulturfilm-Zentrale pod direktnom upravom ministra prosvjete i propagande Josepha Goebbelsa. Sebald film o svilarstvu opisuje ispunjenim gotovo zaslepljujućom svjetlošću u kojoj se kreću muškarci i žene u bijelim laboratorijskim haljeticima baveći se „snježnobijelim okvirima za pređenje, snježnobijelim arcima papira, snježnobijelom pokrovnom gazom, snježnobijelim čahurama i snježnobijelim transportnim vrećama.“ On ne propušta naglasiti da se film poziva na plan koji je

Führer objavio na općem saboru nacionalsocijalista 1936, gdje se kaže da Njemačka unutar četiri godine u svim onim materijalima koji se na bilo koji način mogu dobiti njemačkom sposobnošću mora biti neovisna, što naravno vrijedi i za svilarstvo.<sup>49</sup>

Podatak je kontekstualiziran obrazloženjem dr. Langea prema kojemu je svilčeva gusjenica, osim njezine očite korisnosti, idealan objekt za nastavu jer se na njoj mogu pokazati

posebnosti tijela insekta, pojave kod pripitomljavanja i gubici pri mutacijama, kao i za uzgoj nužne, temeljne mjere nadzora proizvodnje, izbora i uklanjanja

loših primjeraka da bi se izbjegla rasna degeneracija.<sup>50</sup>

Citirani znanstveni zaključak iscertava historijsku transverzalnu koja vodi do krvave političke prakse devetnaestostoljetne kineske carice Ci-xi koja je svilčeve gusjenice smatrala idealnim narodom.

Bjelina gusjenica i bjelina okružja u kojemu se njihova tijela procesuiraju, kontekstualizirana imperativom sprečavanja rasne degeneracije, vodi do pojma arijevske rasne čistoće i superiornosti, te do knjige čije je objavljivanje 1920. godine u Njemačkoj označilo početak legalizacije prakse istrebljenja onih koji se nisu uklapali u sliku arijevske uzvišenosti. Posrijedi je knjiga *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens (Dozvola za poništenje života koji nije vrijedan življenja)* čiji su autori specijalist za kazneno pravo Karl Binding i profesor medicine, specijalist za etiku profesije Alfred Hoche. Binding u njoj specificira vrste ljudskih jedinki čiji se životi moraju smatrati „neizlječivo izgubljenima“ zbog bolesti ili nezgode te „neizlječivim idiotima i onima koji pate od progresivne paralize“. On tvrdi da ti ljudi nemaju volje ni živjeti ni umrijeti te da je njihov život apsolutno bez svrhe, ali se ne smatra nepodnošljivim pravno, društveno ili religijski ne dopustiti ubijanje tih ljudi koji nisu ništa doli „zastrašujuća obrnuta slika (*Gegenbild*) autentične ljudskosti.“<sup>51</sup> Podsjećam ovdje na analogiju u poimanju „autentične ljudskosti“ pri tretmanu afričke, azijske, američke i australske domorodačke populacije tijekom kolonijalnih osvajanja, kada je život „divljaka“ smatran samo „drugim oblikom života životinje“<sup>52</sup>. Binding predlaže da bi zahtjev za dokončanje života ne vrijednog življenja trebala podnijeti sama osoba, ukoliko je u stanju, a ukoliko nije, to bi trebao učiniti liječnik ili bliska rodbina, a konačnu odluku o izvršenju trebalo bi donijeti državno povjerenstvo sastavljeno od liječnika, psihijataru i pravnika. Bindingove i Hocheove zamisli ostvarene su takozvanim Programom T4.

U listopadu 1939. Hitler je svog osobnog liječnika Karla Brandta i predstojnika ureda (*Kanzlei des Führers der NSDAP*) Philippa Bouhlera ovlastio za provedbu programa eutanazije onih čiji se životi ne smatraju vrijednima življenja. Glavni kriterij za donošenje odluke o usmrćivanju bio je ekonomski aspekt – neproduktivnost odnosno radna nesposobnost, a žrtve su nazivane „opterećujućim životima“ i „beskorisnim ustima“. Naziv T4 potječe od berlinske adrese ureda smještenog u Tiergartenstrasse 4

<sup>47</sup> Ibid. 142.

<sup>48</sup> „The Kulturfilm“, *filmportal.de*. Dostupno na: <https://www.filmportal.de/en/topic/the-kulturfilm>, pristup: 8. kolovoza 2022.

<sup>49</sup> Sebald, *Saturnovi prsteni*, 299.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Vidjeti u: Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, 139.

<sup>52</sup> Mbembe, „Necropolitics“, u: *Public Culture*, vol. 15, br. 1, 18.



(sarkastične li koincidencije u značenju pojma sadržanog u nazivu ulice!) u kojem su medicinski stručnjaci pregledavali dokumentaciju koju su im slale sve psihijatrijske ustanove, bolnice i domovi za smještaj kronično bolesnih. Odluke su donosili na temelju dostavljenih podataka bez da su izrazili potrebu osobno pregledati kandidate za eutanaziju ili pročitati njihove zdravstvene kartone. Ljudi su isprva ubijani izgladnjivanjem i smrtonosnim injekcijama, da bi se ubrzo prešlo na primjenu bržeg i jeftinijeg postupka – gušenja otrovnim plinom. U Njemačkoj i Austriji plinske komore za provedbu Programa T4 nalazile su se u Hartheimu, Sonnensteinu, Grafanecku, Bernburgu, Hadmaru i Brandenburgu. Prilikom transporta SS-ovci su bili odjeveni u bijele mantile da bi žrtvama stvorili dojam medicinskog tretmana.

Među tim „opterećujućim životima i beskorisnim ustima“ nalazila se i Marianne Schönfelder, teta jednog od najznačajnijih njemačkih suvremenih umjetnika Gerharda Richtera, kojoj je dijagnostificirana shizofrenija. Richter je 1965. prema fotografiji snimljenoj 1932. naslikao jednu od svojih čuvenih foto-slika naslovljenu *Tante Marianne*, svojevrsni autoportret koji prikazuje četveromjesečnog njega u krilu tada četrnaestogodišnje majčine sestre, koju čak ni činjenica da joj je brat Rudolf Schönfelder bio oficir Wehrmachta nije spasila od prisilne sterilizacije, a potom i eutanazije. Te iste 1965. godine Richter je prema jednoj drugoj fotografiji iz obiteljskog albuma naslikao portret nasmiješenog ujaka u uniformi. Posrijedi je jedna od njegovih najpoznatijih slika, *Onkel Rudi*. Kada je 2006. na Sothebyjevoj aukciji slika *Tante Marianne* prodana kolekcionarima iz Azije za nešto više od 2 milijuna eura, što je izazvalo negodovanje muzejsko-galerijskih institucija u Njemačkoj, Richter je izjavio da ga ne brine graja u vezi s prodajom slike jer da u vrijeme kada ju je naslikao nije znao ništa o tragičnoj sudbini svoje tete. Tijekom vremena ispostavilo se da je Heinrich Eufinger, otac njegove prve supruge, kao liječnik i pripadnik SS-a bio zadužen za prisilnu sterilizaciju mentalno bolesnih osoba i upravljao institucijom u kojoj je ubijena njegova voljena teta. Lik dr. Eufingera obitava u nekoliko Richterovih slika. Program T4 službeno je obustavljen 1941. godine, do kada je ubijeno više od 200.000 neizlječivo bolesnih i nemoćnih ljudi, ali se ipak nastavio do sloma Trećeg Reicha. Naslijedio ga je program „konačnog rješenja židovskog pitanja“ odobren na konferenciji održanoj 20. siječnja 1942. u luksuznoj vili na berlinskom jezeru Wannsee.

