

Opis nieszczęścia

Eseje o literaturze



W. G. Sebald

Opis nieszczęścia

Eseje o literaturze

W. G. Sebald

Przekład Małgorzata Łukasiewicz

Posłowie Arkadiusz Żychliński



Wydawnictwo Ossolineum

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

ESSAYS SELECTED FROM BOOKS

*Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter
bis Handke, 1985*

Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur, 1991

*Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel,
Robert Walser und andere, 1998*

COPYRIGHT © 2019, The Estate of W.G. Sebald
All rights reserved

COPYRIGHT © FOR THIS EDITION BY

Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2019

COPYRIGHT © FOR THE POLISH TRANSLATION BY

Małgorzata Łukasiewicz

POSŁOWIE: COPYRIGHT © BY Arkadiusz Żychliński, 2019

WYDANIE PIERWSZE

WROCŁAW 2019

Groza miłości

Jak we śnie Schnitzlera

Zabić czas... Kiedy Burżuj się bawi, wkraczamy w wieczność. Rozrywki Burżuja są jak śmierć.

Léon Bloy

Literatura epoki mieszczańskiej ze szczególnym upodobaniem obiera sobie za temat komplikacje miłosne. W ciągnącym się przez stulecia dyskursie pociąg płciowy opisywany jest tak uparcie i usilnie, jak gdyby literacka wyobraźnia mogła karmić się wyłącznie przetwarzaniem ideału miłości. Literatura i miłość to dziedziny w znacznej mierze pokrywające się, tautologicznie zapośredniczone. Z pisania do i dla innych wyłania się idea miłości, która wiąże w pasywniejszej relacji rozkosz i ból, a jej historyczność stopniowo, w miarę jak narasta, znika z pola widzenia.

W dziełach klasycyzmu miłość jest absolutem i prawda tej zeświecczonej metafizyki ma być poza wszelką wątpliwością. Turnus namiętności zalecany jest jako warunek indywidualności i zarazem ratunek przed egzystencją w odosobnieniu. Ponieważ mieszczańskie społeczeństwo kształtuje się jednocześnie według zasad utylitaryzmu, korzyści własnej i obojętności na los innych, doktryna zbawienia nastawiona na doświadczenie osobistego szczęścia miłosnego znajduje adekwatną formę wyrazu w tragizmie i rozpacz. Idea miłości, jak pokazał Gert Mattenklott na

przykładzie powieści w listach Rousseau¹, zakłada rozłączenie ciał. Paradoks tej konstelacji nawet w realistycznej powieści dziewiętnastowiecznej tylko wyjątkowo ukazuje się jako krytyczny protest wobec ideologii, operującej skomplikowaną strategią iluzji i autoiluzji. Na ogół niemożność pogodzenia ideału miłości z praktyką życia staje się wręcz dowodem autentyczności uczuć. Dopiero w retrospektywie możemy dziś wejrzeć w dialektykę przeciwbieżnego mechanizmu, w którym impuls z pewnością nie tylko nie-realny traci na wiarygodności tym bardziej, im więcej się o nim mówi.

Literacka twórczość Schnitzlera powstawała w momencie, gdy mieszczańskie pojęcie miłości zaczęło wkraczać w stadium rozpadu. Jeśli ta twórczość wciąż fascynuje, to dlatego, że wprawdzie z ubolewaniem, ale bez patosu opisuje szkody spowodowane przez ideał, który stał się *idée fixe*, i w ten sposób trafniej oddaje społeczną i psychiczną rzeczywistość niż utwory wielu współczesnych, nadal zaprzątniętych hipostazowaniem miłości. Teza o rozpadzie monogamicznego ideału miłości u schyłku epoki mieszczańskiej budzi jednak pewne zastrzeżenia. Nigdy bodaj dyskurs miłosny nie zataczał tak szerokich kręgów, nie obejmował tak odległych i symbolicznych momentów erotyki jak właśnie na przełomie wieków². Do propagowanych w literaturze lirycznych, prozatorskich i teatralnych wzorców miłości dochodzi odnośny wkład psychologii, socjologii, filozofii i mitologii płci, do czego tu nie musimy się odwoływać. Jak pokazuje na niezliczonych przykładach Benjamin w *Pasażach*, rozsiany erotyzm za pośrednictwem dystrybucji towarów zapewnia sobie obecność we wszystkich dziedzinach życia i właściwie dopiero ta milcząca uzurpacja jest aktem wieńczącym historyczną ewolucję miłości.

¹ Zob. G. Mattenklott, *Die übersinnliche Liebe*, Reinbek 1982, s. 155–156.

² Zob. G. Simmel, *Filozofia płci*, w: tegoż, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. W. Kunicki, Kraków 2007, s. 125–126.

Niklas Luhmann wskazuje, że ideał intymności bez słów rodzi się z nieustannej werbalizacji, a Foucault objaśnia zasadniczą ambiwalencję dyskursu o miłości, który przez literacki obraz uczuć pomaga jej w emancypacji, ale zarazem, zgłaszając duszpasterskie, psychologiczne, prawnicze i psychiatryczne zainteresowanie, poddaje ją baczniejszej kontroli społecznej³. Coraz większa rozbieżność w historycznym rozwoju naszego pojęcia miłości jest źródłem coraz wyraźniejszego w literaturze sceptycyzmu wobec samej idei miłości. W tekstach z okresu rozkwitu mieszczaństwa sceptycyzm ten wytropić można jedynie za pomocą seismograficznie precyzyjnych analiz⁴. Baudelaire też pracuje jeszcze nad patetyzowaniem miłości, łącząc w jedno jej epifanie i jej wygasanie, swoją wiarę i swój agnostycyzm. Podobnie *fin de siècle* w najbardziej ekstrawaganckich zabiegach o ożywienie zżeranego już suchotami ideału tylko *implicite* sygnalizuje kłopotliwość miłości. I nawet Karl Kraus, który – jak wiadomo – więcej obiecywał sobie po masturbacji niż po fizycznej obecności kobiet, choć przecież był im tak oddany, postuluje raz jeszcze „miłość”, *quand même*⁵.

