

Katarzyna Kończal

Mieszkańcy „opacznego miniaturowego uniwersum” : zwierzęta w twórczości W.G. Sebald

Zoophilologica. Polish Journal of Animals Studies 1, 227-250

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



KATARZYNA KOŃCZAL

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Mieszkańcy „opacznego miniaturowego uniwersum” Zwierzęta w twórczości W.G. Sebalda*

It is sad, being a W.G. Sebald animal. You are always oddly human, oddly Jewish. You are always depressed, or in agony. You are never a happy pigeon, or a contented herring.

A. THIRLWELL

Rzeczywiście to człowiek jest tym perwersyjnym gatunkiem, który postradał zdrowy zwierzęcy rozum. I zdaje się, że wciąż nie wiemy, jak można by posłać ludzkość na rodzaj zbiorowej terapii.

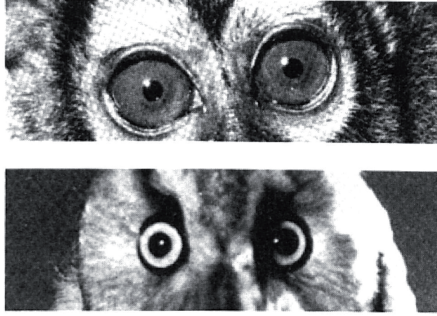
W.G. SEBALD

Na pierwszych stronach *Austerlitz* W.G. Sebald konfrontuje czytelnika z „badawczym spojrzeniem” dwóch par oczu zwierząt i ludzi (fot. 1)¹, skłaniając tym samym do refleksji nad perspektywą – kto w tej powieści obserwuje, kto zaś jest obserwowanym? Bezpośrednie i nieco prowokacyjne zestawienie ludzkich i zwierzęcych par oczu nasuwa ponadto pytania, które od kilku dekad stawiają

¹ Wykaz źródeł, z których zaczerpnięto fotografie zamieszczono na końcu artykułu.

* Autorka uzyskała środki finansowe na przygotowanie rozprawy doktorskiej „Sygnatury Sebald: Zwierzęta – Widma – Ruiny” z Narodowego Centrum Nauki w ramach finansowania stypendium doktorskiego na podstawie decyzji numer DEC-201 5/1 6/T/HS2/00062. Artykuł, w rozszerzonej wersji, ukazał się także w języku niemieckim, por. K. KOŃCZAL: *Auf den Spuren eines „verkehrten Miniaturuniversums“*. *Tiere im Werk von W.G. Sebald*. „Comparatio“ 2016, nr 8.1, s. 143–170.

badacze różnych dyscyplin nauki i sztuki – o to, czym różnią się od siebie ludzka i zwierzęca percepcja, w czym tkwi „niepokojąca siła” zwierzęcego wzroku², jakie uczucia wyzwała w człowieku bycie obserwowanym przez zwierzę³ i wreszcie o to, czy możemy jeszcze dzisiaj spotkać autentyczne zwierzęce spojrzenie⁴.



forschenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der rei-



Fot. 1

Ostatnia kwestia, stanowiąca punkt wyjścia znanego eseju Johna Bergera *Why look at animals?* zajmowała także Sebalda, który w artykule z 1986 roku, poświęconemu problemowi ewolucji w twórczości Franza Kafki, bezpośrednio powołuje się na brytyjskiego autora:

Szara strefa pomiędzy różnymi formami inteligencji jest powodem, dla którego – jak pisze John Berger – zwierzę patrzy na człowieka i człowiek patrzy

² A. PHILLIP: *The Gaze of Animals*. W: *Theorizing Animals. Re-thinking Humananimal Relations*. Red. N. TAYLOR, T. SIGNAL. Leiden–Boston 2011, s. 174–199.

³ J. DERRIDA: *L'animal que donc je suis*. Paris 2006.

⁴ J. BERGER: *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* W: IDEM: *O patrzeniu*. Tłum. S. SIKORA. Warszawa 1999, s. 7–39.

na zwierzę „across a narrow abyss of incomprehension”, mimo iż oboje są bezpośrednio spokrewnieni w jednym i tym samym procesie⁵.

Berger pisze w swoim eseju o konsekwencjach wyparcia zwierząt z codziennego życia, które dokonuje się co najmniej od czasów industrializacji, znajdując zwieńczenie w dobie rozwiniętego kapitalizmu. Autor łączy ten proces z wyeliminowaniem kontaktu wzrokowego między ludźmi i zwierzętami, który wcześniej odgrywał kluczową rolę w kształtowaniu się społeczeństwa, a dzisiaj znajduje się na marginesie. Obecnie, pisze Berger, zwierzęta są tylko obserwowanymi – w zoo, w akwarium, w przemyśle Disneya – a fakt, że one także mogą nas obserwować, zupełnie stracił na znaczeniu⁶. Kariera ogrodów zoologicznych i komercjalizacja zwierzęcych wizerunków, a więc nieustanne próby antropomorfizacji i infantylizacji zwierząt sprawiły, że ludzie utracili z nimi bezpośredni i autentyczny kontakt. Berger krytykuje w tym kontekście także instrumentalizację zwierząt przez naukę i technologię, zauważa paradoks, że im więcej wiemy, tym bardziej zwierzęta oddalają się od nas, i pokazuje wpływ ludzkiego racjonalizmu na znikanie zwierząt z codziennego życia i pola widzenia.

Poprzez umieszczenie wieloznacznej foto-konstelacji⁷ na początku *Austerlitz* Sebald aktualizuje pytanie Bergera o możliwość porozumienia ze zwierzętami. Zarówno dla Bergera, jak i Sebald relacja między człowiekiem i zwierzęciem konstytuuje się właśnie w spojrzeniu, choć obaj zajmują krytyczne stanowisko wobec jego legitymizacji we współczesnym świecie, podkreślając kolonizującą działalność człowieka jako rzekomo wyżej postawionej w hierarchii istoty, zapędy do wyzysku zwierząt podyktowanego przez ślepy racjonalizm oraz nieustanne traktowanie ich jako obiekt konsumpcyjny i wystawowy. Niemiecki pisarz idzie jednak o krok dalej, niż czyni to Berger w swoim eseju – nie tyle demaskuje zaburzone relacje między ludźmi i zwierzętami, co raczej konstruuje „metonimiczny splot zwierzęcej i ludzkiej historii cierpienia”⁸. Inaczej mówiąc, Sebald umieszcza zwierzęce cierpienie w samym środku burzliwej i naznaczonej katastrofami historii XIX i XX wieku, tuż obok ludzkich tragedii, „w sferze, gdzie historia naturalna i historia gatunku ludzkiego wzajemnie się

⁵ W.G. SEBALD: *Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichte*. „Literatur und Kritik” 1986, nr 205/206, s. 198 [tłum. własne].

