



ZEBALDOVA NEOBIČNA KINEMATIČKA PROZA: STASIS I KINESIS

[...] why artow comen in-to this solitarie place of myn exil?¹
Boetije (u prevodu Džefrija Čosera)

*Il faut bien l'aime pour luy faire sentir comme elle s'écoule*²
Mišel de Montenj

„Bilo je neobično“, kaže Mihael Kriger, „lutati gradom sa Maksom, pošto je on uvek imao kameru u ruci. Zastajao bi svakih nekoliko koraka i slikao. Uvek je pokušavao da zabeleži sačuva ono što je video.“³

1.

Zamišljam da pitanje Boetija u Čosеровom prevodu: „Zašto si došao u ovo usamljeno mesto moga izgnanstva?“, ima dvostruku funkciju: mogu ga postaviti čitaoci Zebaldovog proznog teksta u vezi sa onim zebaldovskim glasom koji spaja anonimne, kvaziautobiografske naratore i njihove tekstove, a može ga postaviti i sâm Zebald, kao istorijska osoba autora, o duhovima budućnosti, odnosno o čitaocima, sada i u budućnosti.

Postavivši pitanje iz Zebaldovog teksta: „Zašto si došao u ovo usamljeno mesto moga izgnanstva?“, pokušaću da rasvetlim jedan aspekt zebaldovske poetike: način na koji temporalizovani *kinesis* izgovaranja verbalnog teksta oživljava, u konstruisanom sadašnjem vremenu, *stasis* temporalne zaleđenosti, oličene nepokretnošću slika unutar teksta, itinererom od jedne do druge prepreke ili stanice, odnosno trenutaka iz prošlosti. Pod ovim mislim kako na slike umetnute unutar teksta, tako i na ono što Zebald oslikava u prozi svojim slikarskim okom, zajedno sa slikama u imaginaciji čitalaca, koje se stvaraju u trenucima pauze i meditacije nad tekстом, pre nego što se nastavi čitalačko putovanje. Kinetsko sadašnje vreme je smešteno u subjektivnom odgovoru čitaoca ili gledaoca, u kojima se oživljavaju trenuci – tekst, *stasis* – proživljenog intenziteta, kakve opisuje Montenj. Kao što nas uči Rolan Bart, autor je mrtav, a tekst posreduje rođenju čitaoca radi vlastitog vaskrsenja.

¹ Boethius: *De Consolatione Philosophie*. Bk I. Prose iii. l.10. Prev. Geoffrey Chaucer. U: *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Ur. Walter W. Skeat. Oxford 1969 [1912], str. 132.

² Michel de Montaigne: *De l'experience*. U: *Montaigne Selected Essays*. Ur. Arthur Tilley i A. M. Boase. Manchester 1954. Livre III. Chapitre XIII. Str. 266.

³ Maya Jaggi: *Recovered Memories*, U: *Guardian* 22. septembar 2001, http://www.guardian.co.uk/saturday_review/story/0,3605,555861,00.html (sajtu je pristupljeno 6. januara 2007).

Sugerisala bih da Zebaldov um koji zapaža i beleži, njegova imaginacija koja stvara *Wunderkammer*, primenjuje generičku formu kinematičkog teksta kroz formulaciju *stasis-kinesis*, koja predstavlja formu njegove proze. *Stasis* nisu samo zamrznute slike, ta otelotvorenja prošlosti kojima se prekida verbalni tekst, nego i trenuci u kojima se pripovedanje ili digresivna refleksija usporava do kontemplativne pauze, pre nego što se u pisanom tekstu još jednom nastavi putovanje putujućeg hodočasnika – *kinesis* koji informiše um čitaoca.

Ovaj slojeviti pokret ili aktivnost odigrava se u umu čitaoca dok stojimo, pauziramo, mislimo, promišljamo, putujemo izvan teksta da bismo preduzeli pretraživanje ili čitali dodatnu literaturu, pre nego što se vratimo tekstu, da nastavimo da putujemo njime. Nije ništa novo reći da aktivnost uma čitaoca, ili uma uopšte, teče neprekidno poput filma, ali Zebald to koristi da u formu svojih prozних tekstova, u kojima se eksplicitno naglašava čin samog čitanja, ugradi – verovatno zahvaljujući svom gimnazijskom obrazovanju i antičkoj tradiciji umetanja različitih formi u tekst, bilo usmeni ili pisani (horske ode na dorskom grčkom unutar glavnog teksta sa antičkim grčkim heksametrima ili homerovska poezija sa nizom isprekidanih epizoda, poput Boetijeve poeme) – statičke trenutke sa refleksijama o postupcima.

Makaloh u eseju „Stilistika *stasisa*“ citira Tima Parksa: „Poput ‘ritmičkih scena’ koje vizualno korespondiraju sa verbalnim strukturama (strofama Homerove klasične poeme), peripatetičke epizode Zebaldovih pripovedača, koliko god bila upadljiva njihova originalnost po načinu inkorporisanja aluzija, meditacija i digresija različite vrste, ne poseduju progresivnost u smislu u kojem Parks to pripisuje filmu. *Stasis* nije samo svojstvo Zebaldove rekurzivne pripovedne tehnike, koja je neprestano ‘na ivici’, nego je i status umetnosti kao takve.“⁴

Zebaldovo umetanje slika, tih statičkih epizoda, pomera se od puke ilustrativne primene tog medijuma, fikcionalizujući ga unutar ekonomije svojih tekstova. Njihov *stasis*, zajedno sa kombinacijom *stasisa* i *kinesisa* u verbalnom tekstu, upućuju kako na gramatiku kinematografije, tako i na pisanu književnost. U Zebaldovim tekstovima govori glas narativnog komentatora, kao u pozorištu, ili na filmu, ili u umu. Takođe i čitalac biva upleten u zebaldovsku primenu *stasisa* i *kinesisa*, u filmičnom odgovoru vlastitog uma na aktivnost samog čitanja.

U navodno dokumentarnom britanskom filmu Patrika Kitera *Robinson u svemiru* (*Robinson in Space*; 1997) sa aluzivnim ehom Danijela Defoa i njegovog putopisa *Obilazak celog ostrva Velike Britanije* (*A Tour Thro' the Whole Island of Great Britain*; 1726) i ere Margaret Tačer sa melanholičnim stavom „problema Engleske“ i mestom istorije kulture u modernom, kapitalističkom, postindustrijskom kontekstu, vidimo sličan prelaz u primeni ne-fikcijskih elemenata u konstruisanju esejijskog i dijaloškog fikcionalnog filma, koji vidimo u Zebaldovoj prozi. Primenivši kinematografski modus *stasis-kinesis* na hiperboličan i hiperrealističan način, sa statičkom kamerom koja stvara efekat nepokretnosti usred filma, Kiterov film samom svojom formom potkrepljuje elegičnu prirodu arhivske funkcije svoga teksta, ponajmanje zbog efekta anonimnosti kvaziautobiografskog komentatora (ozbiljni, zvonki glas Pola Skofilda) u razgovoru sa profesorom istorije arhitekture. Zebaldova proza postiže sličan efekat, posebno u *Austerlicu*, sa vlastitim profesorom arhitekture.⁵

⁴ Mark R. McCulloh: *The Stylistics of Stasis: Paradoxical Effects in W. G. Sebald*. U: *Style* 38:1 (2004), str. 38–42. Ovde: str. 38. <http://proquest.umi.com.ezproxy.utas.edu.au/pqdweb?did=928711671&sid=1&Fmt=3&clientId=20931&RQT=309&Vname=POD> (sajtu je pristupljeno 2. januara 2007).

⁵ Na ovaj film mi je prvi skrenuo pažnju Jeff Malpas, profesor filozofije na Univerzitetu u Tasmaniji.