Dopiero u Schnitzlera – i na tym poza obrazem obyczajów polega wyjątkowe znaczenie jego twórczości – sceptycyzm wobec zwyczajowych ceremonii z miłością formułowany jest niemal *explicite*. W dziennikach i listach Schnitzlera

³ Zob. N. Luhmann, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, tłum. J. Łoziński, Warszawa 2003; M. Foucault, *Wola wiedzy*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, w: tegoż, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995.

⁴ Przykładem może być esej Waltera Benjamina *Goethego „Powinowactwa z wyboru”* (tłum. A. Wołkowicz, w: tegoż, *Konstellacje. Wybór tekstów*, tłum. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, wstęp A. Lipszyc, Kraków 2012) oraz studium Heinza Schlaffera *Poesie und Prosa. Liebe und Arbeit. Goethes „Bräutigam”* (w: tegoż, *Der Bürger als Held*, Frankfurt 1976).

⁵ Najwnikliwiej i najinteligentniej komentuje to Nike Wagner w książce *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne* (Frankfurt 1982).

można się doczytać, że sam w historiach miłosnych i sprawach małżeńskich zachowywał postawę zgodną z regułami narzuconymi przez społeczeństwo i często bezrefleksyjnie powtarzał konwencjonalne wzorce patriarchalne. W tekstach literackich natomiast daleko wykracza poza horyzont mieszczańskich oczekiwań. Z ironiczno-melancholijnej struktury jego narracyjnych badań nad miłosnym cierpieniem zieje obojętność, bliska nieledwie studiom przypadków klinicznych. Niejedno skłania do wniosku, że baczne spojrzenie literata Schnitzlera przez długi czas doskwierało uczonemu Freudowi – jak wiadomo, Freud bardzo późno zdecydował się wyrazić Schnitzlerowi swoją estymę i swój podziw⁶. Pomijana milczeniem trudność w ich stosunkach brała się zapewne między innymi stąd, że Schnitzler, w przeciwieństwie choćby do Hofmannsthała, nie stara się już ratować fenomenu miłości, lecz, podobnie jak Freud, dokłada się do jego krytyki.

W tej krytyce pociągu erotycznego, uprawianej w epoce mieszczańskiej dla przeciwwagi i skorygowania nadal propagowanej idei miłości, Foucault wyodrębnia cztery specyficzne figury: histeryczną kobietę, masturbujące się dziecko, maltuzjańską parę i dorosłego zbrodnicę. Na nich skupia się uwaga nauki, zainteresowanej uregulowaniem seksualności. Podzielając to zainteresowanie, Schnitzler najwyraźniej sprzymierza się z tymi siłami w społeczeństwie, którym mniej chodzi o potencjał protestu, właściwy wielkiej miłości, a bardziej o zarysowanie kanonu rozumu erotycznego. Inaczej jednak niż naukowa krytyka czystej miłości, która ostatecznie stawia sobie cele afirmatywne, jeżeli już nie represywne, w ujęciu Schnitzlera zróżnicowana krytyka ideału miłości zawsze obraca się w krytykę społeczeństwa.

⁶ Pierwszy list Freuda do Schnitzlera został zresztą sprowokowany przez list gratulacyjny, jaki Schnitzler przesłał mu w 1906 roku z okazji pięćdziesiątych urodzin.

Połączona dla wzajemnych korzyści para maltuzjańska, której Hofmannsthal, matrymonialny pośrednik między Heleną Altenwyl a Karlem Bühlem, raz jeszcze wystawił piękny – aczkolwiek bardzo wysublimowany – pomnik, u Schnitzlera jest już niemal doszczętnie skompromitowana jako wzór erotycznego ideału albo normy. Niczym pary Maneta, których uciekające na boki spojrzenia zdradzają bezpowrotne oddalenie od partnera, małżonkowie portretowani przez Schnitzlera żyją każde w całkiem odrębnym świecie. Więcej – stan małżeński staje się wręcz paradygmatem dystansu, jaki w stworzonym przez nas społeczeństwie dzieli ludzi. Socjalizacja zachowań prokreacyjnych w układzie małżeńskim dochodzi tym samym do granicy obciążenia, ale system dalej trzyma się mocno, a dzieci uczą się, by swoje mroczniejsze pragnienia umiały widzieć w należytych świetle. Pedagogizacja dziecięcej seksualności, która w ciągu blisko dwustuletniej wojny z onanizmem ogranicza się do najbardziej groteskowych wykwitów rozumu regulatywnego⁷, wprawdzie od przełomu wieków sprowadza się do pomniejszych, odosobnionych potyczek, ale może tylko dlatego, że tymczasem wynaleziono inne sposoby, by odwrócić uwagę dziecka od własnego ciała i skierować ją na quasi-magiczną obecność kogoś innego.

