



SLIKANJE MESTA: PUTOVANJE, FOTOGRAFIJA I IMAGINATIVNA GEOGRAFIJA U SATURNOVIM PRSTENOVIMA V. G. ZEBALDA

Stapanjem (auto)biografije, putopisa, istorijskih činjenica, fikcije, slike i teksta, *Saturnovi prstenovi* V. G. Zebalda nude nam kompleksno intertekstualno istraživanje predela, geografskih karakteristika i istorije Safoka, a sve to kroz beleške sa putovanja samog naratora i brojnih istorijskih ličnosti. Važno je primetiti da narator glavno putovanje obavlja pešice. Podnaslovom knjige u nemačkom originalu, „Eine englische Wallfahrt“ („Jedno englesko hodočašće“), ova pešačka tura označena je kao hodočašće, odnosno kao posebna vrsta hodanja koje se tradicionalno vezuje za posećivanje svetilišta i koje predstavlja čin izražavanja duboke pobožnosti, ponovnog učvršćivanja vere ili molitve za pomoć određenom božanstvu. Ali Zebaldovo hodočašće je drugačije prirode. U pitanju je putovanje na mesta koja se direktno ili indirektno vezuju za određenu katastrofu, gde hodanje pruža priliku za pažljivo razmišljanje o ciklusima razaranja i gubitka. Pa ipak, u osnovi Zebaldove pešačke ture i hodočašća leži isti princip: moć određenog mesta da ujedini fizičko i neopipljivo, ljude koji žive na zemlji sa pripadnicima onog sveta. Kako to Rebeka Solnit kaže u svojoj knjizi, „hodočašće se zasniva na predstavi da svetost nije isključivo nematerijalne prirode, već da se duhovna moć ujedno ispoljava na određenim geografskim tačkama. Ići na hodočašće znači kretati se po tankoj liniji između duhovnog i materijalnog sveta, pri čemu presudan značaj imaju sama povest i tačno mesto njenog dešavanja“¹. Budući da se pre svega odnosi na fizičku lokaciju duhovnih fenomena, sam čin hodočašća implicira činjenicu da se duh ne pronalazi u vazduhu ili na nebesima, već na zemlji, čime geografske lokacije postaju granični prostori, kapije koje stoje između materijalnog i onozemaljskog sveta.

Zebald svojim istraživanjem istorije Safoka mestu pripisuje sličan značaj. Lokacije koje se nalaze na obali Istočne Anglije bude osećaj da su prošlost, kao i bezbroj duhova istorije, svuda prisutni. Za Zebaldovog naratora sam pejzaž postaje prostor u kojem je pohranjeno istorijsko pamćenje, tragovi prošlosti Istočne Anglije i njenih složenih odnosa sa drugim mestima, narodima i istorijama. Sasvim u skladu sa tim, veliki broj fotografija prikazuje upravo pejzaže, čime se čitaoci podsećaju da su događaji ukotvljeni u određenim lokacijama: *smešteni* su u određenom mestu i vremenu,² čime ostavljaju svoj trag na okolini. Uprkos tome što svakako predstavljaju sekularnu verziju tradicionalnog hodočašća,

¹ Rebeka Solnit, *Lutalstvo: istorija hodanja*, preveo s engleskog Vuk Sećerović (Beograd: Geopoetika, 2010), str. 56.

² Poigravanje bukvalnim prevodom engleskog izraza *to take place*, koji se pravilno prevodi kao *odvijati se, dogoditi se*. (Prim. prev.)

Zebaldova putovanja i dalje poseduju metafizički karakter, zato što postavljaju pitanja vezana za ljudsko postojanje i „nerešivu zagonetku“ onoga „što nas pokreće“.³ Ovakav vid promišljanja zahteva putovanje na mesta koja imaju istorijski značaj i koja prevazilaze puka obeležja materijalnog sveta time što nude pristup u svetove prošlosti, čije je prisustvo u njima nečujno, ali trajno.

Sledstveno tome se prilikom svakog razmatranja vizuelnog materijala datog u *Saturnovim prstenovima* mora uzeti u obzir način na koji taj materijal doprinosi jednom vidu promišljanja boravka na ovim mestima i njihovog predstavljanja. Osim prostog dokumentovanja prizora/predela sa kojima se narator susreće na svom putu i pružanja dokaza o postojanju pejzaža koji su nestali ili su u procesu nestajanja, ovi vizuelni prikazi postavljaju pitanja u vezi sa načinom na koji se materijalno prostranstvo pretvara u konkretno mesto, bilo da se to događa u snovima, sećanju ili mašti. Štaviše, ove slike nas pozivaju da razmotrimo implikacije određenih vidova poimanja sveta.

Sakupljanje slika

Putovati znači videti – putovanje je u svojoj suštini jedan vid gledanja, način gledanja: smešteno je u oku, u našim vizuelnim sposobnostima.

Bernard McGrane, *Beyond Anthropology*

Zebald je kao kolekcionar, kako je samog sebe opisao, ukazao na značaj koji kolekcionarstvo ima za njega tokom kreiranja dela.⁴ Kako je to Noam Elkot primetio, kolekcionarstvo takođe predstavlja važan strukturni princip koji se koristi u samom proznom pripovedanju. Zebald se ne bavi toliko pričanjem priče, već više sakupljanjem i prepričavanjem drugih priča, naporedo nižući „citrate i komentare, stvarne i izmišljene podatke, slike i različite jezike (...) bez obeležavanja posebne razlike među njima“, tako da „Zebald kao autor nestaje iza svoje fantastične zbirke da bi iz nje ponovo izronio kao Zebald kolekcionar“.⁵ Ovo važi za *Saturnove prstenove*, koji čitaocu nude eklektičnu kompilaciju sećanja, anegdota, istorijskih činjenica, susreta, razmišljanja, utisaka, emotivnih reakcija i vizuelnih prikaza.

Zebald nije jedini kolekcionar u *Saturnovim prstenovima*. Ova knjiga obiluje kolekcionarima i kolekcijama različitih vrsta: tu je *Gruselkabinett* (jezivi kabinet) u bolnici u Norfoku i Noridžu, u kojem se mogu naći „svakojake anatomske osobitosti“;⁶ more papira u kancelariji Džanin Dakins;⁷ „čudnovata kolekcija“ koja je generacijama sakupljana u Samerleiton Holu;⁸ paketi, školjke i raznovrsni kućni predmeti Mihaela Hamburgera;⁹ kolekcija pomor-

³ V. G. Zebald, *Saturnovi prstenovi*, prevela s nemačkog Hana Čopić (Beograd: Plato, 2006), str. 22.

⁴ Frank Dietschreit, „Horter des Weggeworfenen“, u: *Der Tagesspiegel*, 16. februar 1996, str. 21.