Kako bih malo proširila ovaj argument, razmotriću Zebaldov esej "Kafka im Kino", preveden na engleski kao „Kafka ide u bioskop“ ("Kafka Goes to the Movies"; CS, 156-173),⁶ i nedavno objavljenu knjigu Lore Malvi *Smrt 24 puta u sekundi*. Esaj ću zaključiti Zebaldovim vlastitim opisom umetnosti koju je praktikovao, podstaknut divljenjem prema gravirama svoga prijatelja Jana Petera Tripa, kao nekoj vrsti mrtve prirode ("An Attempt at Restitution"; CS, 210), što je pripisivao i vlastitom stilu u književnosti. Zebald govori o „pridržavanju egzaktne istorijske perspektive“ ("Einhalten einer genauen historischen Perspektive") i „spajanju naizgled nespojivih stvari u maniru mrtve prirode“ ("Vernetzung, in der Manier der *nature morte*, anscheinend weit auseinander liegender Dinge") [CS, 243-244; CS, 210] – predmeta, zapažanja, refleksija, čija je korespondentnost u tome što zauzimaju deo u umetnikovoj estetskoj kompoziciji, što ih u umu posmatrača ili čitaoca dovodi u dijalog. Ovo je, naravno, kreativna aktivnost refleksivne, naučničke imaginacije pisca i filmskog stvaraoca, koja stvara tekst i pobuđuje konstruktivnu imaginaciju kreativnog i aktivnog čitaoca ili gledaoca, koji iznova stvara delo u umu svog neposlušnog subjekta (koji je neposlušan jer se opire, jer preispituje autoritet bilo kojeg teksta), odnosno aktivnu razmenu ili dijalog između umova. Ovo je, takođe, Bartovo „rađanje čitaoca“ posle „smrti autora“, izrečeno samim tekstom koji označava smrt autora, ironijom koja, autorefleksivno, prožima celokupno Zebaldovo delo na upadljiv način.

Ova "nature morte" ili "Stilleben" govori o istoj vrsti paradoksa koji pronalazimo u konjunkciji *stasis* i *kinesis* u kinematičkom tekstu filma. U pogledu gledaoca, kao u umu čitaoca, kao i u kompoziciji autora, osećaj života ili sadašnjost (*kinesis*) pridaje se onome što je zapravo istorijska prošlost (*stasis*). Ono što je mrtvo naizgled ponovo oživljava alhemijskom subjektivnog odgovora čitaoca ili gledaoca na subjektivno vrelo imaginacije i njenog estetskog izražaja. Zaključak je, Zebald nas na to neumorno podseća, da oživljavanjem prošlosti – tako da ona živi s nama u sadašnjosti – *stasis* počinje da prožima ili oblikuje naš *kinesis*.

2.

Primenjujući zebaldovsku kulturalnu i literarnu aluzivnost na Montenjovo zapažanje da je „um [*l'âme* u toj fino podvostručenoj formulaciji um/duša] svestan svoga prolaska“ (*comme elle s'écoule*), mislim da možemo reći kako naše hodočašće prema *stasisu*, ako smo toga svesni, ima sposobnost da nas učini bolnije svesnim u sadašnjosti, ohrabrujući nas da se prisetimo kako „um treba rastegnuti do krajnjih granica“ (moj prevod). Čini mi se da Zebald u svojoj prozi, u svojim minucioznim gravirama i istorijskoj preciznosti, uvek do krajnjih granica rasteže svoj um/dušu, s namerom da, pošto je po prirodi nastavnik-naučnik, ohrabri čitaoca da i on rastegne svoj um, kako bi bolje bio „svestan njegovog prolaska“. Ovo je neprikriveni intelektualni elitizam bivšeg profesora-pisca, čije su duboko moralne brige o nemačkoj prošlosti i endemskoj sposobnosti ljudi za uništenjem utemeljene u platonističkoj ideji o filozofskom obrazovanju vrline.

⁶ "Kafka im Kino" je originalno objavljen u dnevniku Frankfurter Rundschau 18. januara 1997.

Boetije/Čoser primenjuje hibridnu formu teksta (proza unutar koje su umetnuti stiho-vi), neku vrstu menipske satire, modularanu osećajem za platonistički dijalog, iz kojega je izrasla ta druga forma, kako bi, implicirajući judeo-hrišćansko značenje, promovisao vred-nost filozofije i onoga što bi se moglo opisati kao vrlina. Njegova je književna konstrukcija o melanholičnom autoru/pripovedaču koji ljudsko stanje sagledava kao zatočeništvo u iščekivanju pogubljenja i koji utehu pronalazi u „dijalogu” sa alegorijskom figurom Filozo-fije, u kontemplativnom životu kao stanju prema kojem bi trebalo da težimo. Pripovedač je čovek koji se suočava sa smrću – samosvesno stanje Zebaldove melanholije i kontem-plativnih narativnih i, kao što on neprestano sugerše, naših vlastitih glasova – i osoba koja, uverena u to da istoriju sveta sačinjava niz zločina i nezamislivih nepravdi, traži ute-hu u filozofiji. Ima nečeg zebaldovskog u Žaku Austerlicu, kao što ima i u partnerima u di-jalogu u Kilerovom *Robinzonu u svemiru*. U Čoserovoj „Priči viteza”, Egejovo gledište glasi:

*This world nys but a thurghfare ful of wo,
And we been pilgrymes, passing to and fro.
Deet is an ende of every worldly soore.⁷*

Nije ni čudo što su hodočasnici iz Kenterberija ugodno ispunjavali svoje vreme pričama! Montenj, čije se „moy” dijaloški konstruiše kroz eseje, kontemplativno razmišlja o svim aspektima svog subjektivnog iskustva. Baš kao što Boetije ili Čoser primenjuju žanr me-nipske satire da bi potkopali autoritet bilo kojeg teksta, iako podržavaju određeni način postojanja u svetu (implicitno hrišćanski, mada je dominantna struja platonistička), tako se i Montenjovi eseji odlikuju idiosinkretičkom, krajnje posebnom prirodom glasa i digre-sivnošću stila, koji istražuje šta znači biti individualni subjekt u kontekstu svoga vremena.

Kilerova ekscentrična kritika savremene Engleske – esejistička po svojoj tradiciji – uzi-dana je u tkivo pronicljivog poznavanja kulturalnih činjenica, ličnih zapažanja i refleksija, u čijoj pozadini nalazimo ironiju i humor. Kao u Zebalda, postoji kontemplativnost i pro-mišljanje, ali se autor suzdržava da ispolji bilo kakav *grand récit* ili da pruži totalizujuću priču. To, zapravo, sprečava sama priroda subjekta, koja daje glasa samo jednom delu di-jaloga sa čitaocem ili gledaocem. Unutar forme koju obojica usvajaju, postoji obrazac di-gresivne misli, koji je i kod Zebalda i kod Kilera promovisan motivom hodanja ili hodoča-sništva – fundamentalno literarnim motivom sa otvorenim završetkom, spekulativnim i ontološko subjektivnim, više nego autoritativnim.

U Kilerovom filmu *Robinzon u svemiru* glas nevidljivog pripovedača vodi gledaoca puta-njom duž stanica na kojima se film zaustavlja, zajedno sa pripovedačem i gledaocem, kako bi razmotrili istorijsku i kulturnu povezanost u neprivlačnoj modernosti postindustrijske metropole u razvijenom kapitalizmu dvadesetog veka, ili, još uopštenije, vlastitu sadaš-nost. Melanholija glasa, koji izgovara Pol Skofild kultivisano ležnoličnim, elegičnim teno-rom, podseća na učtivu distanciranost Zebaldovih kvaziautobiografskih pripovedača.

⁷ Ovaj svet je putovanje puno jada,/ a mi hodočasnici što idu tamo i vamo./ Smrt je kraj svake ovo-zemaljske muke (prev. sa srednjovekovnog engleskog). Geoffrey Chaucer: „The Knightes Tale”, II. 2847-2849. U: *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, str. 454.