W pierwszym rozdziale opowiadania *Jak we śnie* Albertyna i Fridolin przysłuchują się, jak ich córeczka przed pójściem spać czyta znamieny fragment historyjki spreparowanej być może specjalnie na użytek dorastających pańienek. „Dwudziestu czterech brunatnych niewolników siedziało przy wiosłach wspaniałej galery, która miała przywieźć księcia Amgiada do pałacu kalifa. Książę, owinięty purpurowym płaszczem, leżał na pokładzie pod ciemno-

⁷ Zob. *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung*, oprac. K. Rutschky, Frankfurt 1977, s. 318–319.

niebieskim, wygwieżdżonym niebem, wzrok jego...”⁸. Piękne ostatnie zdanie, na którym dziecko mimo woli urywa lekturę, kieruje całą jego uwagę na księcia, a gdy muska je wzrok bajkowej postaci, dziecku zamykają się oczy i samo zapada w niemoc snu. Tak więc już dziecko przymyka oczy pod męskim spojrzeniem. Do świata snu, który teraz się przed nim otwiera, tekst nie daje nam dostępu, za to owszem, wprowadza nas w dalszym toku opowiadania do świata snu rodziców. Okazuje się wówczas, że nasze prawdziwe sny nie odpowiadają pięknościom, jakim hołdujemy na jawie, że, o zgrozo, wypełnia je pociąg do perwersji, który przy użyciu przemocy zamienia piękno w brzydotę. W tym opowiadaniu Schnitzler podejmuje próbę wytropienia funkcjonalności perwersji. Charakterystyczne, że ten kronikarz chorób miłosnych skądinąd tematu perwersji z rozmysłem unikał. Ponieważ noweli *Jak we śnie* nie da się zaliczyć ani do pornograficznej herezji, ani do przeciwnego obozu, czyli psychiatryzacji perwersji, trzeba skrupulatnie rozważyć, jakie znaczenie miały dla Schnitzlera tak zwane aberracje erotyczne.

Pośród rozmaitych metod adaptacji seksu główną rolę odgrywa najwyraźniej histeryzacja kobiecego ciała. W toczącym się od wczesnej nowożytności procesie, uznawanym już bez mała za proces naturalny, kobieta jest kwalifikowana i zarazem dyskwalifikowana jako istota na wskroś przesycona seksualnością. W procedurach o zaostrowym rygorze, które przez stulecia były udziałem czarownic jako monstrów kobiecości, histerię – paniczną reakcję mężczyzny na kobietę odwzajemniającą jego spojrzenie – zaszczepiano nie tylko ciałom ofiar, lecz wszystkim ciałom kobiecym; przyswojona i uwewnętrzzona przez kobiety, histeria w postaci poważniejszych i drobniejszych ataków i skłonności aż do końca

⁸ A. Schnitzler, *Jak we śnie*, tłum. J. Frühling, w: tegoż, *Panna Elza i inne opowiadania*, wybór B. Surowska, tłum. M. Wisłowska, J. Frühling, Warszawa 1971, s. 328.

ubiegłego stulecia wysuwa się na czoło jako klasyczna forma kobiecych zaburzeń. W pracach Charcota, Breuera i Freuda stała się punktem wyjścia wszystkich późniejszych dociekań psychologicznych. „Leczono” tę „chorobę” zrazu często przez hipnozę, czyli za pośrednictwem męskiego spojrzenia i męskiego głosu, co stanowi szczególnie ironiczny moment w genezie psychoanalizy. Również Schnitzler, jak wiemy, mógł odnotować wybitne sukcesy w terapii hipnozą. Będąc asystentem swego ojca w laryngologicznym oddziale polikliniki, wielokrotnie stykał się z przypadkami chrypki histerycznej i funkcjonalnej afonii, które okazywały się podatne na terapię hipnozą, a nic dziwnego, że wśród pacjentów nadreprezentowane były aktorki i śpiewaczki. Z trudem da się wytłumaczyć to zjawisko skrajnym przeciążeniem strun głosowych. Zawód aktorki, stworzony dopiero przez społeczeństwo mieszczańskie, to raczej bezpośredni korelat histeryzacji kobiety. Do deklamatorskiego patosu wielkich tragiczek, a zwłaszcza do kultywowanego w XIX wieku stylu arii, dosłownie zapierających dech, histeryczna egzaltacja pasowała jak ulał, przylegała do ciał kobiet niczym ekwiwalentna rekompensata za to, że skądinąd pozbawione były głosu. Rozdzierające wybuchy wzorcowych mieszczańskich heroin – jak Aida, Mimi, Manon, madame Butterfly, Norma, Lucia i Ariadna, lunatyczki i kobiety bez cienia – warto by kiedyś zbadać pod tym kątem.