⁶ J. BERGER: *Po coś patrzeć...*, s. 22–23.

⁷ Dolna para fotografii przedstawia oczy Ludwiga Wittgensteina i Jana Petera Trippa, którzy poświęcili wiele uwagi relacjom zwierzęco-ludzkim – ten pierwszy na poziomie filozoficznej refleksji i języka, drugi na polu sztuki. Wybierając postaci filozofa i malarza, Sebald zdaje się pytać, w jakim stopniu nauka i sztuka mogą przebić się przez ciemne zwierzęce uniwersum, które symbolizują nocne zwierzęta.

⁸ C. ÖHLSCHLÄGER: *Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau. W.G. Sebalds poetische Zivilisationskritik*. W: W.G. Sebald. *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Red. M. NIEHAUS, C. ÖHLSCHLÄGER. Berlin 2006, s. 201.

przenikają”⁹, jak stwierdza w jednym z wywiadów. Poprzez włączający gest empatii wobec nie-ludzkich zwierząt, Sebald przełamuje ściśle antropocentryczną perspektywę pisania i stwarza tym samym podwaliny nowego rozumienia relacji zwierzęco-ludzkich w literaturze. Wychodząc od przedstawionej tezy, mój artykuł ma na celu zbadanie anty-anthropocentrycznego wymiaru twórczości niemieckiego pisarza oraz zanalizowanie jego głównych mechanizmów i funkcji – zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i poetyki.

1. Zoo(topo)grafie

Dyskurs animalistyczny odgrywa istotną, jeśli nie centralną, rolę w literackiej wyobraźni Sebalda. Zwierzęta pojawiają się w niemal wszystkich jego utworach, a ich obecność manifestuje się zarówno werbalnie, jak i wizualnie – poprzez liczne fotografie i ilustracje „wmontowane” w tkankę tekstu. Zwierzęta zostawiają zatem konkretne ślady w utworach niemieckiego pisarza, nie dając się przeoczyć. Tym bardziej dziwi fakt, że przez długi czas były one niezauważane (lub ignorowane?) przez krytyków, którzy odczytywali twórczość Sebalda głównie przez pryzmat badań nad pamięcią, Holokaustem, traumą czy melancholią. Dopiero od niedawna pojawiają się w zagranicznej recepcji interpretacje związane z ekokrytyką, postkolonializmem, antropoceniem, posthumanizmem czy właśnie *animal studies*¹⁰. Sara Friedrichsmeyer, która wcześniej dostrzegła potencjał tak sprofilowanej lektury, stwierdza, że Sebald co prawda nie zawiera w swoich utworach filozoficznych rozważań na temat koncepcji praw czy ochrony zwierząt, niemniej jednak:

porusza wiele aspektów – racjonalność, cierpienie, autonomia – którym zwolennicy „etyki zwierzęcej” przypisują szczególne znaczenie i wymownie sprzeciwia się poglądom nie tylko jednoznacznie podporządkowującym życie nie-

⁹ W.G. SEBALD: *«Auf ungeheuer dünnem Eis»: Gespräche 1971 bis 2001*. Red. T. HOFFMANN. Frankfurt a. Main 2011, s. 260.

¹⁰ Wskazuję na najważniejsze artykuły łączące twórczość Sebalda z badaniami nad zwierzętami: S. FRIEDRICHSMEYER: *Sebalds Heringe und Seidenwürmer*. W: *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk von W.G. Sebalds*. Red. S. MARTIN, I. WINTERMEYER. Würzburg 2007, s. 11–26; B. MOSBACH: *Schauer der ungewohnten Berührung. Zur Tieranalogie bei W.G. Sebald*. „Zeitschrift für Deutsche Philologie” 2007, nr 126, s. 82–97; E.L. SANTNER: *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago–London 2006; J.M. BERNSTEIN: *Mad Raccoon, Demented Quail, and the Herring Holocaust: Notes for a Reading of W.G. Sebald*. „Qui Parle” 2009, nr 2, s. 31–58; H.W. SCHMIDT-HANNISA: *Aberration of a Species: On the Relationship between Man and Beast in W.G. Sebald's Work*. W: *W.G. Sebald and The Writing of History*. Red. A. FUCHS, J.J. LONG. Würzburg 2007, s. 31–43. W polskojęzycznej recepcji temat ten podjął dotychczas tylko D. CZAJA w artykule *Śledzie, śmy i szop pracz. Zoografie Sebald*. „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 101–110.

-ludzkich zwierząt człowiekowi, lecz także wykorzystującym wymyślone przez człowieka hierarchie do tego, by podtrzymać międzygatunkowe różnice¹¹.

Bliskość tekstów Sebald z obszarem *animal studies* potwierdzają także metaliterackie wypowiedzi samego autora, który w licznych wywiadach zajmuje krytyczne stanowisko wobec współczesnych form traktowania zwierząt¹², pokazując tym samym, że zwierzęce cierpienie zajmuje go nie mniej niż ludzkie. Wyraźnie świadczy o takiej postawie esej o bombardowaniach niemieckich miast: *Wojna powietrzna i literatura* z 1998 roku, w którym pisarz obiera oddolną perspektywę patrzenia na historię i włącza do opisu los nie-ludzkich zwierząt. Sebald przywołuje w tym celu fragmenty wspomnień Lutza Hecka¹³, dyrektora berlińskiego ogrodu zoologicznego podczas wojny, zawierające zatrważające sceny spustoszenia zoo i zwierzęcego cierpienia na skutek alianckich nalotów dywanowych w 1945 roku¹⁴. W komentarzu pisarz podkreśla, że lektura tych makabrycznych obrazów „zdecydowanie przeciążających zmysłowe receptory przeciętnego człowieka” szokuje, ponieważ „przełamują [one] poniekąd z góry cenzurowane, stereotypowe relacje o cierpieniach ludzi”¹⁵. Poprzez realistyczne opisy „fauny ruin” i zwierzęco-ludzkiej wegetacji w ekosystemie zbombardowanych miast, Sebald prezentuje w *Wojnie powietrznej...* nowy sposób pisania o historii, głęboko osadzony w dyskursie patocentrycznym¹⁶, decentralizującym ludzką wyłączność na cierpienie.

Rewizjonistyczne podejście Sebald koresponduje z publikacją Érica Barataya *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, kwestionującą dotychczasową, niemal wyłącznie antropocentryczną, historiozofię i zakreślającą projekt alternatywny, którego celem jest narracja o przeszłości pisana z perspektywy zwierząt, traktująca je jako pełnoprawne podmioty, a nie rekwizyty na dziejowej scenie. Baratay pisze, że:

nawet niedawna historia zwierząt, nad którą historycy pracują od ponad dwudziestu lat, skupia się na ludzkich przedstawieniach, opiniach, gestach wobec zwierząt, na ich społecznym oddźwięku, pomijając zupełnie zwierzęce przeżycia: opracowuje w ten sposób ludzką – a nie zwierzęcą – historię zwierząt. Tak jakby historia człowieka, to znaczy nas samych, była jedyną godną uwagi¹⁷.