Ovom tragalačkom glasu Kiler, poput Zebalda, suprotstavlja nezemaljski lepe slike, pred kojima se zaustavljamo kao i putujući glas, koji je, čini se, takođe i oko kamere. Film se usporava do *stasisa*, kamera je nepomična, poput gledaoca ili čitaoca. Glas, koji na početku deluje autoritativno, sada je tek subjektivna refleksija, pokušaj da se razume sadašnjost koji, dijaloški, pobuđuje zapažanje posmatrača i kontemplativni odgovor. Ovo je um koji kroz tekst oslobađa, prema formulaciji Julije Kristeve, "tenvol de la pensée" i "vagabondage de l'imagination", što nije daleko od Zebalda, o čemu raspravljam na drugom mestu.⁸

Možemo videti, u zapažanju Lore Malvi da su dvadeset i četiri sličice koje u sekundi prođu kroz projektor kinematičko kodiranje smrti, da je ovo korelativ sa Zebaldovim zapažanjem koje iznosi u eseju „Kafka ide u bioskop“ da je za Kafku rastapanje filmske slike bila alegorija vlastite smrti.⁹ Kilerov film je, makar jednim delom, arhivski, a njegov efekat je u inkorporiranju dva subjekta, nemog, ali prisutnog Robinzona i anonimnog pripovedača, unutar sudbonosnog osećaja vremenske i prostorne geografije filma, na način na koji i prošlost i budućnost bivaju umetnuti unutar sadašnjosti. Ova vremenski modulirana gramatika smrtnosti odnosi se na oba teksta, i na Kilerov i na Zebaldov, s njihovim naglaskom na temporalnosti, njegovom *kinesisu* i *stasisu*, potkrepljenim moralnim imperativnom koji je politički modulisan. Upravo ovo poslednje kao da pokazuje neposlušnost pred očiglednom rešenošću prošlosti da kontroliše budućnost time što podstiče gledaoca da preduzme akciju u sadašnjosti i da se oslobodi iz obamrlosti melanholije kroz umetnost koja nudi dijalog sa drugom umetnošću.

Ovde imamo deo opisa pripovedačeve posete Bredonku u romanu *Austerlic*, posle razgovora sa Žakom prethodne večeri:

Und je länger ich meinen Blick auf sie gerichtet hielt und je öfter sie mich, wie ich spürte, zwang, ihn vor ihr zu senken, desto unbegreiflicher wurde sie mir. Stellenweise von offenen Schwären überzogen, aus denen der rohe Schotter hervorbrach, und verkrustet von guanoartigen Tropfspuren und kalkigen Schlieren, war die Festung eine einzige monolithische Ausgeburt der Häßlichkeit und der blinden Gewalt. Auch als ich später den symmetrischen Grundriß des Forts studierte, mit den Auswüchsen seiner Glieder und Scheren, mit den an der Stirnseite des Haupttrakts gleich Augen hervortretenden Bollwerken und dem Stummelforsatz am Hinterleib, da konnte ich ihm, trotz seiner nun offenbaren rationalistischen Struktur, allenfalls das Schema irgendeines krebsartigen Wesens, nicht aber dasjenige eines vom menschlichen Verstand entworfenen Bauwerks erkennen. (A, 34-36)

„A što sam duže u nju gledao, i što me je češće prisiljavala – to sam tako osećao – da pred njom oborim pogled, bivala mi je sve neshvatljivija. Prošarana razderotinama iz kojih se krunio šljunak i prekrivena skorenim iscedevinama ptičjeg izmeta i nanosima kreča, tvrdava je predstavljala jedinstven monolit, porod ružnoće i slepe sile. I dok sam kasnije proučavao njen simetričan plan, sa izraslinama udova od kojih je jedan par ličio na klešta, polukružnim grudobranima što poput očiju izranjaju iz pročelja glavnog trakta i patrijkom na produžetku stražnjeg dela, u toj najzad obelodanjenjnoj racionalnoj strukturi uspevao sam da prepo-

⁸ Julia Kristeva: *Visions Capitales*. Paris: Editions de la Réunion des musée nationaux 1998 [nepaginirani katalog]. V. takođe: Deane Blackler: *Reading W. G. Sebald: Adventure & Disobedience*. London 2007.

⁹ Laura Mulvey: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London 2006.

znam jedino šemu nekog bića nalik raku, ali ne i građevinu koju je konstruisao ljudski razum.“
(navedeno prema V. G. Zebald, *Austerlic*, prev. Spomenka Krajčević, Paideia, Beograd, str. 17)

Ovo je Zebald posmatrač, čovek sa skrupuloznim izražavanjem detalja rečima, po čemu podseća na oko slikara ili tehničkog crtača, i Zebald *auteur*. Isto tako, osećaj užasa prilikom posete mestu dodatno izostrava zebaldovski pripovedač vlastitim intimnim asocijacijama, aktivnim odgovorom koji u njemu izaziva Austerlicova priča o svom životu, koja postaje deo pripovedačevog pripovedanja. Ono obuhvata i njegov subjektivni osećaj sramote („i što me je češće prisiljavala – to sam tako osećao – da pred njom oborim pogled“) i pojačanu svest (zahvaljujući Austerlicu, istoričaru arhitekture) o prirodi same građevine, „porodu ružnoće i slepe sile“. Građevina je semiotički prikazana kao nezemaljska zver „sa izraslinama udova od kojih je jedan par ličio na klešta“, „neko biće nalik raku“, ideja, plan, crtež, možda savršeno racionalne zamisli, koja je izvan svog teksta poprimila užasan, gotski život, zahvaljujući saznanjima posmatrača o onome što se zbivalo u njoj i prvobitnim razlozima za njenu gradnju, i onome što svaka od ovih istorijskih činjenica, kada se jednom obelodani, predstavlja za posmatrača, posetioce, a sada i čitaoca. Ova građevina govori o ljudskom košmaru, ona postaje oznaka, beleg (*seme* na grčkom predstavlja „oznaku za grob“) života koji su izgubljeni na tom mestu, žrtava i zločinaca, i onih koji dolaze posle njih, osim ako se opservacijom i refleksijom ne dođe do promene.

Ovaj ekfrastički odlomak, jer on nije puki opis, koliko god skrupulozno urađen, malo kasnije prati refleksija pripovedača, ili kvazipripovedača:

Was ich aber im Gegensatz zu dieser Breendonk ebenso wie in all den anderen Haupt- und Nebenlagern Tag für Tag und jahrelangfortgesetzten Schinderei durchaus mir vorstellen konnte, als ich schließlich die Festung selber betrat und gleich rechterhand durch die Glasscheibe einer Tür hineinschaute in das sogenannte Kasino der SS-Leute, auf die Tische und Bänke, den dicken Bullerofen und die in gotischen Buchstaben sauber gemalten Sinnsprüche an der Wand, das waren die Familienväter aus Vilsbiburg und aus Fuhlsbüttel, aus dem Schwarzwald und aus dem Münsterland, wie sie hier nach getanem Dienst beim Kartenspiel beieinander saßen oder Briefe schreiben an ihre Lieben daheim, denn unter ihnen hatte ich ja gelebt bis in mein zwanzigstes Jahr. (A, 37-39)

„Ali dok mi je taj kuluk – što se, kako u Brendonku tako i u svim drugim glavnim i sporednim logorima, nastavljao iz dana u dan, iz godine u godinu – bio nezamisliv, kada sam konačno ušao u tvrđavu i kroz staklo na vratima s desne strane od ulaza video takozvani kazino za esesovce, sa izribanim stolovima i klupama, trbušastom bubnjarom i izrekama na zidu, čitko ispisanim goticom, lako sam mogao da zamislim očeve porodica i dobre sinove iz Filsbiburga i Fulsbitela, sa Švarcvalda i iz okoline Minstera, kako, po obavljenoj dužnosti, tu sede okupljeni i igraju karte ili pišu pisma svojim voljenima; kako i ne bih, kad sam među njima živio do svoje dvadesete.“ (*Austerlic*, str. 18-19)