Co znamienne, mitu kobiecej namiętności, promowanego przez teatralną artykulację, u Schnitzlera właściwie już nie widać. Schnitzlerowi chodzi, również w teatrze, raczej o to, jak histeryzacja wpływa na kobietę w realnym życiu społecznym, o beznadziejnie cichą żalność hysterii domowej. W drugiej części opowiadania *Jak we śnie* lekarz Fridolin zostaje późnym wieczorem wezwany do radcy dworu, od dawna

już obłożnie chorego. Następną sceną w mieszkaniu przy Schreyvogelstrasse jest pod wieloma względami pouczająca. Dotychczas radcy pomagała przy atakach serca niewielka dawka morfiny. Tym razem jednak lekarz zastaje go już nieżywego, wychudzone ciało leży nieruchomo, twarz jest w cieniu, „zapadnięte policzki, zmarszczki, wysokie czoło, siwa bródka, wyjątkowo odrażające uszy porośnięte siwymi włosami”. W nogach łóżka siedzi Marianna, córka radcy, „z opuszczonymi ramionami”, „z wyrazem ostatecznego wyczerpania”. Spotkanie Marianny i lekarza zdeterminowane jest przez obecność nieboszczyka. Fridolin czuje odruch sympatii do „bladej dziewczyny, która od lat wciągnięta w kierat ciężkiej pracy domowej, pochłonięta doglądaniem chorego dniami i nocami, powoli przekwitła”⁹.

W pismach Freuda opieka nad chorym członkiem rodziny wielokrotnie wymieniana jest jako jeden z istotnych czynników w etiologii hysterii¹⁰. Przywiązana do chorego ojca dziewczyna przeżywa w modelowej formie patogeniczną sytuację *double bind* i zmarły ojciec nadal ją niewoli. W tych okolicznościach naturalną konsekwencją jest, że u łóża martwego tyrana domowego z płaczem składa lekarzowi rozpaczliwe wyznanie miłosne. Fridolin nie tylko stał u boku Marianny podczas długiej choroby ojca; jest też instancją, która urzędowo poświadczy jego śmierć, skrycie wyczekiwaną. Toteż w nieświadomej percepcji Marianny Fridolin przedstawia się jako jej wyzwoliciel i może nawet sojusznik w planach zamordowania ojca, bo dla myślenia nieświadomego, jak zauważa Freud, ktoś, kto zmarł śmiercią naturalną, też jest ofiarą morderstwa¹¹. Wyznanie jest przeto zrozumiałe, Fridolin zresztą zawsze wiedział, że dziew-

⁹ Tamże, s. 335–336.

¹⁰ Zob. np. S. Freud, *Fragment analizy pewnej hysterii*, w: tegoż, *Histeria i lęk*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2014.

¹¹ Zob. S. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, tłum. M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1997, s. 83.

czyna „jest w nim zakochana, albo sobie to wyobrażała”¹². Gdy Marianna zsunąwszy się z krzesła leży u jego stóp, obejmuje go za kolana i przytula do nich twarz, przychodzi mu do głowy możliwa diagnoza: histeria. Ale jednocześnie budzi się w nim nieczyste sumienie. Spogląda z ukosa na zmarłego i zastanawia się, czy on aby tego wszystkiego nie słyszy, może to tylko śmierć pozorna – niezbyt racjonalne przypuszczenie jak na lekarza. Przypomina sobie też w tym momencie powieść, „którą czytał przed laty, o młodym człowieku, właściwie jeszcze chłopcu, zgwałconym przy śmiertelnym łożu matki przez jej przyjaciółkę”¹³. Ta niezrozumiała reminiscencja stanowi odwrócony – jak to we śnie – męski odpowiednik histerycznego zachowania biednej Marianny, wyobrażenie aktu bluźnierczego wykroczenia, sprzecznego z kobiecą fantazją, nawet w tym stanie, w jakim znajduje się Marianna. Ten obraz, wdzierający się w myśli Fridolina, choć radykalniejszy niż miłosne nadzieje Marianny, godzi się z porządkiem, który reprezentują zwłoki patriarchy. Sporadyczne ekscesy są wygodniejsze niż wieczna miłość. Toteż Fridolin może opuścić mieszkanie, podczas gdy Marianna w nim pozostaje, oddana przez Fridolina – bo zapewne tak musi to widzieć – w ręce swego narzeczonego, doktora Roedigera, jak się należy historyka w ciemnoszarym płaszczu, w kaloszach i z parasolem, który pojawia się akurat w porę, by położyć kres przykrej sytuacji. Milczące porozumienie obu mężczyzn – „powitali się skinieniem głowy, poufalej, niż to odpowiadało stopniowi ich znajomości”¹⁴ – przypieczętowanie los młodej kobiety i okazuje się zarazem punktem newralgicznym jej hysterii. Kiedy na koniec widzimy, jak narzeczeni, trzymając się za ręce, siedzą przy łożu zmarłego, świta nam, że histeryczne przejawy kobiecej tęsknoty miłosnej nie są aż tak sprzęgnięte

¹² A. Schnitzler, dz. cyt., s. 339.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

z cielesną konstytucją człowieka jak symptomy życia ujętego w karby męskiego porządku.

W epizodzie z córką radcy ze Schreyvogelstrasse histeria opisana jest z podobnej perspektywy jak w studiach Freuda. A jednak narracyjna prezentacja Schnitzlera, która tak wiele mówi o społecznych ramach dyspozycji historycznej, pod pewnymi względami góruje nad Freudem, nie na ostatku większą empatią wobec psychicznego stanu kobiety, pozornie odbiegającej od abstrakcyjnej normy. Można to odczytać zwłaszcza z obiektów kobiecych tęsknot, czyli idealnych wizerunków męskości, które Schnitzler niejako na zasadzie przytoczenia wmontowuje w portrety kobiet.