Na pięciu wybranych przykładach (krowy mleczne, konie, zwierzęta w okopach, psy i byki) francuski badacz pokazuje, jak w XIX i XX wieku los zwierząt spleta się z tak zwaną „historią ludzkości”, a w następnym kroku faktycznie

¹¹ S. FRIEDRICHSMEYER: *Sebalds Heringe...*, s. 16.

¹² Por. W.G. SEBALD: «*Auf ungeheuer dünnem Eis*»..., s. 73–74.

¹³ L. HECK: *Tiere – Mein Abenteuer. Erlebnisse in Wildnis und Zoo*. Berlin 1952.

¹⁴ W.G. SEBALD: *Wojna powietrzna i literatura*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2012, s. 110.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Por. P. SINGER: *Etyka praktyczna*. Tłum. A. SAGAN. Warszawa 2003.

¹⁷ É. BARATAY: *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*. Tłum. P. TARASEWICZ. Gdańsk 2014, s. 9.

przyjmuje tytułowy zwierzęcy punkt widzenia, pisząc zarówno o „brzemieniu cierpień”, jak i „cieple zażyłości”, którego doświadczają nie-ludzkie podmioty. Baratay proponuje w swoim „projekcie historii peryferyjnej”, jak sam go nazywa, konceptualny zwrot, rozszerza tradycyjną perspektywę patrzenia i decyduje spojrzeć na dzieje. Autor wychodzi z założenia, że zwierzęca strona historii również jest „epicka, burzliwa, pełna kontrastów, często krwawa, niekiedy spokojna, a nieraz i komiczna”¹⁸ i po długim okresie marginalizacji należy opisać ją w pełnym wymiarze, ze wszystkimi cielesnymi, afektywnymi i przemocowymi doświadczeniami zwierząt. Podobnie alternatywnie Baratay podchodzi do źródeł, powołując się na amatorskie dokumenty weterynarzy lub zootechników, którzy mniej lub bardziej świadomie – w przeciwieństwie do akademickich historyków, którzy w swoich pracach „zawsze na człowieka, nie zaś na zwierzę polują” – przełamują antropocentryczny paradygmat. Swój wybór Baratay argumentuje także tym, że „historycy amatorzy [...] są bardziej eklektyczni i nowatorscy, interesują się gatunkami nie tak bliskimi człowiekowi, wzdganianymi i zaniechanymi, jak szczury, muchy, łososie [...]”¹⁹.

Przesłanki innej wersji historii Barataya niewątpliwie można odnaleźć w twórczości Sebalda. Literacki biotop pisarza najczęściej zamieszkują zwierzęta uchodzące za mało znaczące, dziwaczne lub co najmniej osobliwe – należą do nich śledzie, makrele, ćmy, motyle, jedwabniki, chińskie przepiórki, gołębie, świny czy zające. Nie tylko zwierzęta, lecz także przestrzenie, w których Sebald umieszcza je w swoich utworach, wydają się nietypowe, bardziej niż ekosystem przypominają osobliwe muzeum historii naturalnej. Najczęściej chodzi o istoty zdeterytorializowane, żyjące z dala od naturalnego środowiska, wysiedlone. Ich wymuszoną bezdomność podkreślają fotografie – kolekcja martwych motyli za szklaną witryną (fot. 2), rodzina danieli w rezerwacie (fot. 3) czy chińska przepiórka za kratami (fot. 4)²⁰.

Tę ostatnią obserwujemy przez metalowe kraty, widzimy jak samotnie wegetuje w zrujnowanych woliarach wiktoriańskiego pałacu Somerleyton Hall. Przepiórka, jak wspomina narrator *Pierścieni Saturna*, „biegała wzdłuż prawej ściany klatki i za każdym razem, gdy już miała zawrócić, potrząsała głową, jak gdyby nie pojmując, jakim sposobem znalazła się w tej beznadziejnej sytuacji”²¹.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 17.

²⁰ Wizerunki zwierząt u Sebalda przypominają krytyczne publikacje prezentujące zdjęcia zwierząt trzymanyh w zoo. Por. *Gefangen im Zoo. Tiere hinter Gittern. Mit einer Fotoserie von Bettina Flinter*. Red. V. MCKENNA, B. TRAVERS, J. WRAY. Frankfurt a. Main 1993; *Der Zoo: Fotografien von Tieren in Gefangenschaft: eine Arbeit der Panthera-Projektgruppe*. Göttingen 1994.

²¹ W.G. SEBALD: *Pierścienie Saturna*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2009, s. 45. Dalej w tekście stosuję skrót *PS* oraz podaję numer strony.



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4

Oddolne kadrowanie fotografii nie tylko podkreśla fatalne położenie ptaka, lecz także intermedialnie odsyła do eseju Bergera, który pisząc o zamkniętych w klatkach zwierzętach, stwierdza:

Jakkolwiek patrzylibyście na to zwierzę, nawet jeśli znajdzie się ono naprzeciw was, opierając się niemal o kraty, w odległości mniejszej niż pół metra, spoglądając w waszym kierunku, widzicie coś, co zostało sprowadzone do czegoś całkowicie marginalnego; i jakkolwiek natężylibyście swoją uwagę, nie uczynicie zeń centralnego obiektu²².

Marginalizacji ulegają niemal wszystkie zwierzęta w utworach Sebalda – poddane przestrzennej deprivacji stają się albo obiektami wystawowymi, albo gnieźdzą się w stworzonych przez człowieka zniewalających przestrzeniach, jak noktorama, rezerwat, elektryczna zagroda, witryna czy zwykła klatka.

Nie bez powodu protagoniści Sebalda tak często odwiedzają podczas podróży ogrody zoologiczne, tak jak Austerlitz zwiedzający ze swoją przyjaciółką Marie de Varneuil starodawną menażerię w Jardin des Plantes. Mowa o:

smętnym Ogrodzie Zoologicznym, gdzie kiedyś wystawiano na pokaz sprowadzone z afrykańskich kolonii słonie, żyrafy, nosorożce, dromadery i krokody-

²² J. BERGER: *Po cóż patrzeć...*, s. 33.

le, a gdzie teraz większość wybiegów z nędznymi szczątkami natury, kikutami drzew, sztucznymi skałami i kałużami wody, stoi pusta²³.