Evidentno je da Sebald u ekfrastičkom opisu prizora iz filma o njemačkom svilarstvu inzistira na analogiji između procedure usmrćivanja gusjenica u svilarskim pogonima i programa nacističke eksterminacije:

U samom filmu vidi se kako uzgajivač prima jaja koja mu je poslala Državna ustanova za svilarstvo iz

Cellea, izlijeganje gusjenica u urednim pretincima, presvlačenje i hranjenje vrlo gladnih gusjenica, njihovo višestruko premještanje, predenje niti u odjeljcima i na kraju ubijanje, koje se ovdje ne odvija, kao često ranije, tako da se čahure izlože suncu ili da ih se stavi u vrelu pećnicu, nego iznad uzidanog kotla koji stalno ključa. Čahure raširene u plitkim košarama moraju tri sata ostati nad parom koja se uzdiže iz bačve, a kada se završi s jednom količinom, nastavlja se s drugom, tako dugo dok se cijeli posao ubijanja ne završi.<sup>53</sup>

Donjosaski grad Celle u kojemu se nalazila Državna ustanova za svilarstvo Trećeg Reicha spominje se još jednom, u posljednjem odlomku *Saturnovih prstena* u kojemu narator smatra potrebnim naglasiti da svoje zapise završava na Veliki četvrtak, 13. travnja 1995. godine, te nabrojiti što se sve na taj dan dogodilo tijekom zadnja četiri stoljeća. Nabrajanje započinje podsjećanjem da je toga dana donesen Nantski edikt, spominje osnivanje antisemitske lige u Pruskoj 1882. te amritsarski pokolj iz 1919.

kada je general Dayer za primjer dao otvoriti vatru na petnaest tisuća ustanika, okupljenih na trgu poznatom pod nazivom Jallianwala Bagh. Nemali je broj tadašnjih žrtava možda bio zaposlen u svilarstvu koje se tada na najjednostavnijim osnovama razvijalo u okoli Amritsara, kao i u Indiji općenito.<sup>54</sup>

Između spomena pokolja amritsarskih svilara koji su izvršili Englezi i navođenja podatka da su engleske novine 13. travnja 1945. objavile vijest o padu grada Cellea i povlačenju njemačkih trupa pred nadiranjem Crvene armije, Sebald u svoj putopis simultanih vremena umeće posljednju sliku. Posrijedi je fotografija na kojoj trojica tamnoputih mladića, vjerojatno Indijaca ili Pakistanaca, poziraju držeći pred sobom pravokutne drvene okvire unutar kojih se spiralno vrtloži pretinac za uzgoj svilčevih gusjenica. I na samom kraju *Saturnovih prstena*, napominjući da je nekoć za gospođe iz visokog društva odjeća od crne kineske svile bila jedini primjereni izraz najdubljeg žalovanja, navodi da su modni žurnali iz 1901. godine pisali o četrdesetmetarskoj povlaci crne svilene haljine koju je vojvotkinja von Teck nosila na pogrebu kraljice Viktorije.

Iste godine kad Gerhard Richter izvodeći svojevrsni *re-enactment* obiteljskog foto-albuma slika *Tante Marianne* i *Onkel Rudija*, dvadesetjednogodišnji W. G. Sebald seli u frankofoni dio Švicarske da bi nastavio studij. Pred početak semestra, krajem rujna odlazi na izlet u regiju Seeland gdje će s obronaka Jurskog gorja prvi put ugledati jezero Biel i na njemu otok Saint-Pierre. U eseju „J'aurais voulu que ce lac eût été l' Océan... – Povodom posjeta Île Saint-Pierre“ Sebald podsjeća da je točno dvjesto

<sup>53</sup> Sebald, *Saturnovi prsteni*, 299.

<sup>54</sup> Ibid. 300.

godina prije no što je on prvi put ugledao taj otok koji oblikom podsjeća na kita, na njega stigao prognani Jean-Jacques Rousseau.<sup>55</sup> Trideset jednu godinu nakon svoga prvog vizualnog kontakta s otokom Saint-Pierre, čiju fotografiju reproducira na početku eseja, Sebald će na njega i kročiti, te odsjesti u bivšem samostanu klinijevaca, kasnije pretvorenom u hotel, u kojemu je 1765. Rousseau proveo šest tjedana.

Jean-Jacques Rousseau, enciklopedist, filozof, politički teoretičar, esejist, skladatelj opere i izumitelj moderne autobiografije, rođen je u Švicarskoj, kao i Sebaldov omiljeni pisac Robert Walser. U eseju o Walsoru u kojemu reproducira fotografske portrete iz svih razdoblja piščevog života, postavlja ih u odnos s fotografijama iz vlastitog djetinjstva na kojima pozira s djedom, Sebald će priznati da je upravo zahvaljujući Walsoru spoznao da je u prostoru i vremenu sve povezano sa svime.<sup>56</sup> Ta uvjerenost u svekoliku povezanost svega sa svime u prostoru i vremenu, iz koje ishodi Sebaldov filigranski diskurs koji briše granice između akademskog pisma i književnosti, navodi me da porijeklo ekfraze kao jedne od ključnih figura njegovoga digresivnog i tangencijalnog tekstualnog tkanja prepoznam u fascinaciji i svojevrsnoj identifikaciji sa životom i djelom Jean-Jacquesa Rousseaua. U prethodno spomenutom eseju „J'aurais voulu que ce lac eût été l'Océan... – Povodom posjeta Île Saint-Pierre“ Sebald znakovitu pažnju posvećuje Rousseauovom herbariju čiji je jedan dio koji se čuvao u Botaničkom muzeju u Berlinu „nestao u plamenu za vrijeme jednog od noćnih bombardiranja.“<sup>57</sup> Usredotočujući se na njegovu posvećenost botanici, Sebald citira *Sanjarenja usamljenog šetača* u kojima Rousseau piše o samonametnutom imperativu detaljnog opisa svake biljke:

Namjeravao sam sastaviti, piše Rousseau u Petoj Šetnji, *Flora Petriuscularis* i opisati svaku pojedinu biljku na otoku toliko detaljno ne bi li to zaokupilo sve moje vrijeme. (...) I nisam htio ostaviti ni jednu vlat trave, ni trunku vegetacije bez potpunog i detaljnog opisa.<sup>58</sup>

I Sebald je, poput Rousseaua, pasionirani usamljeni šetač, posvećen detaljnom opisu. U eseju o Rousseauu on ne propušta spomenuti da je nikad ostvarena želja zabranjivanog i prognanog pa potom slavljeno filozofa, čiji su posmrtni ostaci nakon

Francuske revolucije preseljeni u pariški Panteon, bila otići na Korziku u znak podrške borbi otočkih stanovnika za samostalnost.

U *Nacrtu Ustava za Korziku (Projet de constitution pour la Corse)* napisanom 1765. na zahtjev korzikanskog izaslanika u Francuskoj Mattea Butalfuoca, a objavljenom tek sto godina kasnije, Rousseau obrazlaže mogućnost praktične primjene ideja koje je iznio u *Društvenom ugovoru*. Fotografije dviju bilježnica rukopisa *Nacrtu Ustava* koje se čuvaju u ženevskoj knjižnici Sebald umeće u tkivo teksta svog eseja o Rousseau. Konstatirajući da se Rousseauova zamisao Korzike od početka temelji na legendi, on kaže da je osamnaestostoljetni politički filozof u korzikanskoj populaciji vidio potencijal za ostvarenje poretka u kojemu bi se mogla izbjeći sva društvena zla koja je osjećao i kao vlastitu stupicu. Rousseau je smatrao da bi na Korzici kroz pravni sustav kojim bi upravljale zajednice poljoprivrednika, bilo moguće uspostaviti društvene odnose na načelu jednakosti i izbjeći sve oblike hijerarhije. Podsjećajući na Rousseauov predosjećaj artikuliran riječima „un jour cette petite île étonnera l'Europe“ („jednog će dana ovaj mali otok zapanjiti Europu“), Sebald piše da Rousseau tada nije mogao ni slutiti na kakav će se zastrašujući način to prooranstvo ispuniti u sljedećih pedesetak godina.<sup>59</sup>

Za razliku od Rousseaua, Sebald je nakon objavljivanja *Saturnovih prstena* dva tjedna proveo na Korzici istražujući za potrebe knjige koju nikada nije dovršio. Pojedini dijelovi njegovog projekta *Korzika* objavljeni su tijekom 1996. kao zasebni eseji naslovljeni „Mali izlet u Ajaccio“, „Campo Santo“, „Alpe u moru“ i „La cour de l'ancienne école“.<sup>60</sup> Četiri godine nakon što je Rousseau sročio utopijski nacrt korzikanskog Ustava, u Ajacciu je 15. kolovoza 1769. rođen Napoleone Buonaparte, sin odvjetnika Carla Buonapartea i njegove supruge Letizije Ramolino. U *Malom izletu u Ajaccio* Sebald detaljno opisuje meandriranje vlastitih misli za vrijeme posjeta muzeju Casa Bonaparte. Spominje pritom da je Carlo Buonaparte bio tajnik „oca korzikanske nacije“ Pasqualea Paolija te imaginira bijeg Napoleonovih roditelja iz Cortea u Ajaccio nakon poraza Korzikanaca od francuske vojske. On Carla i Letiziju, tada trudnu s Napoleonom, vidi kao dvije sićušne figure koje jašu na mazgama preko planina, što ga, dakako, podsjeća na ikonografiju Marijinog i Josipovog bijega u Egipat. Pritom zaključuje:

<sup>55</sup> Sebald, „J'aurais voulu que ce lac eût été l'Océan... – On the occasion of a visit to the Île Saint-Pierre“, u: *A Place in the Country*, 39–65.

<sup>56</sup> Sebald, „Le promeneur solitaire: A remembrance of Robert Walser“, u: *A Place in the Country*, 149.

<sup>57</sup> Sebald, „J'aurais voulu que ce lac eût été l'Océan... – On the occasion of a visit to the Île Saint-Pierre“, u: *A Place in the Country*, 56.

<sup>58</sup> Ibid. 54–55.

<sup>59</sup> Ibid. 51.

<sup>60</sup> U engleskom prijevodu objavljeni su pod naslovima „A Little Excursion to Ajaccio“, „Campo Santo“, „The Alps in the Sea“ i „La cour de l'ancienne école“ u zbirci posthumno objavljenih proznih tekstova i eseja: W. G. Sebald, *Campo Santo*, ur. Sven Meyer, prev. Anthea Bell, London: Penguin Books, 2006.

U svakom slučaju, ako ima ičega u teoriji prenatalnog iskustva, to dramatično putovanje dobrim dijelom objašnjava karakter budućeg Imperatora, posebno činjenicu da je sve radio naglo i u žurbi, čak i u slučaju vlastitog rođenja kada mu se toliko žurilo da Letizia nije stigla ni do svog kreveta pa ga je morala donijeti na svijet na sofa u onome što je danas poznato kao Žuti salon.<sup>61</sup>

Zamišljajući obitelj Bonaparte za stolom u blagovaonici i zaključujući da Carlo i Letizia nisu mogli ni sanjati da bi neko od njihove djece, a ponajmanje mladi Ribulione sklon uličnim tučnjavama, moglo nositi krunu carstva koje se prostiralo gotovo čitavom Europom, Sebald konstatira da je i najpreciznije proučavanje prošlosti jedva bliže nezamislivoj istini od tvrdnje koju je jednom čuo od povjesničara amatera Alfonsea Huygensa koji je živio u glavnom gradu Belgije i godinama proučavao Napoleona. Huygens je, piše Sebald, tvrdio da se

svi kataklizmički događaji koje je francuski Imperator prouzročio u europskim zemljama i carstvima mogu pripisati isključivo njegovom daltonizmu uslijed kojega nije mogao razlikovati crveno od zelenog. Što je više krvi protjecalo bojnim poljem, rekao mi je taj belgijski znanstvenik, Napoleon je mislio da trava postaje sve zelenija.<sup>62</sup>