Dla wewnętrznej struktury – choć nie dla przebiegu akcji – noweli *Jak we śnie* ważne jest, że córka radcy ma brata, zaginionego i przebywającego teraz „gdzieś za granicą”¹⁵. W gabinecie Marianny wisi obraz, namalowany przez niego, gdy miał piętnaście lat. „Widniał na nim oficer cwałujący z jakimś wzgórzem”¹⁶. Nieco dalej w tekście raz jeszcze mowa jest o „postaci oficera w białym mundurze, który z uniesioną w górę szablą cwałował ze wzgórz przeciw niewidzialnemu nieprzyjacielowi. Malowidło w złotej wąskiej ramie wyglądało jak marny oleodruk”¹⁷. Radca dworu nie uznawał tego naiwnego dzieła, zawsze udawał, że go nie dostrzega; dla Marianny jednak malunek ma najwyraźniej podobną fetyszystyczną wartość jak dla Gregora Samsy obraz damy w futrze. W jednym i w drugim wypadku chodzi o analogiczny obraz, naładowany erotyzmem i zarazem tabuizowany, o przykład na to, że największa tęsknota zawsze jest najbardziej niedozwolona.

To osobliwe memento ważne jest przede wszystkim dlatego, że odzwierciedla się w miłosnej przygodzie Albertyny, przygodzie, która nie wychodzi poza czystą potencjalność.

¹⁵ Tamże, s. 337.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 339–340.

Na początku opowiadania Albertyna pyta męża, „czy pamięta młodego człowieka, który ubiegłego lata na plaży duńskiej pewnego wieczoru siedział przy sąsiednim stole, w czasie kolacji dostał telegram i w błyskawicznym tempie pożegnał się ze swoimi przyjaciółmi”¹⁸. Tajemniczy obcy, którego Albertyna spotkała jeszcze raz, jak z żółtą torbą podróżną wchodził szybko po hotelowych schodach i dla którego gotowa była poświęcić wszystko – męża, dziecko i przyszłość, jak mówi – rysuje się pod każdym względem niekonkretnie.

Wiemy tylko, że siedzi w towarzystwie oficerów i że dostaje telegram, zapewne z jakąś ważną wiadomością. To jednak wystarcza, by uznać, że ów młody człowiek reprezentuje ideał kawalera, z jakim mężczyzna stanu mieszczańskiego, a zwłaszcza żonaty, nie może się równać: ideał jest *hors concours*. W oczach markizy O. takim absolutnym ideałem jest hrabia w mundurze, zesłany jej w chwili skrajnej opresji niczym anioł z nieba. Otto Koenig w swojej etologii kulturowej pokazał, że rynsztunek bojowy – od fasonu ubrania i zestawu kolorów po podwyższenie sylwetki przez pióropusz i epolety oraz dystynkcje i ozdobną rękocień pałasza – w zdumiewającej mierze nastawiony był na demonstrowanie męskości. Pasuje to do naszego argumentu, ponieważ opisywane przez Schnitzlera kobiety ze sfery mieszczańskiej najwidoczniej głęboko w sercu noszą jeszcze obraz mężczyzny w mundurze.

Mieszczańskie społeczeństwo jest wedle własnych reguł nie do pogodzenia z promiskuityzmem. Nie warto rozwodzić się nad tym, że jako społeczeństwo, w którym rządy sprawowali głównie mężczyźni, dopuszczało jednak promiskuityzm mężczyzn¹⁹. Nie trzeba też podkreślać, że pro-

¹⁸ Tamże, s. 330.

¹⁹ Również Fridolin sądzi, że może poczytywać się za szczęściarza, ponieważ „ma uroczą, czarującą żonę” i ponieważ „gdyby przyszła mu ochota, mógłby obok niej mieć jeszcze niejedną kobietę” (tamże, s. 341).

miskuityzm mężczyzn znajdował sobie na w pół legalne pole działania zawsze w niższych sferach społecznych. Mniej oczywiste jest już, że erotyczne fantazje kobiet, odwrotnie, sięgają zawsze warstw wyższych, i w ten sposób utwierdzają system jako całość na równi z hipokryzją mężczyzn. Zobaczymy, że Schnitzler postarał się uwydatnić właśnie ten aspekt historii kultury.

Na uwagę zasługuje najpierw fakt, że erotyczny ideał kawalera, na którym skupiają się fantazje kobiety z warstw mieszczańskich, był dla niej z reguły nieosiągalny, ponieważ wymarzony typ należał już do gatunku wymierającego albo, jak dowodzi przypadek porucznika Gustla, obnosił tylko własną pustą skorupę. Prawdopodobnie dlatego panowie z tajnego stowarzyszenia w białych, żółtych, niebieskich i czerwonych strojach, którzy z rozebranymi partnerkami odprawiają rytualny taniec erotyczny, wydają się całkiem abstrakcyjni. Tekst w tym miejscu pozbawiony jest konsystencji rzeczywistości, zazwyczaj u Schnitzlera na każdym kroku wyczuwalnej. Poruszamy się raczej w obszarze czystej fikcji, naznaczonym pornograficznymi tropami, o czym będzie jeszcze mowa. Erotycznym ideałem mieszczańskiej kobiety jest mężczyzna wyrugowany z historii. Dotyczy to zarówno ewolucji filogenetycznej, gdyż wizerunek kawalera kojarzy się z faktycznie już minionym *ancien régime*, jak rozwoju osobniczego, w którym piękne czasy służby wojskowej – wspomina je nawet K. w *Zamku* – przedstawiają się jako okres heroicznej swobody. Na kobietę działa aura munduru. „Zakochała się w jego mundurze” – wspomina z resentymentem cechmistrz Eibenschütz u Rotha i wie, że potem, kiedy „tyle nocy oglądała go – i posiadała – bez munduru”²⁰, z tej miłości nic nie pozostało.