⁵ Noam M. Elcott, „Tattered Snapshots and Castaway Tongues: An Essay at Layout and Translation with W. G. Sebald“, u: *The Germanic Review*, sv. 79, br. 3 (2004), str. 203.

⁶ *Saturnovi prstenovi*, str. 15.

⁷ *Ibid*, str. 12-14.

⁸ *Ibid*, str. 36-37.

⁹ *Ibid*, str. 158-161.

skih predmeta u Čitalištu pomoraca u Sautvouldu;¹⁰ suveniri na palubi svemirske sonde *Voyager II*;¹¹ *Musaeum Clausum* Ser Tomasa Brauna, koji predstavlja katalog „slika, antikviteti i ostalih osobitih stvari, od kojih je ponešto zaista i moglo biti deo sakupljene zbirke rariteta (...) ali je veći deo toga očigledno dopirao iz neke čisto imaginarne riznice“;¹² Zebaldov narator se može smatrati majstorom kolekcionarstva koji sakuplja veliki niz predmeta koji svedoče o mestima koja je posetio, kao i o nebrojenim sećanjima i asocijacijama na ta mesta.¹³

Međutim, Zebaldova neobična kolekcija fotografija je ta koja nas vraća na zapažanje Dina Makanela da putovati znači otisnuti se u kolekciju slika koje su „istovremeno objektivne i materijalne (razglednice, fotografije, video-snimci), ali i subjektivne i nematerijalne (snovi, nadanja, vizije)“.¹⁴ Prisustvo fotografija i ilustracija u Zebaldovom putopisu ukazuje na činjenicu da je putovanje u svojoj osnovi vizuelne prirode, kao i da se tokom putovanja posebna pažnja posvećuje pažljivom posmatranju i prizorima.¹⁵ Komentar da su vizuelni elementi suštinski važni Zebald iznosi u jednoj od rasprava na temu značaja putovanja kao integralnog dela preliminarog istraživanja i kao jednog od strukturnih principa njegove proze. On navodi prednosti hodanja koje, za razliku od putovanja bilo kojim prevoznim sredstvom, olakšava uspostavljanje bližeg kontakta sa tлом. Sporiji ritam koji odlikuje hodaње omogućava bolje sagledavanje okoline, što je način gledanja koji posmatraču pruža veću mogućnost da zaista „vidi nešto“, a to su upravo tragovi istorije u datom predelu koji mu usled bržeg kretanja automobilom ili avionom mogu promaći.¹⁶ Međutim, u

¹⁰ *Ibid*, str. 86.

¹¹ *Ibid*, str. 92.

¹² *Ibid*, str. 245.

¹³ U jednom svom eseju o istoriji putovanja i razgledanja znamenitosti, Džudit Adler ukazuje na postojanje istorijskih veza između putovanja i kolekcionarstva: putovanje je oduvek „praćeno značajnim obimom kolekcionarstva, zato što su putnici iz raznih delova sveta prenosili antikvitete i druge 'čudnovate' prirodne predmete i rukotvorine do privatnih poseda i naučnih institucija u svojoj domovini“. Adlerova smatra da postoji veza između kolekcionarstva i sagledavanja sveta „kao skupa 'stvari' koje treba objektivno pobrojati, i čina prisvajanja tih stvari gde se one uzimaju iz okruženja u kojem su pronađene da bi se pripojile kolekcijama na drugom mestu“. Judith Adler, „Origins of Sightseeing“, u: *Travel Culture: Essays on What Makes Us Go*, ur. Carol Traynor Williams (Westport: Praeger, 1998), str. 19.

¹⁴ David Crouch i Nina Lübbren, ur. *Visual Culture and Tourism* (Oxford: Berg, 2003), str. 5; Krauč i Libreanova se ovom prilikom nadovezuju na delo Dina Makanela *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (Berkeley: University of California Press, 1999).

¹⁵ O raspravi na temu vizuelne prirode putovanja videti John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies* (London: Sage, 1990); Chris Rojek i John Urry, ur. *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory* (London: Routledge, 1997); i Crouch and Lübbren, *Visual Culture*.

¹⁶ U jednom intervjuu koji je objavljen nakon njegove smrti, Zebald govori o značaju putovanja kao jednog od strukturnih principa svoje proze i o hodaњу kao načinu da se pristupi tragovima istorije koji su uzidani u određene predele: „Das Herumgehen zu Fuss in der Landschaft ist eine Form der Aneignung der Vergangenheit, die es einem am ehesten ermöglicht, etwas zu sehen. Ganz gleich, wie man sonst reist, mit dem Flugzeug oder dem Auto, es geht einfach zu schnell, und für mich jedenfalls ist es unabdingbar, wenn ich etwas über den Ersten Weltkrieg schreiben möchte, dass ich mich ein oder zwei Monate lang in dem Territorium aufhalte, wo die Hindenburglinie verlaufen

Saturnovim prstenovima jasno se daje do znanja da sam čin gledanja ne vodi nužno do prosvetljenja. Malobrojni posetioci *Čitališta pomoraca* u Sautvouldu nemaju nikakav uvid u značaj ovog mesta kao riznice pomorskih artefakata; oni je nakon kratkog vremena napuštaju „pošto se osvrnu oko sebe s nerazumevanjem karakterističnim za takav tip posetilaca”.¹⁷ Opažanje, Zebald nas iznova podseća, ne predstavlja jednostavnu aktivnost, već je praćeno različitim pitanjima vezanim za perspektivu, kontekst i svrhu.

Imajući na umu stavljanje naglaske na čulo vida i tačku gledišta, možemo da očekujemo da će nam dotične fotografije ponuditi više od pukog dokumentovanja različitih lokacija u okviru naratorovog itinerara. Čini se da Zebaldova kolekcija slika u prvi plan stavlja pitanje perspektive i načina opažanja i predstavljanja sveta. Kada se posmatraju zasebno, pojedine slike bez sumnje tematizuju sam čin gledanja, i među njima se posebno ističe Rembrantov *Čas anatomije*. Međutim, kada govorimo o tekstu koji se sam po sebi pre svega bavi kolekcionarstvom i taksonomijom, moramo razmotriti način na koji te slike funkcionišu ne samo u izdvojenom vidu, već kao delovi višeg sistema organizacije. Kojim se to principima rukovodi Zebald u kolekcionarstvu?

Same fotografije su različitog porekla: moguće je da je neke napravio sam Zebald, dok je starije fotografije možda pronašao u različitim arhivama ili ih je nasumično sakupio. Ipak, od pitanja vezanog za njihovo poreklo i autentičnost daleko je primamljivije pitanje na koji način ove slike dobijaju novo značenje kao delovi kolekcije. Bilo da sadrži slike savremenog trenutka ili prošlosti, ova kolekcija ih čuva od zaborava i daruje im značenje za budućnost samim činom zaštite od propadanja i ponovnom upotrebom. Prikazivanje (i gledanje) ovih slika kao delova zajedničke kolekcije takođe pruža priliku autoru (kao i čitaocu) da pristupi različitim značenjima mesta i raspravama na tu temu.