Prekinuvši rad na projektu *Korzika*, Sebald je započeo pisati svoje posljednje prozno djelo *Austerlitz*, objavljeno nekoliko mjeseci prije njegove prerane smrti. Sebaldovom karakterističnom prostorno-vremenskom mnogosmjernošću odiše i prezime naslovnog lika. Ono ne vodi samo do pariškog kolodvora Gare d'Austerlitz s kojeg su za vrijeme nacističke okupacije Francuske deportirani Židovi, nego i do događaja iz francuske povijesti po kojemu je kolodvor dobio ime. Posrijedi je, dakako, bitka kod Austerlitz u kojoj je 1805. Napoleon Bonaparte izvojevao jednu od svojih najvećih pobjeda, što mu je osnažilo osvajačke ambicije. Uvodeći lik Belgijanca Huygensa u svoju meditaciju o Napoleonovom rodnom mjestu, Sebald aludira i na ono što u *Austerlitzu* detektira kao izvor „karakteristične belgijske ružnoće“ – kolonijalni pokolj u Kongu, koji je, kao i Napoleonova osvajanja koja su mu prethodila, moguće shvatiti kao uvertiru u Hitlerov ubilački projekt i nadalje, u sve imperijalne pohode koji pod različitim krinkama traju od završetka Drugog svjetskog rata do danas. Ove aktualne, trećemilenijske, Sebald nije doživio, tako da ih danas, u situaciji evidentne klimatske kataklizme i posve mogućeg potpunog uništenja života na planetu nuklearnim oružjem, nema tko razmotriti u kontekstu daltonizma.

Prirodna povijest destrukcije kojom trasira ishodišta dvadesetostoljetnih genocidnih politika u povijesti europskog kolonijalizma, Sebaldova je ostanatna tema.<sup>63</sup> U eseju „Luftkrieg und Literatur“ („Zračni rat i književnost“) koji nastaje na temelju niza predavanja koje je 1997. održao u Zürichu na temu šutnje ili neadekvatnog odgovora njemačke poslijeratne književnosti na strahote holokausta i tepih bombardiranja kojima su od 1942. do 1945. uništeni njemački gradovi, Sebald piše:

...odrastao sam s osjećajem da se nešto skriva od mene; kod kuće, u školi i u djelima njemačkih pisaca čije sam knjige čitao u nadi da ću skupiti više informacija o monstroznim događajima koji su pozadina mog vlastitog života.<sup>64</sup>

U engleskom prijevodu esej je objavljen u knjizi naslovljenoj *On the Natural History of Destruction* koja osim studije „Luftkrieg und Literatur“ sadrži i eseje o njemačkom književniku, nakladniku i radijskom uredniku Alfredu Anderchu, esejistu i zatočeniku njemačkih koncentracijskih logora Jeanu Améryju, te književniku, slikaru i sineastu Peteru Weissu.

U predgovoru knjige Sebald piše da je na zamisao o prvom predavanju došao čitajući Carla Seeliga koji opisuje izlet na koji je u ljeto 1943. pošao s piscem Robertom Walserom, tada pacijentom bolnice za mentalne poremećaje, samo dan prije nego je u savezničkom bombardiranju Hamburga, poznatom kao operacija Gomora, u kojoj je poginulo 42.600 civila, grad praktički spržen. Sebald, osupnut činjenicom da Seelig nijednom riječju ne spominje taj događaj, priznaje da mu je to razbistrilo pogled na perspektivu iz koje se on sam, rođen 1944. u alpskom selu neokrznutom ratnim razaranja, osvrće na događaje tih godina. Stoga je u prvom ciriškom predavanju, čitajući ulomke iz svojih književnih djela, pokušao pokazati kako je ta katastrofa ipak obilježila njegov um.<sup>65</sup>

U podtekstu Sebaldovog pisma obitava pitanje neizrecive i neprikazive katastrofe; Benjaminova zaokupljenost *poviješću prirode* kod Sebald meta-morfira u *prirodnu povijest destrukcije*<sup>66</sup>, čineći

<sup>63</sup> Književnu studiju o odsutnosti teme uništenja njemačkih gradova u njemačkoj poslijeratnoj književnosti Sebald naslovljuje „Između povijesti i prirodne povijesti: O književnom opisu totalnog uništenja“ (W. G. Sebald, „Between History and Natural History: On the literary description of total destruction“, u: *Campo Santo*).

<sup>64</sup> Sebald, „Air War and Literature“, u: *On the Natural History of Destruction*, 70.

<sup>65</sup> Ibid. vii.

<sup>66</sup> Genealogiju Sebaldove opsjednutosti temom prirodne povijesti Erich Santner izvodi iz Benjaminove upotrebe termina *Naturgeschichte*: „[*Naturgeschichte*] ne referira se na činjenicu da i priroda ima povijest, nego na činjenicu da artefakti ljudske povijesti tendiraju poprimiti aspekt nijemog prirodnog bića u točki u kojoj počinju gubiti svoje mjesto u održivom obliku

<sup>61</sup> Sebald, „A Little Excursion to Ajaccio“, u: *Campo Santo*, 12–13.

<sup>62</sup> Ibid. 15.

razvidnom činjenicu da se povijest živi kao trauma. Budući da je trauma nijema<sup>67</sup>, Sebald nikada pitanjima nacističkih koncentracijskih logora ili tepih bombardiranja njemačkih gradova ne pristupa direktno, nego tangencijalno, kristalizirajući dijalektičke slike.

U svom prvom književnom djelu *Prema prirodi* (1988), koje pobliže određuje kao *elementarnu poemu*, Sebald plamene oluje postavlja u direktan odnos s trenutkom vlastitog začeca. U refleksiji o fotografiji vlastitih roditelja snimljenoj 1943. on piše:

Majka s raskopčanim  
kaputom bezbrižna,  
što je kasnije izgubila; otac  
malo po strani, s rukama u džepovima,  
i on bezbrižna izgleda.  
26. je kolovoza 1943.,  
27. otac odlazi u Dresden,  
od čije ljepote u njegovu sjećanju,  
kako mi je odgovorio na pitanje,  
nije ostalo ništa.  
U noći 28. kolovoza 582 zrakoplova  
napada Nürnberg. Majka  
koja se sljedećeg jutra  
htjela vratiti  
kući u Allgäu,  
željeznicom je stigla  
samo do Fürta.  
Ondje je vidjela  
kako Nürnberg plamti,  
no danas više ne zna  
kako je izgledao grad u plamenu  
i kakvi su je osjećaji  
pri tom prizoru proželi.  
Nedavno je pripovijedala  
da je još istog dana iz Fürta  
otputovala u Windsheim poznanici  
gdje je čekala najgore,  
shvativši da je  
ostala trudna.  
Što se gorućeg grada tiče  
u bečkome Kunsthistorisches  
Museumu visi Altdorferova slika  
Lota i njegovih kćeri. Na obzoru  
plamti silna vatra  
i guta veliki grad.  
Odande se uzdiže dim,  
plamen što seže do neba,

a u krvavo crvenom odrazu  
vide se tamna  
pročelja kuća.  
U srednjem planu je dio  
zelenog, idiličnog krajolika,  
a najbliže promatraču  
stvara se novi  
rod Moabita.  
Kada sam pretprošle godine  
prvi put vidio tu sliku,  
osjećao sam se, začudo,  
kao da sam sve to  
već jednom vidio prije,  
a malo kasnije sam,  
prelazeći Friedensbrücke,  
umalo  
izgubio razum.<sup>68</sup>