²⁰ J. Roth, *Fałszywa waga*, tłum. A. Wat, Warszawa 1961, s. 8.

POSŁOWIE

Arkadiusz Żychliński
Jako czytelnik

Pisarz jako czytelnik – zdający sprawę z własnych lektur – to fenomen dość świeżej daty. Owszem, zawarty w listach Gustave’a Flauberta wykład na temat sztuki powieści zachowuje wciąż niezrównaną przenikliwość, a Henry James pozostawił po sobie obszerne tomy wnikliwej (auto)krytyki literackiej, ale figura pisarza jako zawodowego czytelnika wyłoniła się w efekcie koniunkcji kilku fortunnych (*summa summarum*) okoliczności dopiero wraz z początkiem xx wieku. Przyczyniło się do tego stopniowe uprzywilejowywanie krytyki literackiej, a z czasem także coraz powszechniejsza (zwłaszcza w krajach anglosaskich) praktyka zatrudniania autorów w roli (czasowych bądź stałych) wykładawców sztuki czytania i pisania. Zawdzięczamy temu nieznaną wcześniej eksplozję odautorskich komentarzy do literatury. Thomas Mann, E.M. Forster, Virginia Woolf, Ezra Pound, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Marguerite Yourcenar, Elias Canetti, Julio Cortázar, Stanisław Lem, Italo Calvino, John Ashbery, Milan Kundera, Danilo Kiš, Mario Vargas Llosa, Juan José Saer, Margaret Atwood, J.M. Coetzee, Josif Brodski, John Banville, Salman Rushdie, Enrique Vila-Matas,

César Aira, Roberto Bolaño, Colm Tóibín, Lorrie Moore, Javier Cercas, Zadie Smith, Alejandro Zambra – na długim oddechu wymieniam tylko kilkanaścioro nieprzypadkowo wybranych – wszyscy oni (tak przecież różni) traktują swoje pisanie o literaturze jako niezbywalną składową własnej twórczości, a ich lekturowe zaangażowanie nie jest przygodne, sporadyczne i wybiórcze, lecz trwałe, nierzadko systematyczne, niekiedy wręcz wyczerpujące; wszyscy oni włączają ponadto w lektury nie tylko błyskotliwy intelekt, ale znacznie więcej: całych siebie. W.G. Sebald wpisuje się w ów szereg, choć zarazem zalicza się przy tym do rzadszej podkategorii: autorów, którzy rozpoczynają od akademickiego pisania o literaturze – takich jak William H. Gass, Umberto Eco, Claudio Magris, Ricardo Piglia czy Marek Bieńczyk – z czasem przechodząc na pozycje bliższe eseistyce i twórczości literackiej.

2

Tej ostatniej przedstawiać już w Polsce nie trzeba. Warto natomiast przypomnieć, że niezwykle przypadek kariery literackiej W.G. Sebalda to nader instruktywny przykład kanonizacji współczesnego pisarza, jaka dokonana się w tempie mogącym przyprowadzić doprawdy o zawrót głowy. Fragmenty drugiej książki prozatorskiej nieznanym wciąż jeszcze szerzej autor zaprezentował na słynnym konkursie literackim w Klagenfurcie w 1990 roku – i przepadł z kretesem, nie otrzymując żadnej nagrody. Trzy lata później, niedługo po wydaniu owej książki – nieostrego gatunkowo zbioru *Wyjechali* (1992) – Marcel Reich-Ranicki, niebywale podówczas wpływowy i apodyktyczny sędzia literacki, wieszczył (pełen

„wielkiego respektu, ale małego entuzjazmu”) zarówno dziełu, jak i jego autorowi krótkotrwały żywot literacki („spotkamy się tutaj za dwadzieścia lat i zastanowimy, kto z nas pamięta jeszcze tę książkę”)¹. Ćwierć wieku po owej dyskusji przewidywania krytyka wydają się spektakularnie sfalsyfikowane – w opiniotwórczych kręgach światowej krytyki literackiej Sebald uchodzi raczej zgodnie za najintensywniej oddziałującego pisarza niemieckojęzycznego początku XXI wieku. Fakt ten może nieco zaskakiwać ze względu na stosunkowo niewielki objętościowo dorobek beletrystyczny, którego trzon tworzą zaledwie cztery książki. Co najmniej dwie z nich jednak – *Wyjechali* i *Austerlitz* (2001) – zyskały tymczasem status arcydzieł, dwie pozostałe z kolei – *Czuję. Zawrót głowy* (1990) i *Pierścienie Saturna* (1995) – cieszą się renomą niepospolitych osiągnięć (niektórzy krytycy rozkładają tu akcenty nieco inaczej). Wszystkie wymienione pozycje dostępne są także w języku polskim (w wyśmienitych przekładach Małgorzaty Łukasiewicz), stąd też W.G. Sebald – pisarza – przedstawiać już dziś w Polsce nie trzeba (co nie znaczy, że nie przydałoby się wznowienie jego od dawna już trudnych do zdobycia książek).