Po tonu i formi, ovo je prilično blisko pojedinim aspektima Kilerovog pripovedača, ali je isto tako, imajući u vidu jezivost teme, daleko dublje u tami nesaznajnosti i horora ljudi, dok Zebaldova zajedljiva fraza „očevi porodica i dobri sinovi“ obuhvata svu perverziju mehaničke poslušnosti i kulturne superiornosti. U ovom ontološkom poskliznuću – jer

ovo je, zasigurno, istorijski autor čija maska spada u suočanju sa istinom – naziremo nezavršeno delo *Korzikanca*, napuštenog da bi napisao *Austerlic*. Zebaldov pripovedač ovde dozvoljava svojoj mašti da u kompoziciju „mrtve prirode“ uvede ambijent koji on gleda „kroz staklo na vratima“, dopuštajući da naše razumevanje izoštre detalji poput „izribanih stolova i klupa“ (s prizvukom nacističkih mantri o zdravlju i čistoći), „trbušaste bubnjare“ (sablasnog srodnika pećnice), mudrim „izrekama“ (parolama koje je trebalo da stanovništvo drže u poslušnosti), „čitko ispisanim“ [*Ordnung*; red, na nemačkom – *Prim. prev.*] „goticom“, što je zacelo igra reči na račun načina na koji se u folklornoj kulturi i tevtonskoj kulturnoj praksi odomaćio neizreciv užas. Ova slika nije prava mrtva priroda, jer um posmatrača, pa i čitalaca, opsedaju scene vojnika koji se kartaju, Nemaca koji pišu pisma i upravljaju logorom, njihove tihe ljudske druželjivosti. Pitanje je, naravno, kako? Kako je ovo moglo da se dogodi? Ako čitalac ovde dovodi u pitanje autoritet pripovedača, nalazeći da iza njega stoji Zebald, a iza njega oni sa kojima je razgovarao, čije je lične i subjektivne ispovesti slušao, trebalo bi da se osmelimo i dovedemo u sumnju autoritet, kao što to čini Kilerov pripovedač, ako nam ono što zapažamo izgleda pogrešno, monstrozno, strašno.

Da bismo malo izmakli ovoj sumornosti, možemo primetiti kako za nas čitanje Zebalda, sve sporije odvijanje i rastapanje njegovih verbalnih epizodnih sekvenci jedne u drugu, s najavama u vidu crno-belih slika koje prekidaju tekst, može da ima efekat sličan Kilerovoj nepokretnoj kameri i produženim statičnim kadrovima, ali uz zebaldovsku varijaciju. Na primer:

An meinem dritten Tag in Prag, so erzählte Austerlitz weiter, nachdem er sich etwas gesammelt hatte, bin ich am frühen Morgen in den Seminargarten hinaufgestiegen. Die Kirsch- und Birnbäume, von denen Věra erzählt hatte, waren abgehozt und an ihrer Statt neue gepflanzt worden, deren magere Zweige noch lange nichts tragen würden. Der Weg ging in Schleifen durch die taunassen Wiesen bergen. Auf halber Höhe begegnete mir eine alte Dame mit einem dicken, fuchsfarbenen Dackel, der nicht mehr gut auf den Beinen war und ab und zu stehenblieb, um mit gefurchter Braue vor sich hin in den Erdboden zu starren. [...] Bis gegen Mittag bin ich dann auf einer Bank in der Sonne gesessen und habe über die Häuser der Kleinseite und die Moldau hinweg auf das panorama der Stadt geschaut, das mir, genau wie der Firnis auf einem gemalten Bild, durchzogen schien von den krummen Rissen und Sprüngen der vergangenen Zeit. Ein zweites dieses nach keinem erkennbaren gesetz entstehenden Muster, sagte Austerlitz, fand ich weniger später in der verschlungenen Wurzelwerk einer an einem stark abschüssigen Platz sich einhaltenden Kastanie, in dem ich, wie ich von Věra weiß, sagte Austerlitz, mit Vorliebe herumgeklettert bin als Kind. (A, 237, 239)

„Trećeg dana u Pragu, nastavio je Austerlic kad se malo sabrao, rano ujutru popeo sam se do bašte Semenista. Stabla krušaka i trešanja koja je pomenula Vjera behu posećena i umesto njih posadena nova, čije su mršave grane bile još daleko od rađanja. Put je vodio naviše, krivudajući kroz livade vlažne od rose. Na polovini uspona sreo sam stariju gospođu s debelim jazavičarem, smeđim poput lisice i nestabilnim na nogama, koji je povremeno zastajkiavo i namrgodeno piljio u zemlju pod sobom. [...] Potom sam sve do podneva sedeo na jednoj klupi na suncu i, preko krovova Male strane i Vltave, gledao u panoramu grada koja mi je delovala ispucalo i izbrazdano tragovima minulog vremena, poput kakve stare uljane slike. Drugu takvu šaru, nastalu na osnovu nekog nerazumljivog principa, video sam, kazao je Austerlic, nešto kasnije, u prepletaju korenja kestena koji je odolevao na strmom,

bujicama izloženom mestu, kestena po kome sam, kako mi je Vjera ispričala, kao dete voleo da se penjem." (*Austerlic*, str. 117)

Pripovedač na ovom mestu kazuje Austerlicovu priču, koja je jednim delom i Vjerina priča. Umetnuti pripovedni slojevi, i sami okruženi nikad do kraja ispričanim narativom koji nudi brižljivu istorijsku perspektivu, pokazuju (kao i ranije) izoštrenu vizualnost Zebaldovog pisanja, zajedno sa kinetičkim i statičkim u recepciji nas čitalaca. Na panoramu grada koja deluje „ispucalo i izbrazdano“, što je metafora za „tragove minulog vremena“, pisac upire kao na neku „staru uljanu sliku“. Kao čitaoci, mogli bismo se zapitati koja je to slika, sve dok ne shvatimo da je to slika u Austerlicovoj glavi, da on savremenu scenu pred očima vidi kroz sećanje na nju, da je sadašnjost prekrivena slojem sećanja na prošlost. Sećanje slika vlastite slike i snima svoje filmove.

Ovaj *stasis*, zamrznuti kadrovi male scene čija dubina perspektive počiva na tripartitnoj naraciji (Vjera koja pripoveda Austerlicu koji pripoveda naratoru romana), biva dodatno produbljen prilikom prenošenja nama, kao čitaocima – što je četvrti nivo ili dimenzija. Poput upotrebe dubokog fokusa u filmovima Orsona Velsa, i Zebaldov pripovedni efekat se preliva u oblast vizuelnog na takav način da čitalac odmah počinje da razaznaje ekfrastičku sugestiju i pred očima mu simultano iskrsavaju Austerlicov slikarski pogled na grad, sa napola zapamćenim pričama, scena na padini bašte Semeništa, posađena nova stabla sa mršavim granama, „još daleko od rađanja“ (poput Vjerine i Žakove izgubljene mladosti i bezdetnosti), umesto plodnog izobilja i potencijalnosti prošlosti, stara gospođa sa podgojenim i mrzovoljnim jazavičarem, kao zamena za besmislene i surove običaje iz prošlosti. Baš kao što se vreme rastapa u neodređenom sanjarenju, koje traje od ranog jutra „sve do podneva“, mestimično prekinutom Austerlicovim zapažanjima, tako isto i fotografija – koju odabira i u priču umeće pripovedač, koji tekst piše koristeći se legatom svih Austerlicovih fotografija – prekida neodređenost sanjarenja svojom preciznom indeksikalnošću. Ova senka je bačena i u *Robinsonu u svemiru* – brižljivo građenu indeksikalnost pseudo-dokumentarca podriva nestabilna psihopatologija pripovedača i njegovog nemog pratioca Robinsona.

Naša pažnja u Zebaldovom tekstu usmerena je sa komentara Austerlica da je „drugu takvu šaru, nastalu na osnovu nekog nerazumljivog principa“ video „nešto kasnije, u prepletanju korenja kestena koji je odolevao na strmom, bujicama izloženom mestu“ na fotografiju, što stvara auru oko slike koja povezuje Austerlicovu radost zbog toga što je pronašao Vjeru u Pragu i čvrste korenove izdržljivog stabla kestena po kojem se pentrao Austerlic kao dete. Prošlost je još uvek dostupna na ovakvom mestu, na kojem se kontinuum vremena, njegov *kinesis*, raspada u *stasis*.