To što plamti u Altdorferovoj slici su gradovi Sodoma i Gomora, a Sebaldova trudna majka vidjela je kako Nürnberg plamti, kao što je mjesec dana prije toga plamtio Hamburg, spaljen u operaciji Gomora čije će posljedice Sebald deset godina po objavljivanju *Elementarne poeme*, opisati u eseju o odnosu *zračnog rata i književnosti* kontekstualiziranom *prirodnom poviješću destrukcije*.

U elementarnoj poemi *Prema prirodi* ime slavnog njemačkog renesansnog slikara Albrechta Altdorfera funkcionira kao označitelj višestoljetnog kontinuiteta antisemitizma. Altdorfer je bio i vrstan bakrorezac te arhitekt, štoviše, gradski arhitekt Regensburga. I premda su njegova arhitektonska ostvarenja do danas ostala nepoznata, poznato je da je bio zadužen za ojačanje gradskih fortifikacija i nadzor izgradnje mnogih javnih građevina, među kojima klaonice i vinarije. Kao bogat i ugledan građanin, bio je gradski vijećnik i u tom svojstvu sudjelovao je u progonu Židova, a 1519. i u rušenju sinagoge na čijem je mjestu podignuto marijansko svetište. Za tu crkvu Lijepe Djevice u Regensburgu Altdorfer je iste godine naslikao oltarnu sliku koja prikazuje Madonu s djetetom. Godinom 1519. datirana su i dva njegova bakropisa s prikazom portika i unutrašnjosti sinagoge. Na svakom od njih umjetnik je ugravirao natpis: „Godine gospodnje 1519. židovska sinagoga u Regensburgu je, pravednim sudom Božjim, srušena do temelja“, odnosno: „Portik židovske sinagoge u Regensburgu srušene 21. dana siječnja godine 1519.“<sup>69</sup>

Na samom kraju poeme *Prema prirodi* Altdorferova najpoznatija slika, *Aleksandrova bitka kod Issa* pojavljuje se u kontekstu naratorove noćne more:

života (misli se na proces u kojemu se arhitektonske ruševine ponovo vraćaju prirodi). (...) Prirodna povijest, kako je Benjamin razumijeva, ukazuje na fundamentalno obilježje ljudskog života, naime da simbolički oblici u kojima i kroz koje se život strukturira mogu biti prošupljeni, izgubiti svoju vitalnost i razbiti se na niz enigmatičnih označitelja 'hijeroglifa' koji nam se na neki način nastavljaju obraćati, uvlačiti pod našu psihičku kožu, premda mi više nemamo ključ njihovog značenja. Za Benjamina, prirodna povijest konačno imenuje neprestano ponavljanje takvih ciklusa izranjanja i propadanja ljudskog poretka značenja, koji su (...) uvijek povezani s nasiljem“, Santner, op. cit., 16–17.

<sup>67</sup> Raspravu o nijemosti traume vidjeti u Shoshana Felman, *Pravno nesvjesno: Sudenja i traume u dvadesetom stoljeću*.

<sup>68</sup> W. G. Sebald, *Prema prirodi: Elementarna poema*, 81–83.

<sup>69</sup> <https://www.nga.gov/collection/highlights/altdorfer-the-beautiful-virgin-of-regensburg.html> (pristup 15.1.2019.)

Gospode, sanjao sam  
da sam letio u München  
samo da vidim Aleksandrovu  
bitku. Bio je sumrak,  
a daleko pod sobom  
vidio sam krov vlastite kuće,  
sjene kako se izdužuju  
nad istočnoengleskim krajolikom,  
vidio sam rub otoka,  
valove kako prekrivaju sprud,  
a na Sjevernome moru brodove  
nepomične na bijelom, uspijenom tragu.  
Onako kao što raža lebdi u dubini  
mora, tako sam bešumno kliznuo,  
gotovo ne pomičući krila,  
visoko nad zemljom,  
iznad ušća Rajne,  
a zatim uzvodno  
vodenom cestom, koja je  
postala teškom i gorkom. Gradovi,  
svjetlucavi uz obalu,  
tinjajuća industrijska postrojenja,  
koja poput prekoceanskih brodova,  
dok se dim vijori čekaju  
da odjekne sirena, trepetava  
svjetla željeznice i autoceste, mrmljanje  
školjaka, račića i pijavica, hladna trulež,  
ječanje stjenovitih rebara,  
živin sjaj, oblaci  
što jure kroz tornjeve Frankfurta,  
razvučeno i ubrzano vrijeme,  
sve mi je to prošlo kroz glavu  
i bilo je već tako blizu kraja,  
da mi je svaki dah izazivao drhtaj  
lica. Poput valova je  
hrašće šunjelo na obroncima  
Odenwalda, a ondje je još bila i pustinja  
i pustopoljina, kroz čije je doline  
vjetar nosio kamenu  
prašinu. Dvapat brušen  
mač dijelio je nebo od  
zemlje, svjetlucanje je  
utjecalo u prostor, a ukazao se  
cilj mojeg izleta / Altdorferova vizija.  
Natpisi kažu da je  
daleko više od sto tisuća  
mrtvih palo u bitci  
za spas Zapada, koja  
bjesni nad njima, obasjana  
zrakama sunca na zalasku.  
Sreća se upravo mijenja.  
U središtu veličanstvenog klupka  
stjegova i simbola, kopalja,  
ušiljenih batina i motki, oklopljenih  
tijela ljudi i životinja,  
stoji Aleksandar, junak zapadnog svijeta,  
a pred njim, u smjeru  
mjesečeva srpa, u bijegu je  
Darije s izrazom potpunog  
užasa na licu. Mudri je kapelan,  
objesivši oleografiju slike bitke  
pokraj školske ploče, taj ishod  
opisao kao sretan. On je,  
kazao je, demonstracija  
nužnog uništenja svih

hordi što dolaze s Istoka,  
a također i prilog povijesti spasenja.  
Otađ sam kod jednog drugog  
učitelja pročitao da je smrt pred nama  
nekako onako kao slika Aleksandrove  
bitke na školskom zidu.<sup>70</sup>