3

Warto przedstawić natomiast znacznie mniej dotąd znanego Sebald – krytyka i eseistę. Czytając szkice pomieszczone w prezentowanym tomie, dobrze będzie mieć na uwadze, że zanim przyszedł pisarz został jednym z najciekawszych reprezentantów współczesnej, jak sam mawiał, „prozy nieokreślonego rodzaju”, był (i pozostał aż do nagłej śmierci

¹ Korzystam z transkrypcji dyskusji, która odbyła się 14 stycznia 1993 w programie telewizyjnym *Das Literarische Quartett*. Zob. *Das Literarische Quartett. Gesamtausgabe aller 77 Sendungen von 1988 bis 2001*, Berlin 2005 (CD-ROM).

w 2001 roku) również profesorem literaturoznawstwa, germanistą, wykładowcą w Katedrze Literatury Europejskiej na Uniwersytecie Anglii Wschodniej w Norwich. Aż do roku 1988 – przyszedł pisarz ma wówczas czterdzieści cztery lata – mamy zresztą w tym wypadku do czynienia z dość klasyczną raczej karierą akademicką, niezbyt prędką i niezbyt spektakularną, niezapowiadającą jeszcze późniejszej erupcji twórczej: w roku 1973 młody badacz uzyskuje stopień doktora kontrowersyjną rozprawą o Alfredzie Döblinie, w 1986 otrzymuje habilitację na podstawie wydanego rok wcześniej zbioru szkiców *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (Opis nieszczęścia. O literaturze austriackiej od Stiftera do Handkego). Kolejny zbiór artykułów, *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* (Niesamowita ojczyzna. Eseje o literaturze austriackiej), profesor Sebald ogłasza w roku 1991, siedem lat później dołączy do nich tom esejów *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere* (Kwatera na wsi. O Gottfriedzie Kellerze, Johannie Peterze Heblu, Robercie Walserze i innych). W roku 1999 ukaże się powykładowy tom *Wojna powietrzna i literatura*, a już ze spuścizny wydany zostanie ponadto zbiór *Campo Santo* (2003), przynoszący obok tytułowego fragmentu niedokończonej książki także kilka tekstów krytycznych (obydwa ostatnie tomy dostępne są po polsku). Właśnie w przestrzeni eseistyki krytycznoliterackiej Sebald stawiał zatem pierwsze prozatorskie kroki, przestrzeń tę z powodzeniem uczynił tyleż naturalną, co komplementarną częścią własnej twórczości *stricte* literackiej i w przestrzeni tej także niezależnie od coraz silniejszego ciężenia powieściopisarskiego do końca życia realizował swoje pisarskie powołanie.

Stosunkowo obszerne odgałęzienie – czytelnicze – pisarstwa Sebald’a uznawane jest obecnie także przez badaczy za integralną część jego twórczych poszukiwań². I już w pobieżnym nawet przeglądzie wyraźnie rzuca się w oczy, że jako krytyczny czytelnik – inaczej niż jako wycofany autor – pisarz lubił prowokować, predestynowało go do tego zresztą preferowane spoglądanie na literaturę niemieckojęzyczną z ukosa, okiem „zagranicznego germanisty” (cenił sobie tę rozmyślnie obsadzoną zewnętrzną pozycję zwłaszcza ze względu na konflikt z powojenną germanistyką niemiecką, której zarzucał brak oczekiwanego przepracowania brunatnej niekiedy przeszłości). Począwszy od pracy magisterskiej, poświęconej dekonstrukcji pisarstwa (i sylwetki pisarskiej) Carla Sternheima, przez będące wciąż przedmiotem sporów surowe szkice dotyczące twórczości Jurka Beckera czy Alfreda Anderscha (postaci dziś w Polsce raczej mało znanych, darzonych jednak w swoim czasie w Niemczech dość powszechnym poważaniem), aż po głośne oskarżenie powojennej literatury niemieckiej o niemoc w obliczu okrucieństwa wojny powietrznej – krytyk miał zawsze własne niewzruszone zdanie i zwykł formułować je bez ogródek. Także jako wykładowca – literatury niemieckiej i europejskiej, później również *creative writing* – był przeciwnstwem wystrzegającego się wartościowania obiektywisty i bywał bezwzględny w zdecydowanych ocenach, zarówno wobec omawianych autorów (niezależnie od ich autorytetu: poważnych błędów warsztatowych nie dostrzegał w zasadzie jedynie u Kafki)³, jak i swoich studentów. Wielu współczesnych krytyków uważa zresztą, nie bez dobrych racji, że właśnie owa bezkompromisowość, przechodząca niekiedy

² Zob. np. dział „Essays und Porträts” w: *W.G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, red. C. Öhlschläger, M. Niehaus, Stuttgart 2017.

³ Zob. L. Williams, *A Watch on Each Wrist: Twelve Seminars with W.G. Sebald*, w: *Saturn’s Moons. W.G. Sebald – A Handbook*, red. J. Catling, R. Hibbit, London 2011, s. 147.

w zapalczywą zaczepność, oraz skłonność do ostrych osądów stanęły i stoją wciąż na drodze do powszechniejszego uznania w niemieckiej przestrzeni akademickiej jego rzadko już poza nią kwestionowanej literackiej rangi. Warto o tym wszystkim pamiętać, choć w proponowanym wyborze to akurat polemiczne i polaryzujące oblicze pisarza jako krytyka pozostanie raczej ukryte – wybrane szkice eksponować będą głównie inne cechy jego krytycznoliterackiego temperamentu.