Slike u *Saturnovim prstenovima* pomažu nam da mesto sagledamo na bezbroj načina: kao lokaciju, koja je prikazana na datoj mapi; kao prirodnu okolinu ili pejzaž, koji je prikazan na slikama drveća, stenja, obale; kao arhitektonsku građevinu, koja je prikazana na fotografijama imanja, zgrada, ulica; kao dom znamenitih ličnosti (npr. Ficdžerald, Svinbern); kao prikaz važnih događaja (npr. Bitke kod Soul Beja, prikazane na Van der Veldeovoj slici *Požar na kraljevskom brodu Sv. Džejms (Burning of the Royal St James)*). Neke slike asociraju na konvencije koje se vezuju za fotografije sa putovanja i koje se koriste za reklamiranje određene regije kao popularne destinacije. Fotografija svetionika u Sautvouldu, na primer, podražava brojne turističke fotografije ovog grada: svetionik je slikan odozdo i tako prikazan kao da natkriljuje seoske kuće, čime se potvrđuje značaj koji ova luka ima za pomorsku trgovinu (sl. 1). Ovaj turistički pogled na ovo mesto narušen je fotografijama Orfordnesa

ist ...Wenn man diese Linien entlanggeht, sieht man tatsächlich, wie weit die Vergangenheit in die Gegenwart hineinreicht.“ („Hodanje određenim predelom predstavlja oblik učenja o prošlosti koji vam na najbolji način pruža priliku da nešto vidite. Na koji god drugi načini da putujete, avionom ili kolima, to jednostavno prebrzo prođe i, barem što se mene lično tiče, ukoliko želim da pišem o Prvom svetskom ratu, moram obavezno da provedem jedan ili dva meseca na mestu kuda je prolazila Hindenburška linija... Ako krenete u šetnju duž ovih linija, možete zaista da vidite kako prošlost dodiruje sadašnjost.“), Zebald, u: Uwe Pralle, „Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen“, *Süddeutsche Zeitung*, 22-23. decembar 2001, str. 16.

¹⁷ *Saturnovi prstenovi*, str. 86.



Slika 1



Slika 2

koje bude uspomene na vojnu istoriju Safoka i predstavljaju kontrast u odnosu na predstavi prema kojoj bi se ovo mesto moglo smatrati običnom, slikovitom turističkom regijom (sl. 2). Tako se svrstavanjem ovih fotografija u kolekciju izaziva šok kod posmatrača, sudar sa stvarnošću koji nas podseća na međusobno suprotstavljena tumačenja istorijske upotrebe mesta i pejzaža.

Zebald u naspraman položaj stavlja različite načine posmatranja, kao i vremenske okvire u kojima se nalazi jedan isti predeo: ukrštanje slika iz prošlosti i sadašnjosti u ovom putopisu sugerše da minuli svetovi sa starih fotografija mogu ponovo da se posete, isto kao što neki turista ima priliku da poseti gradove današnjeg Safoka. Zebald takođe povremeno u naspraman položaj postavlja i fotografije međusobno sličnih arhitektonskih građevina i predela: današnji svetionik u Sautvouldu postavljen je nasuprot slika odavno nestalog Crkvenog tornja u Ekelzu i Crkvi svih Svetih; zimska bašta u Samerlejtenu, koja je razorena 1914. godine prikazana je naspram savremenih stambenih zgrada poput *Farne okružene šancem* Aleka Gararda. Pored toga, slike zimske bašte, vrta sa tivosim drvećem i kineske prepele u Samerlejtenu Holu pripadaju istoj lokaciji, ali su vezane za potpuno različite vremenske okvire. Ovaj kontrast između novog i starog osnažuje sposobnost fotografije da istovremeno bude deo prošlosti i sadašnjosti, čime se sugerše da je mesto samo po sebi na sličan način sačinjeno od vremenskih slojeva, da predstavlja palimpsest mnoštva tragova koje su iza sebe ostavili pojedinci i grupe ljudi. Ova ideja je poduprta naratorovom posetom Samerlejtenu Holu, gde on tvrdi kako se „ne može bez daljnjeg reći ni u kom se veku čovek nalazi, jer se ovde nagomilalo mnogo vremena i ona egzistiraju naporedo“.¹⁸

Posmatrajući ove fotografije kao delove zajedničke kolekcije imamo priliku da proširujemo moguće interpretacije nepovezanih pojedinačnih fotografija. Ovaj način čitanja od nas zahteva da stvari sagledavamo u kontekstu koji prevazilazi datu stranicu; on nas poziva da se vraćamo na slike i razmišljamo o tome u kakvom su one odnosu sa ostalim fotografijama (ili tekstom). Poput bogatih tekstualnih detalja koji odjekuju čitavim romanom,

¹⁸ *Ibid*, str. 37.

tvoreći složene šablone i asocijacije, fotografije upućuju jedna na drugu na način kojim se uvećava njihov značaj i prikazuju slojevi značenja koje nijedna slika ne može samostalno da proizvede. Ovaj metod posmatranja podvlači ulogu čitaoca u stvaranju smisla i koherentnosti dela.

Naglasak koji se u ovom tekstu stavlja na sakupljanje, ističe se i da je fotograf neka vrsta kolekcionara, time što traga za značenjem i stvara ga donoseći pojedinačne odluke vezane za odabir, kadriranje i kompoziciju, što su postupci koji se kasnije ogledaju u sakupljanju, temeljnom biranju i sređivanju pojedinačnih fotografija koje će biti izložene u albumu. Piter Ozborn pronalazi sličnost između kolekcije fotografija i zanimljivih eksponata u kakvoj vitrini, smeštajući u medijum fotografije dihotomne porive kolekcionara o kome se, time što sakuplja, bira i razmešta artefakte može reći da poseduje naučna i objektivna stremljenja, ali koji takođe, time što izlaže retke i često bizarne predmete, proizvodi efekat misterije i začuđenosti.¹⁹ Fotografski znak zbog svoje kataloške prirode može da dovede do sličnih ambivalentnih posledica: fotografije čuvaju tragove stvarnih materijalnih predmeta, predstavljajući ih kao da su stvarne, dok čuvanje određenih trenutaka iz prošlosti slike obavlja nedohvatnom magičnošću. Kazano Bazinovim rečima, fotografija je „slika koja predstavlja realnost prirode, odnosno halucinaciju koja je istovremeno i činjenica”.²⁰ Ove „hibridne karakteristike” fotografiskog znaka „omogućavaju poistovećivanje albuma sa fotografijama sa neobičnošću eksponata u vitrinama (...) [i] govore da je fotografija savršeni medijum za projekat u okviru kojeg je moguće istovremeno spoznati svet predmeta i realnosti snova”.²¹ Oba ova čina su sadržana u želji da se svet u malom uredi, pobroji, poseduje i na kraju stavi pod sopstvenu kontrolu, a sve u pokušaju da se dostigne totalno znanje. Uprkos sopstvenim tvrdnjama o objektivnosti, one ne beleže stvarnost u istoj meri u kojoj je zapravo nagoveštavaju i konstruišu.