Sebaldov narator u snu ne putuje u München avionom, nego transformiran u krilato biće lebdi poput raže u dubini mora. Njegova pozicija gledanja i to što vidi analogni su rakursu i sadržaju prizora s Altdorferove slike. Užasavajuće je to poput onoga u što se zagledao i od čega se želi udaljiti Kleeov *Angelus Novus* kojeg je Benjamin prisvojio učinivši ga protagonistom – parabolom svoje devete teze *O pojmu povijesti* koja glasi:

Oči su mu raskolačene, usta otvorena, a krila spremna za let. Anđeo povijesti sigurno tako izgleda. Lice je okrenuo prošlosti. Tamo gdje mi vidimo lanac zгода, on vidi samo katastrofu koja neprestano gomila razvaline na razvaline i baca ih pred njegove noge. Htio bi još ostati, probuditi mrtve i popraviti razvaljeno. No iz raja dopire vjor koji mu se uhvatio u krila, a tako je jak da ih anđeo više ne može sklopiti. Taj ga vjor nezadrživo tjera u budućnost kojoj je okrenuo leđa, dok hrpa razvalina pred njim raste do nebesa. To što nazivamo napretkom, taj je vjor.<sup>71</sup>

Sebaldova aproprijacija pozicije motrišta s Altdorferove „zračne snimke“, odnosno vizure Benjaminovog anđela, iz koje narator gleda isto ono što su vidjeli piloti i kamere savezničkih bombardera, može se shvatiti kao njegov svojevrsni „povratak u domovinu“. <sup>72</sup> Narator rođen „na dan Kristova uzašašća godine četrdeset i četvrte“ <sup>73</sup> prema Münchenu, gdje stanuje Altdorferova slika čija je reprodukcija u poratnoj Njemačkoj, obješana uz školsku ploču, prema kapelanovim riječima označavala prilog spasenju koje se dosežalo nužnim uništenjem svih hordi što dolaze s Istoka, polijeće iz engleske grofovije Norfolk u kojoj su za vrijeme Drugog svjetskog rata bile smještene vojne baze iz kojih su saveznički bombarderi polijetali prema Njemačkoj. U tepih bombardiranjima, ili kako ih Sebald naziva, plamenim olujama <sup>74</sup>, ubijeno je, kao i u Aleksandrovoj bitci „za spas Zapada“, o čemu svjedoči natpis koji lebdi nošen krilima plameno crvene tkanine u Altdorferovoj slici, više od sto tisuća ljudi.

<sup>70</sup> Sebald, *Prema prirodi*, 104–106.

<sup>71</sup> Citirano prema prijevodu Snješke Knežević „Povijesno-filozofijske teze“, u: Walter Benjamin, *Novi anđeo*, 117–118.

<sup>72</sup> „Il ritorno in patria“ naslov je posljednjeg poglavlja Sebaldovog prvog proznog djela *Vrtoglavica*, objavljenog 1990.

<sup>73</sup> Sebald, *Prema prirodi*, 84.

<sup>74</sup> Sebald, „Air War and Literature“, u: *On the Natural History of Destruction*.

U trećem dijelu eseja „Zračni rat i književnost“ koji je, kao što sam Sebald kaže, *post scriptum* koji su zahtijevale reakcije njemačke javnosti na njegova ciriška predavanja, on izriječkom pokazuje vezu između izbora da svoj radni vijek proživi na području s kojeg su saveznički avioni polijetali s ciljem uništenja njemačkih gradova i pitanja njegovoga vlastitog identiteta obilježenog ratnom katastrofom. Primjerice, pišući o bombardiranju gradića Sonhofena u koji se 1952. s roditeljima i sestrama preselio iz Wertacha, nabraja imena poginulih civila, među kojima je i redovnica Viktoria Stürmer čije je crkveno ime bilo Majka Sebald. Ta znakovita koincidencija u vlastitom imenu ima i svojevrsnu semantičku inverziju u prvom dijelu elementarne poeme *Prema prirodi* posvećenom životu renesansnog slikara Mattheusa Grünewalda, gdje W. G. Sebald spominje braću Beham, bakroresca Barthela i crtača Sebald koji su 12. siječnja 1525. uhićeni kao bezbožnici i zbog hereze protjerani iz rodnog Nürnberga, pa su privremeno obitalivali kod majstora Grünewalda u Windsheimu.<sup>75</sup>

Naime, u trećem poglavlju prvog dijela elementarne poeme *Prema prirodi* naslovljenom „...poput snijega što pada u Alpama“ Sebald život i djelo Matthiasa Grünewalda kontekstualizira upravo mnogostoljetnim kontinuitetom antisemitizma:

Duga je, kao što znamo, tradicija proгона Židova, pa tako i u gradu Frankfurtu na Majni. Oko 1240. navodno ih je 173 djelomice umoreno, a djelomice dobrovoljno nađoše smrt u plamenu. Godine 1349. počinije flagelanti grozan pokolj u židovskoj četvrti. I tu govore zapisi da su se Židovi spaljivali sami te da je nakon požara s brežuljka katedrale pogled sezao sve do Sachenhausena. Teško su se i nevoljko nakon toga Židovi pomalo vraćali u Frankfurt. Sredinom stoljeća petnaestoga odredba je o odijevanju donesena, prsteni žuti naprijed na kaputu, a kasnije i sivi krug velik poput jabuke, ne bi li se spriječio svaki fizički dodir kršćana i Židova, još dugo vremena pod prijetnjom smrtno kazne. Zatim je na račun frankfurtskoga Gradskog vijeća, a kao dio građanskog javnog reda i s njim provedene reforme i uvođenja higijene, Židovima na Wollgrabenu izgrađen vlastiti geto, četrnaest kuća i nova sinagoga.

U Grünewaldovo doba bijahu to dokazano dvadeset i tri zgrade, a uskoro je ta četvrt, u starim zadanim granicama, brojila tri tisuće duša. Noću i nedjeljom već u četiri zatvarao se geto i nisu smjeli poći nikamo gdje zeleno drvo raste, niti do diobenog zida, niti do Roßa, na Römerberg ili Alejom. U tome je getu bio dom Židovke Enchin prije no što je, tek nekoliko mjeseci prije vjenčanja s Mathysom Gruneom, slikarom, na ime svete Ane prekrštena. U veliku knjigu o povijesnome liku Grünewaldovu, što ju je dr. phil. W. K. Zülch godine 38. na Hitlerov rođendan izdao na staroj *schwabacher* gotici, priča o toj neobičnoj vezi ući nije mogla...<sup>76</sup>

Način kontekstualizacije cenzuriranog detalja iz Grünewaldove biografije, svojevrsnog retuša njegova portreta u historiografiji umjetnosti, Sebaldova je inačica artikulacije vrtoglave razlike između materijalne istine i historijske istine na koju ukazuje Jacques Derrida zaključujući kako nema političke moći bez kontrole arhiva, ako ne i sjećanja.<sup>77</sup>

Pišući o uzletištima napuštenih vojnih baza u svom engleskom susjedstvu Sebald kaže da je još uvijek moguće osjetiti mrtve duše muškaraca koji se nikada nisu vratili iz svojih misija i onih koji su nestali u golemim požarima.