Opis paryskiego zoo przypomina inne zrujnowane przestrzenie w prozie Sebald – podupadający Manchester (*Wyjechali*), opustoszałe hotele na wschodnim wybrzeżu Anglii (*Pierścienie Saturna*) czy wyjałowiony krajobraz współczesnego Terezina (*Austerlitz*). Miejsca te skrywają w sobie industrialną, nazistowską albo kolonialną przeszłość, ucieleśniając niedawne scenerie przemocy, układu sił i poddaństwa. Wybór Jardin des Plantes jako miejsca akcji nie jest przypadkowy – na samym początku *Austerlitz*a narrator odwiedza okrytą złą sławą twierdzę Breendonk w Antwerpii, „monolityczny pomiot brzydoty i ślepej przemocy” (A, 27), gdzie w 1943 roku naziści więzili i torturowali między innymi austriackiego pisarza Jeana Améry’ego. Betonowy masyw, który „niby wieloryb z fal wynurzył się tu z flandryjskiej gleby” (A, 26) wyzwała w opowiadającym dwa wspomnienia – pierwsze dotyczy książki francuskiego noblisty Claude’a Simone’a o znaczącym tytule *Le Jardin des Plantes* (1997), zawierającej wątek torturowania więźnia obozu koncentracyjnego w Dachau²⁴; drugie natomiast – własnego dzieciństwa spędzonego w południowoniemieckiej wiosce:

Gdy patrzyłem w ten grobowiec spodem jakby coraz głębiej się zapadający, na jednolicie szarą kamienną posadzkę, na kratkę odpływu pośrodku i stojący obok blaszany kubeł, wyrósł przede mną obraz naszej pralni w W. i zarazem, wywołany przez żelazny, zwisający na sznurze z sufitu, obraz rzeźnickiej jatki, koło której zawsze musiałem przechodzić w drodze do szkoły i gdzie w południe często widywało się Benedykta w gumowym fartuchu, jak grubym szlauchem splukuje kafle.

A, 33

Zestawienie przestrzeni nazistowskiej kaźni z miejscem uboju zwierząt podyktowane jest, jak można przypuszczać, nie tylko podobieństwami na poziomie scenerii, lecz także intertekstualną bliskością tekstu Sebald z twórczością Jeana Améry’ego²⁵, który sam był torturowany w antwerpskim bunkrze i opisywał

²³ W.G. SEBALD: *Austerlitz*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2007, s. 320. Dalej w tekście stosuję skrót A oraz podaję numer strony.

²⁴ O intertekstualnych związkach między pisarstwem Sebald i Simone’a zob.: A. TENNSTEDT: *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald: am Beispiel von «Le Jardin des Plantes», «Die Ausgewanderten» und «Austerlitz»*. Freiburg 2007.

²⁵ O pisarstwie Améry’ego rozumianego jako pre-tekst *Austerlitz*a, zob.: I. HEIDELBERGER-LEONARD: *Jean Améry’s Werk – Urtext zu W.G. Sebalds Austerlitz? W: Recherches Germaniques. W.G. Sebald. Erinnerungen – Übertragungen – Bilder*. Red. R. VOGEL-KLEIN. Strasbourg 2005, s. 117–128.

to doświadczenie w kategoriach intensywnie somatycznego doświadczenia, redukującego człowieka do mięsa (*Verfleischlichung*) i absolutnej fizyczności²⁶.

Do gęstego łańcucha skojarzeń, łączącego paryski ogród zoologiczny Jardin des Plantes, hitlerowski bunkier w antwerpskim Breendoonk i bawarską jatkę rzeźniczą, trzeba dodać jeszcze jedno, tym razem postkolonialne ogniwo. Gdy Austerlitz mówi o kontraście między niegdysiejszym przepychem a obecnym stanem paryskiego zoo zamienionego w ruinę, wskazuje na ślady jego kolonialnej przeszłości. Sebald podejmuje tym samym wątek splotu europejskiego kolonializmu ze zinstytucjonalizowanym wyzyskiem zwierząt w XIX i XX wieku, temat często poruszany przez zwolenników zookrytyki, którzy ogrody zoologiczne od samego początku ich istnienia traktują jako negatywny paradygmat relacji ludzko-zwierzęcych²⁷. Jardin des Plantes nie należy do wyjątków – Éric Baratay i Elisabeth Hardouin-Fugier w krytycznym studium poświęconym historii europejskich menażerii nazywają go „wystawką kolonializmu” i na jego przykładzie pokazują, że do XX wieku ogród zoologiczny był bezpośrednim wyrazem triumfującej Europy:

był częścią systemu, który bez skrupułów wykorzystywał i dewastował faunę; z wszystkimi egzotycznymi zwierzętami, które wystawiał na widok publiczny, był jednocześnie wystawką kolonializmu. Z drugiej strony, jego zasługą było odsłanianie przed człowiekiem dzikich zwierząt, choć zwierzę, które prezentował odwiedzającym – i to, które oni sami chcieli widzieć – było częściej wirtualne, niż naturalne²⁸.

Ogród zoologiczny Jardin des Plantes uchodził także za miejsce, w którym wyzysk zwierząt był ściśle związany z rozwojem nauki (w 1840 roku stworzono tam nowoczesną „menażerię doświadczalną”), stając się instrumentem władzy w rękach uczonych, którzy stawiali sobie za cel inwentaryzację, udomowienie i racjonalistyczne zawłaszczenie zwierzęcego świata²⁹. Sebald pokazuje za trwającą efekty tego mariażu, opisując niesamowite wrażenie, jakie wywarła na Austerlitzu wizyta w podparyskim Muzeum Weterynarii, mieszczącym się na terenie XVIII-wiecznej École Vétérinaire i skrywającym między innymi:

odciśnięte w gipsie szczęki najrozmaitszych przeżuwaczy i gryzoni; kamienie, duże i idealnie owalne jak kule kręgielne, znalezione w nerkach cyrkowych

²⁶ J. AMÉRY: *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*. Tłum. R. TURCZYN. Kraków 2007, s. 91.

²⁷ Por. E. SANNA: *Verrückt hinter Gittern: von den Leiden der Zootiere*. Hamburg 1992; E. GOSCHLER, F. ORSO: *Der Zoowahnsinn von A-Z*. Wien 2006.

²⁸ É. BARATAY, E. HARDOUIN-FUGIER: *Zoo: von der Menagerie zum Tierpark*. Berlin 2000, s. 226 [tłum. własne].

²⁹ Ibidem, s. 132.

wielbłądów; poprzeczny przekrój liczącego parę godzin prosiątka, którego organy na skutek chemicznego procesu diafanizacji stały się przezroczyste [...].