Pišući o fotografiji i kolekcionarstvu, Suzan Zontag citira tvrdnju Valtera Benjamina da najveća želja kolekcionara leži u pokušaju da obnovi stari svet. „Međutim, stari svet se ne može obnoviti”, nastavlja Zontagova, „i to je onaj tužni, donkihотовski vid fotografiskog poduhvata”.²² Čuvanjem tragova svojih materijalnih referenata, zamrznutih u određenim trenucima u vremenu, fotografski znaci se kreću između rubova stvarnog i izmišljenog, usled čega ne dolazi do ponovnog stvaranja prošlosti, već do „proizvodnje nove, paralelne stvarnosti”.²³ Ovaj proces se ogleda u maketama i minijaturama sa kojima se narator susreće u toku svojih putovanja: npr. u maketi železnice u Samerleptonu ili maketi Jerusalimskog hrama Tomasa Abramsa (Tomas Abrams je pseudonim Aleka Garara u engleskom prevodu *Prstenova*). Svojim umanjnim dimenzijama makete i minijature omogućavaju

¹⁹ Peter Osborne, *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture* (Manchester, U. K.: Manchester University Press, 2000), str. 63-64.

²⁰ André Bazin, *What is Cinema?*, vol. I, prev. Hugh Grey (Berkeley: University of California Press, 1967), str. 16, citirano u Laura Mulvey, „The Index and the Uncanny”, u: *Time and the Image*, ur. Carolyn Bailey Gill (Manchester, U. K.: Manchester University Press, 2000), str. 146.

²¹ Osborne, *Travelling Light*, str. 64.

²² Suzan Zontag, *O fotografiji*, preveo s engleskog Filip Filipović (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009), str. 78.

²³ *Ibid*, str. 79.

sveznajući pogled na prostor koji predstavljaju, što ih čini naizgled dostupnim i podložnim kontroli. „U minijaturi“, piše Didier Malevr, „predmet se doživljava odozgo, objektivno (...) Ona predstavlja sveobuhvatno oko koje nastoji da epistemološki ovlada svojom okolinom.“²⁴ Ipak, reprodukcije istorije, poput fotografija, mogu samo da aludiraju na prošlost kojoj se u sadašnjosti više ne može pristupiti. Ovaj vremenski odnos je još više zabrinjavajući kada je reč o fotografskom medijumu, koji ne nudi kopiju već jedan vid „emanacije prošlog stvarnog“, svet svetlosti i senki koji istovremeno i jeste i nije referent, i koji, za Rolana Barta, od fotografskog znaka pravi „magiju, ne umetnost“.²⁵

Ova dva čina pravljenja maketa i fotografija preklapaju se u slici Abramsovog Hrama. Ova slika je, na jednom nivou, nedvosmislena. Nudi nam dokaz Abramsove makete i može se smatrati i oličenjem nekonvencionalnih stremljenja svih onih brojnih ekscentrika nastanjenih u knjizi. Međutim, iako se Abramsova maketa smatra najpreciznijom koja je ikada napravljena, i koja stoga privlači turiste i naučnike iz čitavog sveta, o tačnosti arheoloških teorija vezanih za položaj Hrama i dalje se raspravlja. „Čeo naš rad ne počiva ni na čemu drugom do upravo na idejama, koje vremenom neprestano menjaju oblike i koje nas zarad toga neretko ponukaju da ono što smo smatrali dovršenim uništimo i počnemo iz početka.“²⁶ Koliko god detaljno bilo Abramsovo istraživanje, nije sigurno koliko je njegova replika precizna; uprkos svojoj fizičkoj uverljivosti, ova maketa u izvesnoj meri predstavlja plod mašte. Ovdje je fotografskom medijumu, koji je inače hvaljen zbog svoje kataloške povezanosti sa stvarnošću, verodostojnost umanjena zahvaljujući njegovom subjektu, veštij izradi same makete. Ovaj dualitet realnosti i iluzije osnažen je kompozicijom dotične fotografije, u kojoj se maketa ne posmatra u celini i njene minijature dimenzije ostaju sakrivene. Umesto toga, slika koja se prostire na dve stranice prikazuje tačku gledišta koja se nalazi unutar makete, što dovodi do stvaranja iluzije o uvećanom prostoru. Štaviše, upravo ova optička iluzija postaje subjekat fotografije. (sl. 3)

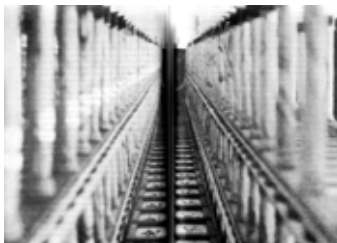
Tako slika Abramsovog modela, kao i fotografije uopšte, pomažu da se izrazi sumnja u sisteme reprezentacije, čak i u one koji navodno ostvaruju naročitu vezu sa stvarnošću, time što podupiru jednu od najvažnijih tematskih preokupacija same knjige: „opadanje poverenja u sposobnost predstavljanja da na adekvatan način zabeleži spoznatljivi svet i na taj način ga kontroliše“.²⁷ Umesto da jednostavno posvedoče o autentičnosti opisa putovanja, fotografije mogu da nam skrenu pažnju na to kako je stvarnost uvek u izvesnoj meri prožeta individualnom i kolektivnom uobraziljom. Ovo se odnosi čak i na mesto i pejzaž koji se, uprkos njihovoj nespornoj materijalnoj prirodi, u Zebaldovom tekstu iznova istovremeno prikazuju kao stvarni i izmišljeni: npr, geografske fantazije Kolridžovog

²⁴ Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999), str. 133-34. Videti i raspravu Susan Stewart na temu minijatura i kolekcija, u: *On Lodging: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham, N. C.: Duke University Press, 1993).

²⁵ Rolan Bart, *Svetla komora: nota o fotografiji*, preveo s francuskog Mirko Radojčić (Beograd: Rad, 1993), str. 86.

²⁶ *Saturnovi prstenovi*, str. 221.

²⁷ John Beck, „Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk“, u: *W. G. Sebald: A Critical Companion*, ur. J. J. Long i Anne Whitehead (Seattle: University of Washington Press, 2004), str. 75.