Živim blizu uzletišta Seething. Ponekad tamo šećem psa i zamišljam kako je to mjesto izgledalo kad je zrakoplov uzlijetao sa svojim teretom i prelijetao more na putu za Njemačku. Dvije godine prije nego što su ti letovi započeli, Luftwaffeov Dornier srušio se za vrijeme napada na Norwich na polje nedaleko od moje kuće. Jednom od četvorice članova posade koji su izgubili život, Lieutenantu Bollertu, rođendan je bio istog dana kad i meni, a bio je godište mog oca. Toliko o nekoliko točaka u kojima moj vlastiti život dotiče povijest zračnog rata.<sup>78</sup>

Fotokopija fotografije na kojoj četvorica njemačkih časnika poziraju pred avionom, zalijepljena na arhivsku karticu na kojoj su rukom ispisana njihova imena i dob, reproducirana je u Sebaldovu tekstu.

Stihovi završnog, autobiografskog dijela prvog Sebaldovog književnog djela, elementarne poeme

<sup>76</sup> Sebald, *Prema prirodi*, 17–18.

<sup>77</sup> Jacques Derrida, „Archive Fever: A Freudian Impression“, *Diacritics*, vol. 25, br. 2, 9–11.

<sup>78</sup> Sebald, „Air War and Literature“, u: *On the Natural History of Destruction*, 77–78.

<sup>75</sup> Sebald, *Prema prirodi*, 34.

objavljene 1988. godine, u kojima pjesnik opisuje vlastito snoviđenje tijekom leta prema Altorferovoj *Aleksandrovoj bitci*, gdje u razvučenom i ubrzanom vremenu gleda gradove koji svjetlucaju uz obalu, tinjajuća industrijska postrojenja, živin sjaj i oblake što jure kroz tornjeve Frankfurta, svoje eksplicitno objašnjenje potkrijepljeno fotografskom slikom dobivaju u eseju „Luftkrieg und Literatur“ objavljenom 1999. Pri samom početku Sebald spominje zapanjenost Roberta Thomasa Pella onime što je čuo u razgovoru koji je u travnju 1945. vodio s direktorima tvornice I. G. Farben (čiji su proizvodni pogoni opskrbljivani ropskim radom logoraša iz Auschwitzta) jer su se u tonu njihovog iskaza namjere da svoju zemlju izgrade „veličanstvenijom i jačom no ikada“ miješali „samosažaljenje, ulizičko samoopravdavanje, osjećaj povrijeđene nedužnosti i prkos.“<sup>79</sup> Sebald zaključuje kako je ta namjera ubrzo provedena u djelo, o čemu svjedoči i razglednica koja se još i u vrijeme nastanka njegovog eseja mogla kupiti na novinskim kioscima u Frankfurtu. Ta je razglednica inkorporirana u tekst. Njezinu gornju polovinu zauzima fotografija iz 1947. na kojoj se vide ruševine gradskog središta iz kojih strše crkveni zvonici. U donjoj polovini isti, ali obnovljeni Römer, iza kojega se u središnjem planu fotografske slike uzdižu neboderi čiji gabariti svjedoče o financijskoj moći korporacija i banaka koje ih nastanjuju. U rascjepu između dviju fotografija snimljenih u vremenskom razmaku od pedeset godina teče tekst ispisan velikim štampanim slovima: „Frankfurt – Gestern + Heute“. To jednostavno i jednosmjerno približavanje današnjice jučerašnjici eksplicirano reproduciranom razglednicom Sebald vidi kao pretpostavku takozvanoga njemačkog ekonomskog čuda:

Pretpostavke njemačkog ekonomskog čuda nisu samo golemi iznosi koji su u zemlju investirani Marshallovim planom, izbijanje hladnog rata i raščišćavanje zastarjelih industrijskih kompleksa – operacija koju su brutalnom učinkovitošću izvele eskadrole bombardera – nego i nešto što se puno rjeđe spominje: neupitna radna etika naučena u totalitarnom društvu, logistički kapacitet za improvizaciju koji je ekonomija pod neprestanom prijetnjom pokazala, iskustvo upotrebe „strane radne snage“ i oslobađanje od teškog bremena povijesti koja je između 1942. i 1945. izgorjela zajedno sa stoljetnim stambenim i poslovnim zgradama u Nürnbergu i Kölnu, u Frankfurtu, Achenu, Brunswicku i Würzburgu, povijesnog bremena za kojim je konačno samo nekolicina žalila. Uz te manje-više prepoznatljive faktore u genezi ekonomskog čuda postojao je i čisto nematerijalni katalizator: tok psihičke energije koji do danas nije presušio, a kojemu je izvor u dobro čuvanoj tajni o leševima ugrađenima u temelje naše

države, tajni koja je u poslijeratnim godinama povezivala sve Nijemce, i štoviše, povezuje ih i danas puno jače nego što bi to ikad moglo bilo koje pozitivno postignuće kao što je ostvarenje demokracije. Možda smo se tog konteksta dužni podsjetiti sada kad projekt stvaranja veće Europe, projekt koji je već dva puta propao, ulazi u novu fazu, a čini se da se sfera utjecaja njemačke marke – povijest uvijek nađe način da se ponovi – proteže gotovo precizno do granica područja koje je Wehrmacht okupirao 1941.<sup>80</sup>

Nepotrebno je posebno spominjati da je Frankfurt kojemu Sebald svojom elementarnom poemom trasira povijesni kontinuitet „plamenih oluja“, od spaljivanja Židova u 13. stoljeću do savezničkih tepih bombardiranja, danas sjedište Europske centralne banke, a njemačka marka nestala je iz optjecaja kada je kao jedinstvena valuta te ujedinjene „veće Europe“ službeno uveden euro. Iste godine kad minhenski *Hanser Verlag* objavljuje prvo izdanje knjige *Luftkrieg und Literatur*.

## LITERATURA

Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Prev. Daniel Heller – Roazen. Stanford: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio. 2005. *The Time That Remains: A Commentary on the Letters to the Romans*. Prev. Patricia Dailey. Stanford: Stanford University Press.

Angier, Carole. 2021. *Speak, Silence: In Search of W. G. Sebald*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sidney: Bloomsbury Circus.