4

Zwłaszcza zaś jedną. Oto jakimi słowy Sebald jako wykładowca zwraca się w roku 1977 do studentów, anonsując proponowane seminarium:

W trakcie tego kursu spróbujemy przyjrzeć się „życiu i twórczości” Franza Kafki, unikając, na ile to tylko możliwe, streszczeń oraz pułapek nadmiernie przzerośniętej literatury sekundarnej. Chciałbym zachęcić osoby, które zdecydują się na ten kurs, by w czasie wakacji czytały KAFKĘ z cierpliwością i uporem, jakie tylko umieją w sobie wzbudzić.⁴

Dekady przed pojawieniem się elektronicznych gadżetów, które, jak obecnie skłonni jesteśmy niekiedy sądzić, zepsuły tak powszechną jakoby niegdyś przyjemność (odkrywania) tekstu, w nadzwyczaj niecodziennej (choć zarazem przecież arcyzwyyczajnej) zapowiedzi zajęć Sebald uwydatnia cechę, która niezmiennie przesądza o dobrej interpretacyjnej robocie – to uważność. Jakiej sam jest doskonałym prakty-

⁴ Cyt. za: M. Heydel, *Sebald w Anglii*, „Dwutygodnik” 2012, nr 7, www.dwutygodnik.com/artykul/3352-sebald-w-anglii.html; por. G. Turner, *At the University. W.G. Sebald in the Classroom*, w: *Saturn's Moons*, s. 132.

Groza miłości. <i>Jak we śnie</i> Schnitzlera	5
Mit miłości a literatura mieszczańska – Schnitzlerowska krytyka czystej miłości – Maltuzjańska para – Onanizujące się dziecko i inne ciała – Histeryczna kobieta – Histeria klasyczna: opera – Histeria udomowiona: trywialność nieszczęścia – Idealny typ męskości: mężczyzna w mundurze – Pojedynek, zdolność do dania satysfakcji – Promiskuityzm i prostytutka – Widmo syfilisu – Młodość w Wiedniu – Burżuj jako hazardzista – <i>Memento mori</i> – Pornograficzna scena – Ofiara kobiety – Nekrofilia	
Nieodkryta kraina. O strukturze motywów w <i>Zamku</i> Kafki	31
Utopia i krytyka śmierci – Zagadka ślepych obrazów – Obumarła natura – Podróż zimowa i wędrówka – Madame La Mort, oberżystka i zakończenie fragmentu	
<i>Summa Scientiae</i> . System i krytyka systemu u Eliasza Canettiego	51
Paranoja i system – Schreber – Architektoniczne fantazje Hitlera – Pasożytnicza hierarchia natury – Sztuczny porządek fikcji – Topos więzienia – Nauczanie i uczenie się – Wyobrażenie systemu otwartego w tradycji żydowskiej	

- Gdzie ciemność zaciska stryczek. Uwagi o Thomasie Bernhardzie 63
- Panowanie i anarchia społecznego obłędu – *Les malheurs de la nature* – Ukryty humorysta – Bernhard jako Rumpelstilzchen – Paranoja, kanibalizm, satyra – Bernahrd i Swift – *Passing the test of sanity*
- Na zachód – na wschód. Aporie niemieckojęzycznych opowieści z getta 77
- Początek nowego rozproszenia – Kompert i pisarstwo etnograficzne – Sentymentalny rzut oka wstecz i awersja – Jeruzolima i rozum mieszczański – Kafka o dzieciach na drodze – Rozjaśnianie mroku – Karl Emil Franzos: obraz kultury jako denuncjacja – Melanie Feiglstock, Friedrich Schiller i Aaron Tülpelblüh – Emancypacja uczuć – Powrót z Amerikum – *Historia calamitatum* – Żydowski cmentarz jako metafora ojczyzny – Sachera-Masocha opowieści z życia Żydów – Karykatura jako druga strona obrazków rodzajowych – Josepha Rotha opowieść o fałszywej wadze
- Prawo hańby. Władza, mesjanizm i wygnanie w *Zamku* Kafki 103
- Spuścizna władzy – Mesjanizm żydowski – Wędrowiec – Kryptogram geometry – Bezsilność mesjanizmu i wrażliwość władzy – Pytanie zaniechane ze zmęczenia – O fałszywym Mesjaszu – Wygnanie i wybraństwo – Agent i posłaniec niebios
- Kadysz za Austrię. Joseph Roth 123
- Utracona ojczyzna – Doświadczenie wygnania – Na chwilę przed pogromem – Deziluzjonizm – Alegoreza – Sztuka opowiadania – Czas i zegary – Gabinet figur woskowych – Miniatura marzenia
- Utracony kraj. Jean Améry i Austria 139
- Dane osobowe – Rzut oka na ziemię obiecaną – Zaślepienie zagrożonej mniejszości – Austrocentryczny obraz świata – W Kole Wiedeńskim – Magia kulis, anszlus, wygnanie – Trawiąca nostalgia – Samobójstwo i epilog

<i>J'aurais voulu que ce lac eût été L'Océan. Z okazji bytności na Wyspie Świętego Piotra</i>	155
Śmierć idzie – uchodzi czas. Uwagi o Gottfriedzie Kellerze	181
<i>Le promeneur solitaire. Pamięci Roberta Walsera</i>	207
Jak dzień i noc. O obrazach Jana Petera Trippa	241
POSŁOWIE	259
NOTA EDYTORSKA	271
INDEKS	275