Slika 3

„Kublaj kana“,²⁸ način na koji Vilijam Hejzel zamišlja Nemačku razorenu ratom;²⁹ sećanja Frederika Farara na minuli sjaj Loustofta;³⁰ naratorovo snoviđenje tisovog vrta u Samerlejtonu;³¹ ili nešto uobičajeniji primeri posmatranja pejzaža.

Međutim, fotografije idu mnogo dalje od jednostavnog podsećanja na to da stvarni i zamišljeni svet ne stoje nužno na suprotnim stranama: u velikom broju slučajeva igraju ulogu vizuelnih metafora koje predstavljaju načine opažanja. One od nas posebno zahtevaju da razmotrimo ideološke implikacije određenih vidova posmatranja pejzaža.

Posmatranje pejzaža

Pejzaž nam pruža mogućnost i čak nas nagoni da sanjamo...

Pa ipak je u stanju da prikuje našu pažnju za sebe zato što poseduje komponente koje možemo da vidimo i dodirnemo.

Ji-Fu Tuan

„Pejzaž je“, kaže Ji-Fu Tuan, „uspostavljanje reda u stvarnosti iz različitih uglova. On istovremeno predstavlja vertikalni pogled i pogled sa strane (...) Vertikalni pogled je, u izvesnom smislu, objektivniji i proračunat (...) Pogled sa strane je, suprotno tome, ličan, moralan, estetski (...) Ako se suštinska priroda pejzaža sastoji u kombinaciji ova dva pogleda (objektiv-

²⁸ *Saturnovi prstenovi*, str. 35.

²⁹ *Ibid*, str. 40.

³⁰ *Ibid*, str. 47.

³¹ *Ibid*, str. 170.

nog i subjektivnog), onda je jasno da ova kombinacija jedino može da se odigra u umnom oku.³²

Budući da su u isto vreme opipljivi i materijalni, subjektivni i nematerijalni, pejzaži takođe i granice između stvarnog i nestvarnog čine manje oštrim. Ova komponenta nestvarnog često može da promakne posmatraču: čitavi vekovi estetskih ukusa i praksi mogu da izmame unapred pripremljene reakcije, tako da mi na pejzaž reagujemo „gotovo kao na telesni stimulans, to jest, bez razmišljanja“.³³ Posmatranjem koje je aktivno i promišljeno, pak, može se otkriti dublje značenje pejzaža koje, budući da je modifikovano i oblikovano kroz vreme, može ponuditi kompleksno svedočenje o društvima koja su uticala na njega. Domovi, zgrade i infrastruktura nam mogu ponešto reći o pojedincima i grupama ljudi koji su tu živeli, njihovom društvenom statusu, strukturi zajednica kojima su pripadali, dok određene karakteristike pejzaža, njegove granice i putanje mogu da nam kažu ponešto o odnosu ljudi prema prirodi, obrascu prema kojem su je koristili, upravljali njome, posedovali je i kontrolisali. Sa istorijske distance nam ovakav pogled na prirodnu okolinu može pružiti putokaz prema „vrednostima, idejama vodiljama i osnovnim filozofskim stavištima jedne kulture“.³⁴

Upravo ovakvu istorijsku perspektivu usvaja Zebaldov narator tokom svojih putovanja kroz Istočnu Angliju, gde ga obuzima „parališuće sivilo u susretu sa tragovima razaranja, koji u ovom zabačenom kraju i sami sežu daleko u prošlost“.³⁵ Obojeni ovom istorijskom perspektivom, prizori koji inače predstavljaju popularnu turističku destinaciju mogu jedino da se sagledaju sa osećajem ambivalentnosti zbog toga što postavljaju neprijatna moralna pitanja o raspodeli bogatstva i moći u prošlosti, šteti koja je naneta prirodnoj okolini, ili o umešanosti ove regije u različite ratove i kolonizatorske poduhvate.

Snažno prisustvo Samerlejtton Hola, na primer, koji predstavlja jedno od mnogih važnih gazdinstava koja su danas deo standardnog turističkog obilaska, vraća nas moći i uticaju koji je Ser Morton Pejto imao u oblikovanju ovog predela,³⁶ i to ne samo kada je u pitanju obnavljanje raskošnog somerlejttonskog gazdinstva, već u celoj Engleskoj a i šire – od okoline gradske oblasti Londona do udaljenih mesta u inostranstvu, zahvaljujući ogromnoj Pejtoovoj železničkoj imperiji (sl. 4). Iako Pejtoov portret nije prikazan, on ipak lebdi nad ovim predelom poput duha. Upravo je fotografija Samerlejtton Hola ta koja ukazuje na njegovo trajno prisustvo.

Budući da je napravljena u trenutku kada je gazdinstvo bilo na vrhuncu slave, ova fotografija koja prikazuje potpuno osvetljenu zimsku baštu svedoči o veličini i velelepnosti

³² Yi-Fu Tuan, "Thought and Landscape: The Eye and the Mind's Eye", u: *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, ur. D. W. Meinig (New York: Oxford University Press, 1979), str. 90. [Citat „u umnom oku“ preuzet je iz *Hamleta*: Vilijem Šekspir, *Hamlet*, Kultura, Beograd, 1963, preveli Živojin Simić i Sima Pandurović (Prim. prev.)]

³³ *Ibid.*, str. 92.

³⁴ D. W. Meinig, "The Beholding Eye: Ten Versions of the Same Scene", u: Meinig, *Interpretation of Ordinary Landscapes*, str. 42.

³⁵ *Saturnovi prstenovi*, str. 9.

³⁶ Slučaj je hteo da Pejtoovi sinovi, koji se ne spominju u tekstu, i sami nastave sa oblikovanjem ovog mesta, time što su se okrenuli slikanju pejzaža i pejzažnoj arhitekturi.

gazdinstva dok je bilo pod Pejtoovim starateljstvom, a istovremeno ukazuje i na to koju je društvenu funkciju imala ovakva građevina. Kako je to Ji-Fu Tuan pokazao, citirajući Rejmonda Vilijamsa, ovakva gazdinstva samom svojom veličinom ukazuju na ekonomsku dominaciju svojih vlasnika:

Pogledajte položaj, fasade, staze i zidove koji određuju njihov raspon, ogromne gvozdene kapije i stražarske kućice. One nisu samo izabrane zbog utiska koji ostavljaju kada se gleda iznutra prema spolja (...) One su takođe izabrane (...) da bi proizvele još jedan efekat, koji nastaje kada se sa spoljašnje strane gleda prema unutra: a to je vidljivo obeležje moći, bogatstva i vlasti koje se daju na uvid: društvene disproporcije čija je namena bila da ljude impresionira i izazove kod njih snažno strahopoštovanje.³⁷

Slika Samerlejtona nudi nam upravo ovakvu spoljašnju perspektivu: svetlost ulične lampe koja obasjava noć ima ulogu znaka koji posmatračima koji se nalaze spolja govori o obilju koje je unutra. Zebaldov tekst podvlači meru u kojoj ovakva imanja potvrđuju bogatstvo i društveni status svojih vlasnika:



Slika 4

Somerlejton je, kako nam je rečeno, znak Pejtoovog „uspona u najviši sloj društva”,³⁸ dok je namena građevine na Imanju Baudsi „[za njenog vlasnika predstavljala demonstraciju] zakonitosti položaja koji je dostigao”.³⁹

Pojedini tragovi koje nalazimo u pejzažima takođe nam skreću pažnju na ranije upotrebe zemljišta, kao i na veze između ljudi, mesta i događaja koje inače nisu toliko uočljive.