A, 322

Zaaranżowane na modłę dworskich gabinetów osobliwości muzeum, wcześniej określane zresztą mianem „Cabinet du Roi”, uosabia niepohamowany i wspierany przez władzę pęd do wiedzy i eksperymentu nowożytnych uczonych, którego obiektem i ofiarą są zwierzęta. Sceneria ta pokazuje także cienkie granice między racjonalnością a obsesją, o czym świadczy naturalnych rozmiarów figura jeźdźca, który wraz z koniem został przez preparatora i zarazem dyrektora instytucji, Honoré Fragonard’a, odarty ze skóry. Nie dziwi więc, że Austerlitz po wizycie w muzeum dostaje ataku epilepsji historycznej i trafia do szpitala w *Salpêtrière*, „tworzące[ego] między Jardin des Plantes a Gare d’Austerlitz oddzielne uniwersum, gdzie granice między zakładem leczniczym a karnym nigdy nie rysowały się wyraźnie” (A, 326). Sebald zdaje się sugerować, że dokonania nauki w dobie jej największego rozkwitu pod koniec XIX wieku również mieszczą się w szarej strefie, z rozmytymi granicami między chorobliwym pędem a deliktem.

W XX wieku natomiast, wracając do studiów Baratay’a i Hardouin-Fugier, ogród zoologiczny ucieleśnia „jeden z większych paradoksów cywilizacji okcydentalnej związany z jej stosunkiem do obcego”³⁰ – z jednej strony współczesny mieszkaniec Zachodu przejawia tęsknotę za dziką naturą, z drugiej strony nieustannie zagospodarowuje ją według własnych upodobań i wyobrażeń, co znów prowadzi do podporządkowania i wywłaszczenia zwierząt, a więc swoistego neokolonializmu³¹. Splot dyskursu (neo)kolonialnego z ideą ogrodów zoologicznych³² jest silnie obecny w twórczości Sebalda, a jego najlepszą ilustrację tworzą dwie sceny w *Austerlitzu*, rozgrywające się w antwerpskim zoo i walijskiej posiadłości Andromeda Lodge, w której mieszka przyjaciel głównego bohatera, Gerald. Ta ostatnia jawi się jako swoisty „azyl”, oderwana od rzeczywistości bukoliczna przestrzeń wyrażająca harmonię między ludźmi i zwierzętami, jednak pastiszowy i parodystyczny styl opisu tej rajskiej scenerii³³, wręcz ocierający się o kicz, zdradza drugie dno. Okazuje się, że zasiedlany przez egzotyczne gatunki zwierząt ogród w Andromeda Lodge jest pokłosiem dalekich ekspedycji przodków rodziny Fitzpatricków i ujawnia jej tajemnicze zależności z kolonialnym

³⁰ Ibidem, s. 226.

³¹ Ibidem, s. 227.

³² Teoretyczne rozważania na ten temat zawiera monografia *New Worlds, New Animals. From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*. Red. R.J. HOAGE, W.A. DEISS. London 1996.

³³ Por. J. RYAN: *Kolonialismus in W.G. Sebalds Roman «Austerlitz»*. W: *(Post-)Kolonialismus und deutsche Literatur: Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*. Red. A. DUNKER. Bielefeld 2005, s. 267–282.

światem. Szczególną uwagę Austerlitz przyciągają „biało upierzone kakadu, które krążyły w promieniu do dwóch- trzech mil wokół domu, skrzeczały z zarośli i aż do wieczora zażywały rozkoszy kąpeli w tumanach wodnego pyłu” (A, 102). Pradziadek Geralda przywiózł je z Moluków (tzw. Wysp Korzennych należących do Holenderskich Indii Wschodnich) i „umieścił je w oranżerii, gdzie niebawem rozmnożyły się w liczną kolonię” (A, 102), czasami sprowadzał je za niewielkie pieniądze z normandzkiego portu Le Havre. Pisarz dyskretnie przełamuje rajskość i niewinność walijskiej posiadłości – podobny zabieg stosuje w opisie szarej kongijskiej papugi żyjącej przez długie lata „na wygnaniu w Walii” (A, 104), z „głębokim smutkiem” (A, 105) rysującym się w jej oczach. Spreparowane ciało afrykańskiego ptaka przechowywane jest w jednym z licznych pokoi Andromeda Lodge, które po latach, jak wspomina Austerlitz, zamieniły się w swoiste „muzeum historii naturalnej”.

Motyw wystawionych na widok publiczny zwierząt nieprzypadkowo otwiera całą powieść, rozpoczynającą się od wizyty narratora w nowo wybudowanej antwerpskiej noktoramie, pawilonie nocnych zwierząt, które „za szklaną szybą” wiodą swój „przycmiony żywot” (A, 6) – nietoperze i skoczki z Egiptu, puszczyki i sowy, jeże, kuny, popielice, małpiatki. Spośród tych egzotycznych i rodzimych stworzeń jedno szczególnie przyciąga uwagę narratora, to szop pracz, który „z wyrazem powagi siedział nad strużką wody i bez ustanku prał ten sam kawałek jabłka, jak gdyby w nadziei, że dzięki temu gruntownemu ponad wszelki rozsądek praniu zdoła wymknąć się z fałszywego świata, dokąd trafił poniekąd bez własnego udziału” (A, 6). Zwierzę, podobnie jak chińska przepiórka, zatraca się w kompulsywnych repetycyjnych ruchach, uosabiając dramat zamknięcia w obcej i nienaturalnej (choć naturalizm imitującej) przestrzeni. Język jej opisu zawiera krytykę tego typu form zniewolenia zwierząt, dlatego noktorama określana jest jako „opaczne miniaturowe uniwersum” i „fałszywy świat”, w którym przetrzymuje się ubezwłasnowolnione zwierzęta.

2. Zoozbrodnie

Podczas wizyty w Jardin des Plantes Austerlitz i Marie spotykają na swojej drodze rodzinę danieli, koczującą „za płotem, okalającym spłachetek gołej, pylistej ziemi” (A, 320). Marie prosi bohatera, by zrobił zdjęcie tej osobliwej grupie zwierząt (fot. 3) i wypowiada wciąż tkwiące w jego pamięci słowa, iż „zamknięte zwierzęta i my, złożona z ludzi publiczność, patrzymy wzajem na siebie *à travers une brèche d'incompréhension*” (A, 320). Po raz kolejny, tym razem po francusku, Sebald przywołuje spostrzeżenie Johna Bergera (*abyss of incomprehension*), podkreślając granice powstające przy próbie nawiązania, nie tylko wzrokowego, kontaktu ze zwierzętami. Z eseju brytyjskiego historyka pochodzi także sekwen-

cja pytań, które na widok danieli wykrzykuje jedno z dzieci: „*Mais il est où? Pourquoi il se cache? Pourquoi il ne bouge pas? Est-ce qu’il est mort?*” (A, 320), podświadomie wyrażając beznadziejne położenie zamkniętych w rezerwacie zwierząt, bardziej przypominających nieruchome posągi, niż żywe istoty. Za tymi pytaniami kryje się opinia Bergera, że „ogród zoologiczny, do którego ludzie chodzą, by spotkać zwierzęta, obserwować je i przypatrywać się im, [...] jest pomnikiem niemożności takiego spotkania. Współczesne ogrody zoologiczne to epitafia dla związku, który jest równie stary jak sam człowiek”³⁴.