Fotografija u tekstu, u našem čitanju i gledanju, sve manje postaje indeks pripovedačeve istinoljubivosti kada govori o Austerlicovoj poseti Pragu, a sve više poetska metafora za svaku šaru „nastalu na osnovu nekog nerazumljivog principa“ u kreativnoj imaginaciji umetnika, koju obeležava umešnost pripovedača da pronađe ovu sliku i smesti je unutar Austerlicove priče, koju prepričava čitaocu teksta. Sposobnost pripovedača da identifikuje fotografiju pomoću svog sećanja na ovaj deo iz Austerlicovog epizodičnog pripovedanja jeste metonimija za pisca koji spaja prividno nespojive elemente, poput Zebalda i pripove-

dača i Austerlica, u brižljivo isklesanu mrtvu prirodu. Ovaj odlomak je, kao i skoro svaki u Zebalda, glas dela kreativne imaginacije, koju oblikuje istorijska svest i moralna savest.

Pošto je ovo Zebaldov tekst, takođe znamo i da su drveće i psi i slike, koji se pojavljuju u ovom odlomku, merila njegove autorske senzibilnosti, sa kulminacijom u opisu crno-zelene tise koje raste ispod visokog drveća. Čitalac bi ovde trebalo da zastane pred simboličnom drveta tise i njegovim sađenjem po grobljima. A to što će se zauzvrat naći među bezbroj anemona, već precvetalih, sa biblijskom aluzijom na efemernost trave u polju, koja „danas jeste, a sutra se u peć baca“, u pejzažu usred Praga koji precizno ponavlja obrazac jednog parka u Glosterširu, deo je bogate književne slojevitosti Zebaldove proze, „dubokog fokusa“ kulturalnih aluzija ugrađenih radi čitalaca koji znaju kako da učitavaju književnu tradiciju.

Ponavljanje je, poput ponavljanja sa varijacijama iz filmskog arsenala, u vidu nizanjan nepokretnih slika, što je obrazac koji nas ohrabruje da potražimo smisao ili značenje, iako je možda to „nastalo na osnovu nekog nerazumljivog principa“. Korenjenje kestenja je patetična varka, u tradiciji romantizma, za Austerlicovo sopstveno zavaravanje u Pragu, patetični podsetnik da je zauvek izgubio i oca i majku, koje je nadživelo jedno drvo. To je u isto vreme i utešno i bolno.

Naše varljivo sećanje sadrži nesavršeni trag trenutaka iskustva i refleksije, koji su tekli kroz našu svest. „*L'âme bandée*“, napeta duša, deo je efekta koji na nas ostavljaju kontemplacija o slikarstvu, čitanje teksta poput Zebaldovog, gledanje filmova kao što je Kilerov. Zebaldova poetika *stasisa-kinesis*a u nama pobuđuje reakciju koja nas ohrabruje da budemo neposlušni. Umesto da budemo pasivni potrošači, pretvaramo se u aktivne, promišljene i imaginativne, kreativne i kritične, koautore teksta, slike, knjige ili filma, koji u nama pobuđuju odgovornost, kako prema samoj vrsti odgovora, tako i prema delima u rukovođenju našim životima. Nije teško konstruisati moralni i društveni kontekst za Zebaldovu poetiku, koja je izrasla iz njegovog odgovora na našu „*furchtbaren Vergangenheit*“ („groznu prošlost“) [CS, 249; CS, 216] i istinskog gađenja prema poslušnosti, bilo da su u pitanju književne konvencije ili politika.

Zebaldovska alhemija, koja prividnu slučajnost ili koincidenciju, „*sonderbare, von keiner Kausallogik zu ergründende Zusammenhänge*“ („neke neobične veze, koje se ne mogu objasniti logikom kauzalnosti“) [CS, 247; CS, 216], pretapa u sugestiju značenja u umovima književnih čitalaca, usmerava pogled nas čitalaca, posmatrača slike ili gledalaca filma prema bodlerovskim „saglasijama“ između stvari, iz kojih izvire estetska harmonija teksta ili slike ili filma. Upravo nas književnost uči, kaže Zebald, da su te veze i saglasja samo obrasci, poput korenja ispod stabla kestena sa slike.

Moj odgovor na Boetijeovo prastaro pitanje o nemom dijalogu koji se ustoličava pisanjem i čitanjem – „Zašto si došao u ovo usamljeno mesto moga izgnanstva?“ – kada se primeni na Zebalda, glasi da ja, kao čitalac, nisam mogla tome da odolim. Ima nečeg neobično ubedljivog i, paradoksalno, okrepljujućeg u zavodljivosti njegovog glasa i bogatim, ruminativnim digresijama, neke ugladenosti, elegancije i skromnosti, neobične rezervisanosti prema trenutku grozničave sadašnjosti. To mi daje slobodu da još bogatije razmišljam i maštam. Kao čitalac – doduše, engleskog prevoda – povremeno nisam sigurna da li sam unutar uma koji izgovara tekst ili u egzilu iz vlastitog uma, ili je um, koji sa blagom

stranom intonacijom izgovara tekst, našao sebi dom u mome umu. Ovim pitanjem se bavi svako od nas, čitalaca Zebalda, jer nas on na to poziva, poput Montenja ili Kilera.

A kakvo je to „usamljeno mesto moga izgnanstva“ u Zebaldovoj praksi, ako ne mesto unutar sveta vlastite svesti, sveta u koji pisac ili slikar ili *auteur* poziva čitaoca ili gledaoca? Mogli bismo reći kako nije nemoguće da je Zebald ironizovao opservaciju Rolana Barta o smrti autora koja je signal za rađanje čitaoca. Ovi tekstovi su, naravno, u krajnjoj liniji, memoari. Oni su arhiv koji sadrži glas autora, kreativni subjekt umetnika. Živi glas, um koji se pomoću njega izražava, pohranjen je u tekstu kao u muzeju, iz kojega progovara *outré-tombe*.¹⁰

Uzmemo li Boetijevo pitanje i primenimo li ga na pitanje zašto čitamo Zebalda, zašto dobrovoljno pristajemo da putujemo u njegovo izgnanstvo i boravimo u stranoj zemlji njegovog teksta, u pejzažu njegovog pripovedača koji rekonfiguriše mesta koja delimično prepoznajemo kao Beč ili Veneciju, ili koja bismo mogli da posetimo, poput krčme Engelvirt u Vertahu ili Nacionalne galerije u Londonu – rekli bismo da je to stoga što postoje druga mesta koja uopšte ne prepoznajemo ili koja su toliko oneobičena da ih možemo posetiti samo između stranica zebaldovskog teksta. Jer mnogi od nas će krčmu Engelvirt, sa ironičnim imenom ugošćavanja anđela (Zebald je sebe opisivao kao „prenosioca poruke“, *angelo*)¹¹ naći jedino na stranicama zebaldovskog teksta, pošto se nikakvim putovanjem po južnoj Nemačkoj ona ne može otkriti.

Ne možemo putovati mračnim vodama venecijanske lagune u društvu brodara i razmišljati o noćnim kremacijama i finom belom prahu venecijanskih krematorijuma osim ako se, čitajući, nađemo u nekoj posredovanoj drugosti, mestu izgnanstva u kojem je svako od nas istovremeno i usamljen i nije usamljen. Zašto si došao, Vinfride George Zebalde, u ovo usamljeno mesto moga izgnanstva, posredovano tvojim pripovedačima i tvojim tekstovima? U tom uznemirujućem trenutku, ne možemo napraviti vezu sa pripovedačevim indirektnim upućivanjem na holokaust, a da u to mesto iz odlomka ne uđemo kao u poseban poetski prostor.