Benjamin, Walter. 2006. „On the Concept of History“, u: *Selected Writings*, vol. 4, 1938–1940. Ur. Howard Eiland i Michael W. Jennings. Prev. Edmund Jephcott et. al. Cambridge Massachusetts i London England: The Belknap Press of Harvard University Press, str. 389–400.

Benjamin, Walter. 2006. „Paralipomena to 'On the Concept of History'“, u: *Selected Writings*, vol. 4, 1938–1940. Ur. Howard Eiland i Michael W. Jennings. Prev. Edmund Jephcott et. al. Cambridge, Massachusetts, i London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, str. 401–411.

Benjamin, Walter. 2008. „Povijesno-filozofijske teze“, u: Benjamin Walter. *Novi andeo*. Ur. i prev. Snješka Knežević. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, str. 113–124.

Bense, Max; Essler, Manfred; Niedlich, Wandelin; Renz, Peter; Sebald, W. G.; Weidemann, Kurt; Zein, Kurt. 1993. *Jan Peter Tripp: Die Aufzählung der Schwierigkeiten: Arbeiten von 1985–92*. Offenburg: Reif Schwarzwaldverlag.

Brosch, Renate. 2018. „Ekphrasis in the Digital Age“, u: *Poetics Today*, vol. 39, br. 2, str. 225–243.

<sup>79</sup> Sebald, „Air War and Literature“, u: *On the Natural History of Destruction*, 6.

<sup>80</sup> Ibid., 12–13.

Bryson, Norman. 1990. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books.

Derrida, Jacques. 1995. „Archive Fever: A Freudian Impression“, u: *Diacritics*, vol. 25, br. 2, str. 9–63.

Didi-Huberman, Georges. 2018. *Atlas, or the Anxious Gay Science*. Prev. Shane B. Lillis. Chicago i London: The University of Chicago Press.

Felman, Shoshana. 2007. *Pravno nesvjesno: Suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*. Prev. Marina Miladinov. Zagreb: Deltakont.

Kracauer, Siegfried. 2004. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton i Oxford: Princeton University Press.

Mbembe, Achille. 2003. „Necropolitics“, u: *Public Culture*, vol. 15, br. 1, str. 11–40.

Mitchell, W. J. T. 2005. *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*. Chicago i London: University of Chicago Press.

Santner, Erich. 2006. *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago i London: The University of Chicago Press.

Sebald, W. G. 2004. „As Day and Night, Chalk and Cheese: On the Pictures of Jan Peter Tripp“, u: Sebald, W. G. i Tripp, Jan Peter. *Unrecounted*. Prev. Michael Hamburger. New York: A New Directions Book, str. 85–96.

Sebald, W. G. 2006. *Austerlitz*. Prev. Andy Jelčić. Zagreb: Vuković & Runjić.

Sebald, W. G. 2013. *Prema prirodi: Elementarna poema*. Prev. Andy Jelčić. Zagreb: Vuković & Runjić.

Sebald, W. G. 2010. *Saturnovi prsteni: Hodočašće po Engleskoj*. Prev. Andy Jelčić. Zagreb: Vuković & Runjić.

Sebald, W. G. 2011. *Vrtoglavica*. Prev. Andy Jelčić. Zagreb: Vuković & Runjić.

Sebald, W. G. 2006. „An Attempt at Restitution“, u: *Campo Santo*. Ur. Sven Meyer. Prev. Anthea Bell. London: Penguin Books, str. 206–215.

Sebald, W. G. 2014. „J'aurais voulu que ce lac eût été l' Océan... – On the occasion of a visit to the Île Saint-Pierre“, u: *A Place in the Country*. Prev. Jo Catling. London: Penguin Books, str. 37–65.

Sebald, W. G. 2014. „Le promeneur solitaire: A remembrance of Robert Walser“, u: *A Place in the Country*. Prev. Jo Catling. London: Penguin Books, str. 117–153.

Sebald, W. G. 2006. „A Little Excursion to Ajaccio“, u: *Campo Santo*. Ur. Sven Meyer. Prev. Anthea Bell. London: Penguin Books, str. 3–15.

Sebald, W. G. 2006. „Between History and Natural History: On the literary description of total destruction“, u: *Campo Santo*. Ur. Sven Meyer. Prev. Anthea Bell. London: Penguin Books, str. 68–101.

Sebald, W. G. 2004. „Air War and Literature“, u: *On the Natural History of Destruction*. Prev. Anthea Bell. New York: The Modern Library, str. 1–104.

Albrecht Altdorfer, cca. 1519/1520. „The Beautiful Virgin of Regensburg“. *National Gallery of Art online*. Dostupno na: <https://www.nga.gov/collection/highlights/altdorfer-the-beautiful-virgin-of-regensburg.html>, pristup: 15. siječnja 2019.

Rembrandt van Rijn. 1632. „The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp“, *Mauritshuis online*. Dostupno na: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/146-the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp/>, pristup: 20. listopada 2022.

Sebald, W. G. 2013. „92Y Readings“, *The 92nd Street Y, New York. YouTube.com*. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=ccMCGjWLlhY&frags=pl%2Cwn>, pristup: 17. listopada 2022.

„The Kulturfilm“, *filmportal.de*. Dostupno na: <https://www.filmportal.de/en/topic/the-kulturfilm>, pristup: 8. kolovoza 2022.

„Transatlantic slave trade“, *Britannica online*. Dostupno na: <https://www.britannica.com/topic/transatlantic-slave-trade>, pristup: 24. lipnja 2022.

## SUMMARY

### W.G. SEBALD'S EKHPRASTIC WRITING

W. G. Sebald (1944 – 2001), one of the most distinctive writers of the late 20th century, was professor of the European literature at the University of East Anglia and the founding director of the British Centre for Literary Translation. He refused to designate his literary works as novels; instead he defined them as the “prose books of indeterminate kind”. In those works that exist at the intersection of novel, poetry, essay, travelogue and (auto)biography, Sebald practises a specific mode of writing with images, whether they be inserted reproductions of images of heterogeneous provenance or fascinating ekphrastic descriptions. Functioning as a kind of modulation motif, the famous or the less well known works of art often appear within the text's digressive narrative flow. This article is concerned with the performatives of ekphrastic description in Sebald's articulation of dialectical image and non-chronological time which is crucial in his political iconology based on Aby Warburg's and Walter Benjamin's legacy. Special attention is paid to Sebald's re-semantization of the famous works of visual arts in the procedure of outlining the historical transversals which point to the origins of twentieth-century genocidal politics in the history of European colonialism.

Key words: ekphrasis, dialectical image, perspective, historical transversals, dis-enactments, non-chronological time, colonialism, Holocaust, firestorms, natural history of destruction, political iconology