Opisy zwierząt w utworach Sebald często przybierają ów epitafigny charakter, czego przykładem jest fragment *Pierścieni Saturna* ilustrujący spotkanie ze świnia:

Przedostałem się przez płot i podszedłem do jednego z ciężkich, śpiących bez ruchu zwierząt. Gdy się nad nim pochyliłem, powoli otwarło małe oko w obramowaniu jasnych rzęs i spojrzało na mnie pytająco. Powiodłem ręką po zapiaszczonym grzbiecie, wstrząsającym się pod niezwykłym dotknięciem, pogłaskałem ryj i policzki, poskrobałem wgłębienie za uchem, aż zwierzę westchnęło jak udręczony nieskończonym cierpieniem człowiek. Kiedy się znowu podniosłem, z wyrazem najgłębszego oddania ponownie zamknęło oko.

PS, 79

W tej osobliwej scenie narrator przekracza konwencjonalne granice – nie tylko symbolicznie, ale też konkretnie, przechodząc przez elektryczne ogrodzenie, skłaniając się ku zwierzęciu i czule je głaszcząc. Opis, który „w swej intensywności wyróżnia się od reszty tekstu”³⁵, jest nadzwyczaj sensualny – najpierw, poprzez wymianę spojrzeń, dochodzi do zbliżenia między bohaterami, a następnie zostaje ono wzmocnione „niezwykłym” dotykiem. Ten idylliczny obraz mógłby przedstawiać potencjalną harmonię, ewokującą rodzaj międzygatunkowego porozumienia, gdyby nie lapidarny, ale znaczący gest zwierzęcia, w którym wyraża swoje „nieskończone cierpienie”. Sebald sugeruje tym samym, że mimo „najgłębszego oddania” udomowionych zwierząt i ich podobieństwa do ludzi, zwierzęco-ludzka koegzystencja zawsze będzie obwarowana bólem i poczuciem winy, umacniającym różnicę³⁶.

Los świni wyzwała w narratorsze wspomnienie biblijnej historii, z jakichś powodów rzadko przywoływanej na lekcjach katechezy, mówiącej o tym, jak Jezus uzdrawia opętanego i rozkazuje złym duchom, by weszły w stado dwóch tysięcy świń, które następnie rzucają się ze zbocza i zbiorowo giną w morskich falach.

³⁴ J. BERGER: *Po cóż patrzeć...*, s. 29.

³⁵ B. MOSBACH: *Schauer der ungewohnten Berührung...*, s. 87.

³⁶ Spotkania ze zwierzętami w utworach Sebald przypominają rozważania Jacquesa Derridy, w których filozof rozmyśla nad modalnościami „niezłębionej granicy” między człowiekiem i zwierzęciem, nad istotą zwierzęcego cierpienia i egzystencjalnym klinczem bycia oglądanym przez zwierzę. Por. J. DERRIDA: *L’animal que donc je suis*. Paris 2006.

„Czy ta straszna historia, dumałem [...], opiera się na relacji naocznego świadka? A jeśli tak, czy to nie znaczy, że Pan, uzdrawiając Gerazeńczyka, mimowolnie popełnił błąd w sztuce?” (PS, 80), zastanawia się narrator i po raz kolejny przekracza granice, tym razem stosowności, niemalże heretycko oskarżając Boga o pomyłkę. Cyniczny ton komentarza do biblijnej przypowieści pozwala jednak przypuszczać, że pisarzowi chodzi nie tyle o zaakcentowanie brutalności morderstwa, jakiego dopuszcza się Jezus względem niewinnych zwierząt, lecz raczej o podkreślenie, że scena ta pochodzi ze źródła będącego podstawą chrześcijańskiej etyki, która miłość do bliźniego stawia na pierwszym miejscu. Sebald nie podważa wartości Ewangelii, pokazuje natomiast, że ludzka pogarda wobec innych gatunków ma głębokie korzenie w okcydentalnej kulturze (ufundowanej na szowinizmie gatunkowym) i jest przez nią wielorako legitymizowana. Rozmyślenia o potencjalnym błędzie zawartym w Piśmie Świętym stają się pretekstem do zakwestionowania źródeł antropocentrycznych hierarchii, które przez wieki kształtowały judeo-chrześcijańskie myślenie. Biblijna narracja połączona z beznadziejnym losem trzymanej za elektrycznym ogrodzeniem świni – zwierzęcia podlegającego silnej stygmatyzacji w kręgu kultury i języka zachodu³⁷ oraz żyjącego po to, by być zabitym i skonsumowanym – skłania narratora *Pierścieni Saturna* do wysunięcia wniosku, „że własny chory ludzki rozum musimy zawsze przenosić na inny gatunek, uważany przez nas za niższy i godny tylko unicestwienia” (PS, 80).

Podobne przesłanki towarzyszą obszernemu passusowi w *Pierścieniach Saturna* poświęconemu śledziom, gdzie Sebald, bodaj najsilniej, biorąc pod uwagę wszystkie jego utwory, podkreśla tezę o aberracji ludzkiego rozumu wyrażającej się w wyzysku zwierząt³⁸. Korzystając z przekazów historycznych, kronik i miejscowych legend, narrator (re)konstruuje „naturalną historię śledzia”, rozpiętą w tekście niczym gęsta sieć odniesień. Punktem wyjścia do snucia opowieści jest spacer po opustoszałym wybrzeżu Anglii i widok beczynnie siedzących na brzegu rybaków oraz zatrutego pestycydami i przepełnionego zmutowanymi rybami morza. Obraz ten przywołuje, sięgające dzieciństwa narratora, wspomnienie ideologicznego filmu z 1936 roku (oglądanym podczas zajęć przyrody jeszcze w latach 50.), w którym heroiczny połów śledzi jawi się jako „wzorcowy spektakl walki człowieka z przemożną potęgą natury” (PS, 64). Narrator cytuje opisy rybackich połowów, choć bardziej przypominają one brutalne morderstwa dokonywane

przy użyciu [...] długich na dwieście stóp, zdolnych pomieścić niemal ćwierć miliona ryb sieci, które wyrabiano z grubego perskiego jedwabiu [...]. Siecią

³⁷ O obecności i znaczeniu świni w kulturze i historii zob. T. MACHO, J. SCHALANSKY: *Schweine. Ein Portrait*. Berlin 2015.