I ovo je, takođe, oblik izgnanstva za nas čitaoce – dobrovoljnog izgnanstva iz mesta koje nazivamo svojim domom, iz našeg vremena i mesta. Uvek je presudan trenutak u kojem se razbija misterija, bilo to glasom pripovedača ili anđela glasonoše. To nas podseća da je dom svuda i da mi nismo u njemu. I ovo, takođe, nije mesto koje možemo locirati na mapi pomoću koordinata, nego imaginativni prostor izgnanstva (koje tokom vremena može ili ne mora postati dom), u kojem je brodar Malakio istovremeno i Haron (pošto poznajemo grčki mit) i starozavetni prorok (jer smo čitali Bibliju), izokrenuto proročanstvo koje čita znakove prošlosti, a ne budućnosti, i zbog čega čitalac pridaje značenje ponoćnom jahanju sa jevrejskim astrofizičarem iz Kembridža. Ovo je događaj koji se možda odigrao, a možda i nije, što zacemento nije ni bitno za poetiku književnosti, u kojoj se „moralni stožer“ može napipati pomoću vlastite svesti i vlastite savesti.

¹⁰ Fr. „S one strane groba“. (Prim. prev.)

¹¹ Jaggi: *Recovered Memories*.

3.

Vizuelno ima privilegovano mesto u Zebaldovim tekstovima. Imaginarno je ono što slikamo u vlastitom umu, tom dvosmislenom mestu koje i jeste i nije naš dom, u kojem smo u izgnanstvu iz sveta, ali smo u domu naše svesti, u kojem neprestano pokušavamo da odomaćimo naše stanje izgnanstva, da zabeležimo prošlost kako bismo sebi stvorili dom usred uzbukane sadašnjosti koja se suočava sa nesigurnom budućnošću. I da li je to naše stalno izgnanstvo ili naš stalni dom – i kako bismo u to mogli da budemo sigurni?

Ako zabeležena svest teče kao montaža fragmenata sećanja, umetnutih unutar dis-kursa uma koji stalno započinje i stalno se prekida, tada nam njeno javno oglašavanje kroz tekstualnost umetnika nudi privremeno oslobođenje iz vlastitog izgnanstva, još jedan glas u „usamljenom mestu“ izgnanstva. Kao čitaoci, imamo privremeni boravak u trans-akcionom prostoru koji mogu da nam priušte knjige (i slike i filmovi). To je naš vlastiti, dobrovoljni egzil, za kojim tragamo svaki put kada otvorimo korice knjige, posmatramo neku sliku ili gledamo film.

Zebald svoga čitaoca smešta u književni egzil ističući zaokupljenost jezikom pripovedača, tog bestesnog autora koji – doslovno, u oba smisla – artikuliše prostore između slika uobličених jezikom, i naglašava konstruktivističku ulogu čitalaca, posmatrača koji na osnovu prelaza sa jednog kadra na drugi, sa teksta na sliku, prateći odvijanje epizode, imaginiraju ono što bi se moglo označiti i kao neposlušno i kao avanturističko. Kako god da izgledaju stvarne koordinate, čak i ako neke od njih lično pamtimo, to je mesto konstrui-sano radi našeg pogleda. Poetski preobražaj mesta u prostor, aktivnošću imaginacije, naj-očiglednije se dešava u slikarstvu i kinematografiji, ali njeno prisustvo vidimo i u Zebald-ovim književnim tekstovima, u vidu *stasis* i *kinesis* njegove vizuelne i visoko imaginativne proze, u njenoj kinematičkoj formi.

Zebald je predavao o filmu, posebno iz doba Vajmarske republike, dok je bio na Uni-verzitetu u Istočnoj Angliji, ali njegovi eseji razotkrivaju i fokusiranost na dela Aleksande-ra Klugea. Ovdje je od pomoći pojam koji je Kluge nazvao „Phantasie“: način na koji film pobuđuje imaginativni odgovor u gledaoca i pretvara ga u ko-autora. Zebald upošljava kontemplativnu i imaginativnu kreativnost čitalaca, oduzimajući im pasivnu ulogu po-slušnih čitalaca, što je formulacija Umberta Eka za čitaoce koji prihvataju autoritet teksta i očekuju ga.

U eseju „Kafka ide u bioskop“, Zebald komentariše Kafkino interesovanje za novi medij, za treperenje slika u kojima su kodirani prolaznost i smrt. Ako je Ričard Šepard u pravu¹² – njegova briljantna fraza „*mors code*“ je, čini mi se, apsolutni pogodak – onda Zebaldova proza, njen *stasis* i *kinesis*, mirovanje i kretanje, prekidanje i oglašavanje, umetanje slika i verbalnih tekstova, kodiraju besprostornost i bezvremenost našeg vlastitog izgnanstva, te žive smrti ili smrti-u-životu koja je, izgleda, naše stalno stanje: zaustavljanje u vremenu, u prostornoj nedodijli naših vlastitih subjekata. To je Boetijeovo „usamljeno mesto moga izgnanstva“ i sugerisanje naše smrti.

¹² V. Richard Sheppard: „Dexter – Sinister: Some Observations on Decrypting the Mors Code in the Work of W. G. Sebald“, u: *Journal of European Studies* 35:4 (2005), str. 419-463.

Zebaldov esej nas vodi do njegove refleksije o „neobično izmešanom osećaju identifikacije i otuđenja kada – u krajnjem slučaju, mada se to često sreće u bioskopu – vidite sebe kako umirete“, što je ideja za koju Zebald pretpostavlja da ju je imao Hans Cišler dok se nalazio ispred sočiva kamere i za koju ceni da je za Kafku bila „wie die Versuchung des heiligen Antonius in der Wüste“ („poput iskušenja svetog Antonija u pustinji“), „den immer nach der Auslöschung seiner realen Person sich sehnennden“ („koji uvek žudi za vlastitim raspadanjem“): „Nahezu schwellenlos einzugehen in flüchtige, gleich dem Leben unaufhaltsam vor einem zerrinnende Bilder“ („da neprimetno nestane u slikama koje izmiču, koje neumoljivo beže kao i sâm život“) [CS, 197; CS, 160]. Bliski ekvivalent ovome kod Zebalda je konstruisanje kvaziautobiografskog pripovedača, kroz koga govori tekst.

Esej „Kafka u bioskopu“ fokusira se na bioskop kao sredstvo putem kojega se može iskusiti, primenimo li ideju o rastapanju slika na sećanja našeg uma o prošlosti, koja je naš život, „den aus Identifikationsschmerz und Entfremdung seltsam gemischten Affekt“ („čudna izmešanost osećaja identifikacije i otuđenja“) pred prizorom vlastite smrti [CS, 197; CS, 160]. To je naš stalni egzil. A to iskustvo nam je, čini mi se, dostupno preko Zebaldovih tekstova, verovatno kao i njemu dok ih je iščitavao i prerađivao prilikom zajedničkog prevođenja na engleski jezik.

U srcu stvari je, po Zebaldu, obrazac koji ostaje misteriozan, koji se opire racionalnom razumevanju, koji više liči na stav Jevreja prema smrti nego na hrišćansku veru u viši smisao. U našem sekularnom, poznom modernizmu, može se ispostaviti da je duboka misterija naših života i smrti zapravo krajnji *stasis* pukog izumiranja, zatamnjenje ili neizvesna nada u misteriozni, bezvremeni i besprostorni *kinesis* posle naglog zaslepljivanja svetlošću.

Zebald citira Kafku: „Bilder sind schön, Bilder sind nicht zu entbehren, aber eine Qual sind sie auch“ („slike su lepe, ne možemo bez njih, ali nas tako muče“), dodajući: „Was einen an fotografischen Bildern so rührt, das ist das eigenartig jenseitige, das uns manchmal so anweht aus ihnen“ („fotografske slike nas toliko dotiču zbog neobične onostrane aure koja ponekad zrači iz njih“) [CS, 198; CS, 161]. Zebald sugerise da se „prisilnim ponovljenim“ gledanjem u svesti posmatrača privremeno prekida tok vremena, što nas uverava da smo „zaista videli“ ono što nam govori naš pogled:

Das innerste Geheimnis der profanen Metaphysik ist diese seltsame Sensation der Körperabsenz, die hervorgerufen wird durch einen, wenn man so sagen kann, überentwickelten Blick. (CS, 199)

„Najdublja misterija sekularne metafizike jeste ova neobična senzacija fizičkog odsustva, koju budi nešto što bismo nazvali isuviše razvijen pogled.“ (CS, 163)

Fotografija kodira „sablasnu“ praksu (Kafkin pridev) stvaranja smrti-u-životu ili senke smrti. Mehaničko kopiranje govori – poput Benjamina o mehaničkoj reprodukciji, slike iz filma *Vrtoglavica* (*Vertigo*) i štampane reprodukcije Zebaldovog rukopisa – o razaranju prvobitnog sećanja, čak i uz stvaranje „onostrane aure“.