³⁷ Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973), str. 106, citirano kod Tuan, "Thought and Landscape", str. 92-93.

³⁸ *Saturnovi prstenovi*, str. 34. Studija koja je sprovedena na Institutu za kulturna istraživanja navodi da se kada je ova slika u pitanju možda ne radi o fotografiji. Pogledati odeljak pod nazivom „Jedna istina koja leži negde drugde” ("A Truth that Lies Elsewhere") u ovoj knjizi.

³⁹ *Ibid*, str. 202.

Ostaci nekadašnjih pumpi na vetar i vetrenjača imaju ulogu „spomen-obeležja propale civilizacije“, podsećajući nas na uzbudljiviju prošlost močvarnih livada Holvergejta i obale (sl. 5).⁴⁰ Na drugim mestima prisustvo železničkog mosta koji je sagrađen 1875. godine nad rekom Blajt (sl. 6) podseća na istorijske veze između Britanske i Kinseke imperije, dok su zamišljene veze između imperijalnog voza (koji je prvobitno služio kineskom caru, a kasnije su ga koristili turisti na putovanju između Hejlvorta i Sautvoulda), careve udovice Cu-Hsi i naslednika trona, Tung-Čija, evociraju britansko i francusko razaranje čuvenih vrtova Juan Ming Juana u blizini Pekinga.⁴¹ U ovom slučaju pejzaži čuvaju uspomene na svoju prethodnu upotrebu, time što sadrže artefakte iz prošlosti, dok fotografije koje idu uz njih svedoče o mestu koje ovi pejzaži zauzimaju u istorijskom pamćenju.



Slika 5



Slika 6

Druge fotografije idu još dalje od ovoga, time što evociraju ideološke osnove i moguće posledice posebnih načina posmatranja, što je ideja koja je prvi put istražena u diskusiji na temu Rembrantovog *Časa anatomije* (sl. 7). Tulpovi časovi anatomije, kako nam je rečeno, predstavljaju „značajan datum u kalendaru tadašnjeg društva koje je, po sopstvenom mišljenju, izlazilo iz mraka neznanja“.⁴²

Tulp i njegova publika predstavljaju otelovljenje „neutažive težnje za istraživanjem nove nauke“, naročito kada je u pitanju savremena opservaciona i deskriptivna anatomija.⁴³ Ova slika sa jedne strane predstavlja naučnu želju da se ovlada tajnama života, smrti i prirode.⁴⁴ Sa druge strane, ovom kartezijanskom naučnom zagledanošću ne proučava se

⁴⁰ *Ibid.*, str. 31.

⁴¹ *Ibid.*, str. 125-131. Zebaldov narator iznosi zaključak kako je vrlo verovatno sposobnost ovog vrta da poništi „svaku ideju o tome da su Kinezi necivilizovani“ ta koja je izazvala njegovo uništenje. *Ibid.*, str. 131.

⁴² *Ibid.*, str. 16.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ O raspravi na temu smrti i njenog temeljnog poznavanja u Rembrantovom *Času anatomije* pogledati Mieke Bal, *Reading 'Rembrandt': Beyond the World-Image Opposition* (Cambridge, U. K.: Cambridge University Press, 1991), str. 388-97. U ovom odeljku Balova deo slike u kojem Tulp secira ruku leša tumači kao pokušaj da se „oponaša – ili predstavi – pokret hirurga“ koji nastoji da pokrene leš, „da [ga] ponovo vrati u život“, str. 393.



Slika 7

samo materijalna priroda leša na operacionom stolu, ipak, ona po prirodi stvari meso „koje je nepojmljivo“ iznosi na videlo da bi [čovjek] „mašinu u nama, koja spremno prihvata razumljive stvari, pripremio za koristan rad i u slučaju pojavljivanja smetnji bio spreman da greške otkloni ili odbaci.“⁴⁵ Ovo sa druge strane objašnjava nepravilnosti u „nadalje čuvenoj bliskosti sa realnošću Rembrantove slike [koja se] pažljivim posmatranjem pokazuje kao privid“.⁴⁶ Narator tvrdi kako se neobično predstavljanje ruke leša (za koju se kada se malo pažljivije pogleda uočava da je anatomska naopako postavljena) može razumeti kao Rembrantov vizuelni komentar na nasilje koje se ispoljava prema lešu, koje lekari ne opažaju u njegovoj opipljivoj realnosti, već je on umesto toga sveden na shematski dijagram u udžbeniku iz anatomije. Umesto da leš prikaže onakvim kakvim ga vidi, Rembrant je možda namerno preneo sliku secirane ruke iz anatomske naučne studije na svoj portret nastojeći da prikaže „kartezijansku rigidnost“ kojom se upravlja zagledanost Tulpa i njegove publike koja je platila da prisustvuje ovom činu.⁴⁷ Rasprava o Rembrantovoj slici stoga ispituje pojam gledanja kao objektivnog izvora znanja i istine.

Čas anatomije se stoga bavi čulom vida, reprezentovanjem i materijalnom stvarnošću. Kao takav, on nam može pružiti način da razumemo nekoliko fotografija u okviru ove kolekcije, za koje se čini da predstavljaju eho ili komentar na temu kartezijanske zagledanosti na Rembrantovoj slici.