³⁸ Analogicznie do historii śledzi zbudowany jest w *Pierścieniach Saturna* rozdział poświęcony jedwabnikom, które w III Rzeszy zostały wykorzystane jako ideologiczny instrument propagandy, a ich los – jak pokazuje Sebald – przypomina historię ofiar nazistowskiej przemocy.

bowiem nie zgarnia się ryb, ale stawia się ją w wodzie niczym ścianę, o którą ryby tłuką się desperacko, aż utkną skrzelami w okach, a potem, przy wyciąganiu i zwijaniu sieci, co trwa prawie osiem godzin, duszą się.

PS, 67

Przekaz wzmacnia wizualnie fotografia z porannego połowu śledzi w Lowestoft (fot. 9), przedstawiająca mężczyzn dumnie górujących nad stosem martwych ryb. Zdjęcie, nieprzypadkowo utrzymane w konwencji wojennych lub myśliwskich *trophy pictures*³⁹, odsyła do fragmentu nieukończonego projektu Sebalda o Korsykc, zawierającego krytyczny opis wybuchającej co roku gorączki polowań:

W czasie moich wypraw w głąb wyspy zawsze wydawało mi się, że cała męska ludność uczestniczy w dawno już bezcelowym niszczycielskim rytuale. Starsi mężczyźni, przeważnie po cywilnemu, w niebieskich strojach roboczych, zajmują stanowiska na poboczu dróg [...]. We wrześniu w korsykańskich gazetach tak zwana *ouverture de la chasse* stanowi, obok doniesień o wciąż powtarzających się zamachach bombowych na koszary żandarmerii, kasy gminne i inne publiczne instytucje, jeden z naczelných tematów [...]. I zamieszcza się fotografie mężczyzn o marsowym wyglądzie, jak wynurzają się z bronią na ramieniu z makii albo pozują nad ubitą świnia⁴⁰.

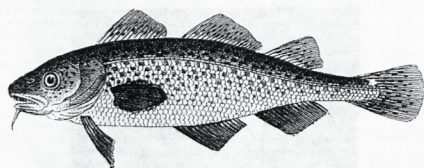
W opisie korsykańskiego polowania czy połowów śledzi nie chodzi wyłącznie o brutalność mordy, lecz przede wszystkim o mechanizmy, które za nim stoją. Wcześniej Sebald upatrywał źródeł antropopatriarchialnego traktowania zwierząt w bezmyślnym pędzie człowieka do okrucieństwa i w chrześcijańsko zorientowanej etyce, teraz pociąga do odpowiedzialności naukę. Nie bez powodu rozdział poświęcony naturalnej historii śledzi wypełniają fakty, liczby i statystyki, które oddają biurokratyczną racjonalność i bezduszość naukowców. Narrator opisuje, w jaki sposób ciała śledzi – w związku ze swoją domniemaną nieumiejętnością odczuwania bodźców sensorycznych – stały się ofiarą kuriozalnych eksperymentów, w których badano wytrzymałość zwierząt, „obcinając im płetwy i okaleczając je w inny sposób” (PS, 68) lub wykorzystywano szczególne właściwości świecenia martwych ciał śledzi w celu „totalnej iluminacji” XIX-wiecznych miast (PS, 74). Mariaż ten zostaje dodatkowo wzmocniony w wizualnej warstwie tekstu, poprzez bezpośrednio następujące po sobie ilustracje ciała ryby (fot. 5) i miasta rozświetlonego rzekomą fluoroscencyjną substancją

³⁹ Por. H. ROBERTS: *War Trophy Photographs: Proof or Photography?* W: *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*. Red. G. BATCHEN, M. GIDLEY. London 2012, s. 201–208.

⁴⁰ W.G. SEBALD: *Campo Santo*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2014, s. 49–50. Dalej stosuję skrót CS oraz podaję numer strony.

wyciśniętą z rybich włók (fot. 6) – dopiero przy przewracaniu stron, zdjęcia nakładają się na siebie i wzajemnie przenikają.

dem Gedanken, daß der Mensch bloß für einen Bruchteil der im Kreislauf des Lebens andauernd sich fortsetzenden Vernichtung verantwortlich ist, und im übrigen auch mit der Annahme, daß die besondere physiologische Organisation der Fische sie schützte vor der Empfindung der Angst und der Schmerzen, die beim Toteskampf durch die Körper und die Seelen der höher ausgebildeten Tiere gehen. Doch in Wahrheit wissen wir nichts von den Gefühlen des Heringes. Wir wissen nur, daß sein inneres Gerüst aus über zweihundert verschiedenen, auf das komplizierteste zusammengesetzten Knorpeln und Knochen besteht. Äußerlich auffällig ist



das starke Schwanzruder, der schmale Kopf, der ein wenig vorstehende Unterkiefer und das große Auge, in dessen silberweißer Iris eine schwarze Pupille schwimmt. Über den Rücken hin ist der Hering bläulich grün gefärbt. Die Schuppen an seinen Seiten und am Bauch schimmern einzeln in einem orangegoldenen Ton, haben jedoch in ihrer Gesamtheit einen reinweißen metallischen Glanz. Gegen das Licht gehalten, scheinen die hinteren Partien auf in einem Dunkelgrün von solcher Schönheit, wie man es sonst nirgendwo sieht. Wenn das Leben aus dem Hering gewichen ist, verändern sich seine Farben. Der

Fot. 5

Rücken wird blau, Backen und Kiemen sind rot unterlaufen von Blut. Zu den Besonderheiten des Heringes gehört übrigens auch, daß sein toter Körper an der Luft zu leuchten beginnt. Diese eigenartige, der Phosphoreszenz ähnliche und doch von ihr grundverschiedene Leuchtkraft erreicht wenige Tage nach dem Eintritt des Todes ihren Höhepunkt und nimmt dann in dem Maße ab, in dem der Fisch in Verwesung übergeht. Es ist lange Zeit, ja ich glaube bis heute ungeklärt geblieben, was für eine Bewandnis es mit dem Leuchten der leblosen Heringe hat. Um 1870, als allerorten an Projekten zu einer totalen Illumination unserer Städte gearbeitet wurde,



sollen zwei englische Wissenschaftler mit den seltsamerweise zu ihren Forschungen passenden Namen Herrington und Lightbown das absonderliche Naturphänomen untersucht haben in der Hoffnung, daß sich aus der von den toten Heringen ausgeschwitzten luminösen Substanz die Formel zur Erzeugung einer organischen, sich fortwährend von selber regenerierenden Lichtesenz würde ableiten lassen. Das Scheitern dieses exzentrischen Planes war, wie ich letzthin in einer Monogra-

Fot. 6

Kwestia reakcji zwierząt na ból była przez setki lat, szczególnie w antropocentrycznej tradycji zachodu, tabuizowana i wypierana⁴¹. Dopiero od kilku dekad, w wyniku intensywnych debat i studiów nad etyką zwierzęcą, kwestionuje się przekonanie, że zwierzęta, szczególnie te należące do „niższych gatunków”, nie są zdolne do odczuwania cierpienia⁴². Wcześniej uważano, że mniej rozwi-

⁴¹ Por. J.M. MASSON, S. MCCARTHY: *Wie Tiere fühlen*. Hamburg 1997; *Brüder – Bestien – Automaten. Das Tier im abendländischen Denken*. Red. M. LINNEMANN. Erlangen 2000.