Ovde je relevantno i Zebaldovo opažanje o Kafkinom iskustvu sablasnosti posle pisanja:

Sein ganzes Schreiben kann man verstehen als eine Form des Nektambulismus, oder doch als die Vorstufe davon. 'Gewichtlos, knochenlos, körperlos zwei stundenlang durch die Gassen

gegangen und überlegt, was ich nachmittags beim Schreiben überstanden habe', notiert er [Kafka] einmal. (CS, 202)

„Celokupno njegovo pisanje može se razumeti kao jedna forma hodanja u snu, ili stadijum koji tome prethodi. 'Dva sata sam hodao ulicama, bez težine, bez kostiju, bez tela, i razmišljao sam kroz šta sam sve prolazio dok sam danas popodne pisao', zabeležio je [Kafka] jednom prilikom.“ (CS, 166)

Kafka je toliko udubljen u kontemplaciju da biva izgnan iz svog materijalnog sopstva u svetu. Zebaldovi sablasni pripovedači, poput Kilerovog anonimnog, iscrpljeni su i fizički i emocionalno od pisanja. To se dobro vidi na poslednjim Zebaldovim fotografijama, načinjenim krajem 2001.

Zebald postavlja pitanje:

Und sind solche Raumsequenzen nicht im dem Camera obscura seiner Seele spielende Filme, in denen er umgeht als seiner eigener Geist? [...] die Strömungen zu sondieren zwischen Wirklichkeit und Imagination [...] die Intensität einer fast ununterbrochenen, zwischen Realität und Fiktion changierenden Traum- und Trauerarbeit. Kafkas Tagebücher sind voller Erlebnisberichte, in denen Alltägliches, genau wie im Kino, vor unseren Augen sich auflöst in Bilder ohne Gewicht. (CS, 203)

„Nisu li takve sekvence iz snova poput filmova snimljenih u *cameri obscuri* njegovog uma, kroz koji se on kreće poput duha? [...] struje koje teku između stvarnosti i imaginacije [...] intenzitet skoro neprekinutog procesa snevanja i oplakivanja, lebdenja između stvarnog života i fikcije. Kafkini dnevni su puni opisa iskustava u kojima se dnevni život, skoro kao u bioskopu, rastapa pred očima u bestesne slike.“ (CS, 166-167)

Onirična subjektivnost kod Kafke je u Zebaldovim tekstovima pomeranje između činjenice i *Phantasie* – *stasis* činjenice i neobuzdanog *kinesisa* imaginacije.

Iz perspektive Lore Malvi, kinematografska umetnost je umetnost nepomičnosti,¹³ čiji je *stasis* zamaskiran prividom *kinesisa*. Tobožnja vitalnost filma, dinamizam pokreta i događaja, sastoji se zapravo iz niza trenutaka nepokretnosti – mrtvih, zaleđenih trenutaka. Prema tome, kinematografija je, poput Zebaldove proze, umetnost balzamovanja – kozmetička laž koju gledamo samo naizgled je živa, ustoličena u našoj svesti i posredovana našim pogledom. Možda je ovo potencijalna laž i u Zebaldovoj umetnosti, kao i u svakoj prozi; ali Zebald je avanturista, ne sledi konvencije, on zamrzava kadar i prekida temporalnost teksta koji narator izgovara zavodljivim, elegantnim ekfrastičkim glasom, sa čestim, neprijatnim i uznemirujućim ispovedanjima i refleksijama. Ove statičke, izgnane slike često signaliziraju, ironično i duhovito, spisateljski zanat same proze, odričući se starih načina reprezentacije, kao što je realizam. One se prisvajaju iz neke ranije realnosti, kao i sve ostalo u tekstu, kao i sve ostalo u književnoj prozi i kinematografiji, one su zapamćeno iskustvo, opažena činjenica, istorijska perspektiva preobražena alhemijom imaginacije u nešto drugo – u književnost novog milenijuma.

¹³ Mulvey: *Death 24x a Second*, str. 22.

Ovo je onostrana poetika krajnjeg egzila, ovo su mrtvi leptirići trenutaka lepote u prošlosti, uhvaćeni u mrežu hipotaksičke i paraksičke proze jednog književnog autoriteta, zahvaljujući kome oni vaskrsavaju. Zebaldovim preciznim pisanjem i sugestivnim jezikom u našem umu oživljavaju rastopjeni akvareli idiličnih slika Velsa, kadrovi iz *film noir* ostvarenja Edvarda Hopera ili Judžina Etgeta, koji prikazuju scene iz pariskih i italijanskih barova, prostrane i misteriozne železničke stanice po periferijama evropskih gradova, gotski horor parohove kuće u Bali, dvosmislena postmoderna sterilnost monumentalne *Grande Bibliothèque* u Parizu, koja više podseća na mauzolej, jeziva tišina i praznina Brendonka i Terezina – sve ovo stvara obrazac koji postaje Zebaldova tekstualnost i poetika, obrazac *stasisa* i *kinesisa*.

Ono što kod Zebalda izgleda prisutno zapravo je lukava montaža zaleđenih trenutaka prošlosti. Naš egzil je u prošlosti, a ono iz čega smo proterani jeste, kao što Valter Benjamin upečatljivo sugerise na primeru slike *Angelus Novus* Paula Klea, mogućnost budućnosti bez greha očeva. Kao izgon iz raja, i ovo je neka vrsta pada u nemilost, egzil u svetu znanja i sećanja. Ovo mesto *stasisa*, zastoja, smrti, takođe govori i o našem gubitku nečega što izgleda kao mogućnost osvećenja, iskupljenja, milosti. Ako smo izbačeni iz raja u većito ponavljanje greha i u destruktivnost, tada je izgon u neko usamljeno mesto uma ili subjekta makar nekakva garancija da će se zaustaviti ciklus ljudskog narativa, naša istorija razaranja, utoliko više ako to možemo da saopštimo.

L. Malvi citira Krisa Petita koji kaže da bioskop postaje „kako mauzolej, tako i palata snova“,¹⁴ u čemu pronalazimo odjek Zebaldovih knjiga kao mauzoleja njegove svesti, mauzoleja koji pamte fragmente i tragove iz evropskih arhiva kulture i teksta kao palate u kojoj možemo sanjati o budućnosti. Ono što Malvijeva naziva „težnjom da se očuva nepostojanost i nestabilnost stvarnosti i prolaznost vremena“ kod Zebalda je, kao što komentariše Kruger, kamera koja beleži putovanje usporeno do brzine hoda, slično tempu Zebaldovog stila.¹⁵

Ono što Malvijeva naziva „drhtaj“ mi doživljavamo kao „simptom podsvesne teškoće koju ljudski um ima u razumevanju smrti i njegovu kompenzatornu sposobnost da zamišlja zagrobni život“¹⁶. Da li Kiler kritikuje ovaj mogući nedostatak u našoj imaginaciji, pravu žrtvu Zebaldove vizije modernosti? Primedba L. Malvi možda sugerise da je Zebaldov pisani tekst mesto u kojem živimo naše živote; ali se dešava nešto neobično – otkrivamo da nas prate sablasni glasovi, tragovi nečijeg prisustva, nekoga ko je stupio u naše vlastito mesto izгона. Na to prisustvo upućuje prostor izgovorenog jezika unutar kojeg se srećemo, ili unutar kojeg propuštamo da se međusobno sretnemo, u nekoj vrsti *Salle des pas perdus*.¹⁷ Robinson iz Kilerovog filma nema glas, nikada nije prisutan, njega samo nagoveštava snimljeni monolog naratora. A obojica su izgnanici u svetu koji ne nudi utehu doma, svetu koji deluje otuđeno, svetu u kojem se više osećaju kao u izgnanstvu, nego kod kuće. Kako da tu ne pomislimo na Zebalda i njegove pripovedače i one čije nam priče on kazuje?