Mapa Orfordnesa, na primer, opisuje pejzaž koji je iseckan na kartezijanske koordinate, čime se ostavlja utisak o njenoj materijalnoj prirodi, ali i o svim znacima ljudskog prisustva (sl. 8). Prenošnje ovog posebnog pogleda na svet na nivo opipljivosti pejzaža prikazano je na sledećem eteričnom snimku polja, na kojem je prikazana rigidna, linearna geograf-

⁴⁵ *Saturnovi prstenovi*, str. 17.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*



ska karakteristika koja dominira nad konturama okoline (sl. 9). Činjenicu da ovakav pogled sa naukom deli želju da se ovlada stvarima i da se njima upravlja implicira slika kineske prepelice u današnjem Somerlejtону (sl. 10). Slikana izbliza kroz žičanu mrežu kaveza, ova fotografija ostavlja utisak da objektiv prekrivaju koordinate, ukazujući tako na vezu između jednog proračunatog pogleda na prirodu i njenog potčinjavanja. I konačno, inherentna pokretljivost ovakve zagledanosti i implikacija koje ona ima na rat i teritorijalna osvajanja nagoveštene su u razmišljanju naratora o Imanju Baudsi, koje je korišćeno kao istraživački centar za razvoj radara „koji sada prožima ceo vazdušni prostor svojom nevidljivom mrežom.“⁴⁸ Činjenica da sama fotografija može da bude deo ovakvog pogleda na

⁴⁸ *Ibid.* str. 205.

svet nagoveštena je već u prvoj slici u tekstu (sl. 11). Bolnički prozor, poput objektiva na foto-aparatu, uokviruje jedan deo neba i na neobičan način je prekriven rešetkastom mrežom, čime se aludira na vezu između mapiranja, razgledanja i fotografije. Ovakav način tu-maćenja ima u vidu sposobnost fotografije da predstavi „tanak isečak prostora i vremena“, da secira prostor i razbije ga na najsitnije delove, kao i da svet pretvori u „niz nepovezanih delića koji stoje sami za sebe“, i učini ga „lakim za rukovanje i neprozirnim“.⁴⁹

Dokumentovanje nevidljivog

Istraživačkom žaru koji je prikazan u Rembrantovom *Času anatomije*, želji da se svet prouči, ispita i na taj način kontroliše, suprotstavljeni su motivi senke i slepila koji se stalno vraćaju, čime se potvrđuje Braunova tvrdnja da misterije života često ne mogu da se vide jer su „okružene tamom“.⁵⁰

Ono što je nevidljivo, podseća nas Zebald, često je daleko primamljivije od vidljivog, i on u skladu sa tim ispunjava svoje pripovedanje tekstualnim opisima koji nisu ilustrovani fotografskim materijalom.⁵¹ U ovim primerima je sećanju i mašti ostavljen zadatak da dočaraju prošlost koja nije opremljena dokazima u vidu fotografija. Subjekti koji se ovde razmatraju su prevashodno mesta koja su doživela drastične promene: po dolasku u Samerlejtton, na primer, narator može samo da zamišlja železničku stanicu koja je nekada bila prometna, budući da se ona sada retko koristi jer većina posetilaca radije dolazi kolima. Isto tako ne postoje nikakve slike koje bi prikazale nekadašnju raskoš Loustofta, niti krila vetrenjača iz sećanja na detinjstvo Frederika Ferara. Na taj način fotografije kojih nema nagoveštavaju činjenicu da često dolazimo u dodir sa nekim prostorom, uzimajući pri tom u obzir ne samo ono što je vidljivo, već i stvari koje nisu prisutne u pejzažu i koje se mogu iskusiti samo putem mašte. Kako to Mišel de Serto piše: „Nas impresionira činjenica da se predeli u kojima je neko živio odlikuju prisustvom odsustava. Ono što je vidljivo ukazuje na ono čega više nema (...) [i] što se više ne vidi (...) Svaki predeo pohodi bezbroj duhova koji vrebaju u tišini i čekaju nekoga ko želi ili ne želi da ih 'priziva'.“⁵² Ova odsustva pobuđuju maštu i nagone posmatrača da popuni praznine u pejzažu.

Zebaldove slike koje nedostaju služe i tome da dovedu u pitanje privilegovanje onoga što se da fotografisati; one preispituju vizuelnu reprezentaciju i bacaju sumnju na njeno polaganje prava na reprezentovanje i na to da ona sama bude reprezentativna, nagoveštavajući da ono što nije ušlo u okvir vidljivog može da bude podjednako vredno opažanja kao i ono što jeste. Ova zatamnjenja doprinose opštijim temama koje se tiču čula vida, znanja i reprezentacije koja je najavljena u diskusiji o *Času anatomije*, i roman im se iznova vraća da bi potvrdio skepticizam naratora po pitanju pouzdanosti čula vida kao izvora znanja.

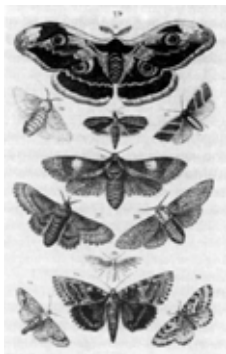
⁴⁹ O fotografiji, str. 29.

⁵⁰ Saturnovi prstenovi, str. 22.

⁵¹ Videti i raspravu Stefanie Harris na temu nepostojećih vizuelnih dokaza u *Emigrantima* u radu „The Return of the Dead: Memory and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*“, u: *The German Quarterly*, sv. 74, br. 4 (jesen 2001), str. 379-91.

⁵² Michel de Certeau, „Practices of Space“, u: *On Signs*, ur. Marshall Blonsky (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1985), str. 143.

Prisećajući se panorame u Vaterlou, na primer, narator beleži svoje nezadovoljstvo vizuelnom reprezentacijom koja, uprkos sveznajućoj perspektivi, malo toga otkriva: „To li je, dakle (...) umetnost reprezentovanja istorije (...) Mi, preživeli, sve gledamo odozgo, vidimo sve istovremeno, a ipak ne znamo šta se zapravo desilo.“⁵³ Na ovom mestu Zebald ponavlja Braunove tvrdnje vezane za „nevidljivost i nepojmljivost onoga što nas pokreće“, koja, uprkos svim našim najvećim naporima, tvrdoglavo ostaje neopažena, „nerešiva zagonetka“.⁵⁴ U ovim i sličnim odeljcima priča se suprotstavlja tumačenju sveta kao terena koji se može empirijski spoznati, i koji predstavlja niz predmeta i prostora koji mogu objektivno da se istraže, pobroje i klasifikuju, što je stanovište koje je možda na najupečatljiviji način dato u slici koja prikazuje kolekciju leptirova koji su sistematski obeleženi brojevima i poredani u simetrične strukture (sl. 12).