Iz položaja čitaoca ili posmatrača, reči i slike kasne čim se pogleda u njih – one su poput rečnika, ništa više od niza mrtvih iskustava koja označavaju dvosmisleni kôd značenja, po kojem se „usamljeno mesto moga izgnanstva“ u glavi avanturističkog i neposlušnog

¹⁴ *Ibid*, str. 17.

¹⁵ Mulvey: *Death 24x a Second*, str. 18. Up. sa: Jaggi: *Recovered Memories*.

¹⁶ Mulvey: *Death 24x a Second*, str. 32.

¹⁷ Fr. „Sala izgubljenih koraka“. (*Prim. prev.*)

entiteta, kao što je čitalac, može slobodno konstruisati uz pomoć Montenjevog drugog "moy". Zakasnelost je, međutim, katalizator regeneracije, iskupljenja, vaskrsenja. U *lanterni magici* čitačevog ili gledačevog uma, utešna iluzija drugog glasa, kao u Boetijevoj alegoriji, znači da se mesto našeg egzila preobrazilo – ako ne u dom, onda makar u mesto u kojem nismo sasvim sami.

Zebald se poigrava povremenim iskliznućem u natprirodno, u fantaziju koju budan čitalac čita kao verziju Klugeove *Phantasie*, što je posebno izraženo u pričama Evana, velškog stolara, o utapanju čitavog grada u veštačko jezero Virnvi, u prizorima iz Danteove Verone i priči o Zimskoj kraljici, nestanku tetke Fini u podzemlju kroz vrata aviona, u pripovedačevom naziranju vrata Hada u jednoj stanici londonske podzemne železnice, u vlastitoj žudnji za pronalaženjem značenja u koincidencijama, koje su započele njegovim rođenjem na Blagovesti 1944, a koje su, kako se čini, samo obrasci nastali bez ikakve „kazualne logike“, koje percipira subjekt literarnog senzibiliteta, koji konačno uviđa da nikakvo razumevanje nije moguće. Ovo je Zebald koji privilegiju daje ljudskoj imaginaciji nad kartezijanskim ili prosvetiteljskim kultom razuma, koji je doveo do varvarizma u dvadesetom stoleću.

Ako je Zebald, kao u bajci braće Grim, napustio dom da bi spoznao šta je strah, to je strah koji nam govori dublje nego što očekujemo, strah koji u čuvaru parka Đardino dei Đusti u Veroni ili u čuvaru jevrejskog groblja u Londonu vidi prisustvo *Märchen*¹⁸ u svetu koji upućuje na *stasis* ili zastoje, stanicu na putovanju koje je istovremeno i bezvremeno i neka vrsta tekstualne crne rupe koja nas podseća na vlastitu smrt, poput onih fatalističkih žena koje štrikaju crnu vunu ispred sudnice u jednom od Zebaldovih nemih intertekstova, u *Srcu tame* Džozefa Konrada. Bajke su, na kraju krajeva, kodirani način da iskažemo svoje strahove, da kažemo šta se inače ne bi moglo reći.

Ako, kao u kataklizmičnoj oluji u *Saturnovim prstenovima*, koja obara šumu brestova u Engleskoj, koja je vekovima rasla i uzgajana da bi nestala za tren oka, smrt nije puka slučajnost u kodu koji se izražava metaforički i hiperbolički, nego je jedina i apsolutna izvesnost, ko od nas ne bi poželeo, makar i krišom, da bude neposlušan, da traži da uspori prolaznost, da joj oduzme brzinu – makar to bilo u prozi koju pišemo ili čitamo, u slikama pred kojima stojimo, u montažama koje stvaramo, u fantazijama koje sebi konstruišemo, unutar kojih pronalazimo mesto kojem pripadamo.

Poput poslednje grozne fotografije, na kojoj ne vidimo tri žene iz *Emigranata*, istovremeno i Sudađe i Furije, i Eumenide i Erinije, ekfrastički prisutne, kako pred nama, tako i u umu pripovedača dok sedi u prihvatilištu za uboge, pretvorenom u hotel, a um mu se poigrava melodijama i slikama zloslutne budućnosti, koja je sada grozna prošlost, u nekom jezivom filmu koji možemo videti samo u kontingentnosti našeg izgnanstva, ne možemo prekinuti prošlost koja se iznova odvija, ponavljajući horor filmove ili trenutke sreće. Niti bismo to trebali da radimo. Budućnost možemo menjati ako se jasno i verodostojno sećamo prošlosti.

Frojdov pojam nagona smrti u knjizi *S one strane principa zadovoljstva* govori o žudnji da se stvari ponavljaju i time iskupi prošlost. Jasno se vidi da su odlazak avionom tetke

¹⁸ Nem. „bajka“. (Prim. prev.)

Fini i sve železničke stanice u Zebaldovoj prozi prava freudijanska mesta, kodirana želja da se ostane u smrti, u *stasis* *stasis*, neumorni impuls u nama da se sve odgađa, odlaže, sa repetitivnim *kinesisom* mogućnosti *stasis*.

Taj *stasis* drži trenutak u stanju neizvesnosti – raspinjanja i produžavanja sublimnog, kao u Edmunda Berka, kako to zapaža Marija Tumarkin:

„Zašto smo danas toliko fascinirani tamnom stranom naše istorije i njenim opipljivim ostacima? Šta podstiče ovakvu vrstu fascinacije? To što su neki ljudi po prirodi morbidni ili radoznali, ili im maštu golicaju priče o patnjama drugih ljudi, ili ih privlači ono što je u kulturi marginalno ili zabranjeno, još uvek nije objašnjenje za duboku privlačnost mračnih tema. Edmund Berk, engleski filozof iz osamnaestog veka, napisao je da se u idejama o bolu i opasnosti nalazi izvor najsnažnijih emocija koje mogu da uzbude ljude. Drugim rečima, ideje o bolu, smrti i patnjama su moćnije i dirljivije nego ideja o zadovoljstvu. Dokle god je bol ideja, a ne fizička realnost, on podsvesno može biti poželjan i fascinant. Ovakvo iskustvo je Berk nazvao sublimnim. To ne znači da većina ljudi uživa – barem ne u konvencionalnom smislu reči – da razmišlja o najmračnijim trenucima u životima drugih ljudi ili da se suočava sa njima, mada bi neki od nas verovatno i to mogli. Ovo znači da se za prirodu i intenzitet emocija, koje su inspirisane susretom sa smrću kao idejom, koliko god često bile obeshrabrujuće, takođe može izpostaviti i da su zavodljive do te mere da im se stalno vraćamo.“¹⁹

Zebaldovi tekstovi su način da se večito ostane u trenutku koji Vikram Set opisuje kao smrt u trinaestom stihu soneta. Dvanaest stihova odzvanjaju u bogatim odajama vašeg uma, a neizbežni trenutak, kraj četrnaestog stiha, neprekidno lebdi pred nama, a njegovu savršenu celinu, njegovo *consummatum est*, podupire kreativna anticipacija imanentne svesti trenutka užarene sadašnjosti trinaestog stiha. Ko bi on nas mogao da odoli zavodljivosti hoda po žici, plesa između *stasis* i *kinesis*, mrtve prirode nad kojom treperi odraz naših života?

Izvornik: Deane Blackler, „Sebald's Strange Cinematic Prose: stasis and kinesis“, u: W. G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate Writing, ur. Gerhard Fischer, Rodopi, Amsterdam, 2009, str. 369-387.

(Sa engleskog preveo **Predrag Šaponja**)

¹⁹ Maria Tumarkin: *Traumascapes*. Melbourne 2005. Str. 49-50.