Slika 12

Time se sa druge strane nagoveštava moguća funkcija nekoliko fotografija pejzaža koje su date u knjizi, koje, čini se, ne sadrže nikakva posebna obeležja koja bi posmatraču pružila priliku da ih shvati kao tačke na kojima se narator zaustavljao u toku svog putovanja kroz Safok. Štaviše, mnoge fotografije pejzaža ni ne pokušavaju da prikažu određene lokacije; reklo bi se da su mogle biti napravljene na bilo kom mestu. Dvosmislenost ovih slika poriče njihovu moć potvrđivanja autentičnosti putovanja ili pružanja dokaza o njemu; umesto toga one predstavljaju alternativni način posmatranja sveta, onog koji je daleko od empirijske zagledanosti koja je navedena. Mnoge od ovih fotografija prikazuju razne oblasti duž obale; budući da su lišene ljudskog prisustva, one pogled posmatrača odvlače prema daljini, stvarajući tako utisak bezvremenosti, samoće i ogromnog prostranstva. Utisak koji ostavlja ovakav prizor nagovešten je u opisu ribarâ iz okoline Loustofta (sl. 13). Ovde narator naslućuje da se ribari ne okupljaju na plaži da bi pecali, već zato što žele da „borave na mestu gde će svet biti iza njih, a ispred ništa drugo do praznina“.⁵⁵ Zagledanost u pejzaž je ovde opisana kao sanjarenje i razmišljanje bez izgovorenih reči, ili možda kao bekstvo od tragova razaranja koji su vidljivi čak i u „ovom zabačenom kraju“.⁵⁶

⁵³ *Saturnovi prstenovi*, str. 113.

⁵⁴ *Ibid*, str. 22.

⁵⁵ *Ibid*, str. 52.

⁵⁶ *Ibid*, str. 9.



Slika 13

Ove slike – koje nude malo činjeničnih podataka o vremenu, lokaciji i uslovima svog nastanka – možda su mnogo primamljivije kada prikazuju određeni pogled na pejzaže, onaj koji ih smatra vrednim zbog njihove sposobnosti da prizivaju nedohvatno, odnosno misteriju ljudskog postojanja koja se ne može tako lako izraziti u jeziku. Ovde je fotografski medijum unapređen svojim subjektom. Oba „podstiču na sanjarenje“,⁵⁷ odnosno predstavljaju pozivnice za maštarenje i projekciju posmatračkog uma. U tom smislu „pejzaž postaje misterija koja krije značenja koja pokušavamo da dohvatimo, ali ne uspevamo da dopremo do njih (...) U skladu sa tim pejzaž u potpunosti leži izvan domašaja nauke i poseduje značenja koja nas kao pojedinačne duhove i duše povezuju sa jednim neizrecivim i beskrajnim svetom“.⁵⁸

Kako je to Džo Kejtlin primetila, brojne fotografije mora ostavljaju utisak postojanja veze između materijalnog i neopipljivog; rubni karakter same obale nagoveštava postojanje simboličke granice, „kapije koja vodi u neki drugi svet“.⁵⁹ Prizori mora ukazuju na naizgled beskrajni horizont, prostor koji ispunjavaju praznina i nepoznato, dok često prisustvo brodova, poput onog neobičnog jedrenjaka u Kovhitu (sl. 14), nagoveštava mogući prolaz prema carstvu „izvan granica percepcije“.⁶⁰ Uprkos stabilnosti i materijalnoj opipljivosti svog subjekta – tla, mora i obale – ovo su možda slike iz kolekcije koje nam najviše izmiču zbog nagoveštaja koje nose u vezi sa potencijalom mesta, prostora i pejzaža kao izvorima emocija i strahopoštovanja. Činjenica da su ove slike uvrštene može se stoga smatrati načinom da se na vizuelan način zabeleži ova neuhvatljiva vezanost čoveka za mesto.

U svom eseju o Janu Peteru Tripu, Zebald piše o moći predmeta koji nas, budući da žive duže, razumeju bolje nego mi njih. Predmeti u sebi nose iskustvo koje smo mi delili sa njima

⁵⁷ *O fotografiji*, str. 24.

⁵⁸ „The Beholding Eye“, str. 46-47.

⁵⁹ Jo Catling, „Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W. G. Sebald's Landscapes of Memory“, u: *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W. G. Sebald*, ur. Rüdiger Görner (Munich: Iudicium Verlag, 2003), str. 48.

⁶⁰ *Ibid.*

i nalikuju otvorenim knjigama naše istorije.⁶¹ Predmeti u *Saturnovim prstenovima* koji imaju najveće znanje su, reklo bi se, mesta i predeli koji govore o katastrofama i uništenju. Poput ovih planetarnih prstenova, koji su navodno nastali usled razaranja nekadašnjeg meseca, tragovi velikih nesreća protežu se izvan obala Istočne Anglije, u krugovima koji se neprestano šire, dopirući dalje nego što oko može videti. Ovo nagoveštava još jedno moguće tumačenje obalskih pejzaža, koji čitaocu zagledanost vode izvan obala Safoka i aludiraju na druge lokacije: na Kinu i Indiju, a naročito Nemačku, mesto na kojem se dogodio holokaust, strahota koja se nadvija nad celom ovom knjigom.

Zebald je jednom rekao da mnogim posmatračima Safok izgleda kao relativno miran i živopisan predeo, ali da je stvar u tome koliko ga čovek pažljivo posmatra: nigde ne možemo da pobegnemo od znakova neprestanog razaranja.⁶² Zebaldov prozni putopis se stoga može smatrati nekom vrstom vodiča kroz ovu oblast koji nam ne nudi samo plan obilaska bitnih lokacija, već i svedočanstva o tim prizorima. I što je najvažnije, on nam ukazuje na jedan vid posmatranja uz pomoć kojeg se dokumentuju tragovi prošlosti koja je uzidana u mesta i predele koje je narator posetio.



Slika 14

Izvornik: Christina Kraenzle, "Picturing Place: Travel, Photography and Imaginative Geography in W. G. Sebald's *Die Ringe des Saturn*", u: *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, ur. Lise Patt i Christel Dillbohner, Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles, 2007, str. 126-145.

(S engleskog prevela **Tijana R. Spasić**)

⁶¹ W. G. Sebald, "Wie Tag und Nacht: Über die Bilder Jan Peter Tripps", u: *Logis in einem Landhaus* (Frankfurt am Main: Fischer, 2000), str. 173.

⁶² Sebald, u: Dietschreit, "Hort der Weggeworfenen", str. 21: "Suffolk ist eine relativ ruhige, freundliche Gegend durch Jahrhunderte hindurch, eine Gegend, in die deutsche Gymnasiallehrer manchmal fahren im Sommer, und das sehr schön finden. Aber es kommt eben darauf an, wie genau man hinschaut. Und Sie können heute nirgends mehr hinfahren ohne zu sehen, was alles schon kaputt gegangen ist und kaputt gemacht wird. Ständig." ("Safok je već vekovima relativno tih, miran kraj, kraj do kojeg se nemački nastavnici u srednjim školama ponekad voze leti i smatraju ga veoma lepim. Međutim, to zavisi od toga koliko ga čovek pažljivo posmatra. Vi ne možete više nikuda otići, a da pri tom ne vidite nešto što je već uništeno ili se upravo uništava. Bez prestanka.")