⁴² W 2012 roku filozof Markus Wild opublikował dla szwajcarskiej komisji etyki raport o stanie świadomości i odczuwaniu bólu przez ryby, wykazując, że funkcjonują one pod tym względem podobnie do ssaków. W swoich rozważaniach Wild proponuje bardziej humanitarny sposób traktowania ryb i równocześnie wzywa do zaprzestania brutalnych metod połowu. Zob. M. WILD: *Fische: Kognition, Bewusstsein und Schmerz: eine philosophische Perspektive*, 2012. http://www.ekah.admin.ch/fileadmin/ekah-dateien/dokumentation/publikationen/EKAH_Band_10_Fische_Inhalt_V2_Web.pdf [data dostępu: 12.03.2015].

nięte zwierzęta, na skutek niewykształconego układu nerwowego, nie odczuwają fizycznego bólu i w ten sposób usprawiedliwiano wyzyskujące praktyki naukowców, przyrodników, myśliwych, handlarzy czy polityków. Opisana przez Sebald instrumentalizacja śledzi jest najlepszym przykładem tej błędnej logiki:

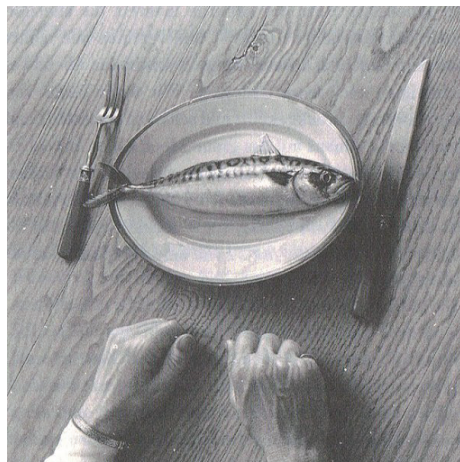
W obliczu tego niewyobrażalnego mnóstwa przyrodnicy uspokajali się myślą, że człowiek odpowiedzialny jest tylko za ułamkową część zagłady dokonującej się w cyklu życia, jak również założeniem, że szczególna fizjologia ryb chroni je przed doznaniem strachu i bólu, które przenikają ciała i dusze wyżej rozwiniętych zwierząt w agonii.

PS, 68

Fizjologii i estetyce rybiego ciała Sebald poświęca dużo uwagi. Ilustracja jednostkowego śledzia (fot. 5), nasuwająca skojarzenia z klasycznymi podręcznikami do przyrodoznawstwa, opatrzona jest opisem szczególnej feerii barw, sprawiającej, że ciało ryby staje się istnym cudem natury. Podobną charakterystykę zawiera krótki esej Sebald *Scomber scombrus, czyli makrela pospolita*, dotyczący rycin J.P. Trippa *Das ungeschriebene Gebot* („Niepisane prawo”, fot. 7) i *Endspiel* („Końcówka”, fot. 8). Zamiast konwencjonalnej interpretacji obrazów pisarz tworzy literacką wariację na temat makreli, podkreślając ich hipertroficzną muskulaturę i „iryzującą grę kolorów”, sprawiającą, że „na niebieskich grzbietach, oznaczonych w poprzek nieregularnymi brunatno-czarnymi smugami, lśniły fioletowoczerwone i zielonozłote łuski” (CS, 246).



Fot. 7



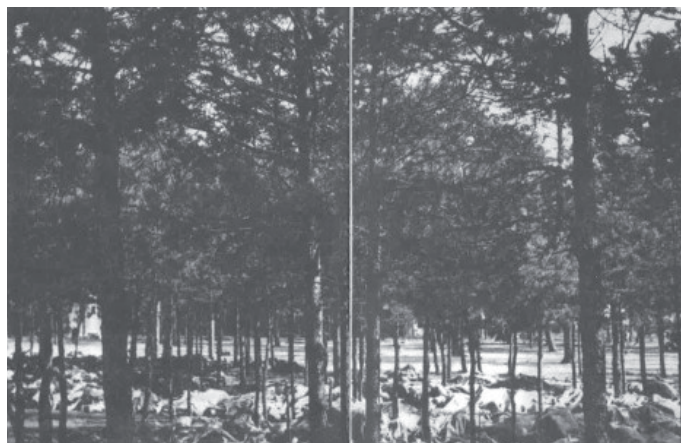
Fot. 8

Fragmety poświęcone wygląadowi zewnętrznemu śledzi i makreli powinny jednak budzić więcej czujności niż zachwyty – tak estetyczne i afirmatywne opisy w utworach Sebald rzadko są niewinne. Carolin Duttlinger pokazuje,

że piękno ma co prawda centralne, lecz zdecydowanie ambiwalentne znaczenie w twórczości pisarza, ponieważ zazwyczaj umiejscowione jest w niebezpiecznej bliskości z cierpieniem i śmiercią⁴³. W taki sposób często skomponowane są opisy zwierząt w dziełach Sebald: obraz pięknie świeżą (choć, co znamienne, martwego) ciała śledzia kontrastuje z fotografią olbrzymiej liczby ofiar porannego połowu w Lowestoft, i jest umieszczony między opisami dwóch pseudonaukowych eksperymentów, zadających zwierzętom cierpienie i śmierć. Z kolei „tak cudownie się mieni[ę]” makrele pisarz, na podstawie podobieństwa nazwy, zestawia z odrażającą śmiertelną chorobą (*petit verole*) oraz zauważa, że owa „iryzująca gra kolorów szybko blaknie i gaśnie ołowianym odcieniem w godzinie śmierci, ba – gdy ledwo muśnie je obce, suche powietrze” (CS, 246).



Fot. 9



Fot. 10

⁴³ C. DUTTLINGER: *W.G. Sebald: The Pleasure and Pain of Beauty*. “German Life and Letters” 2009, nr 62, s. 327.

Dominantą przedstawienia zwierząt w prozie Sebald jest nie tylko zasada kontrastu, ale też analogii. Bezpośrednio po rozważaniach o śledziach pojawia się w *Pierścieniach...* dwustronicowa fotografia przedstawiająca ludzkie zwłoki leżące pośród leśnych drzew (fot. 10) – najprawdopodobniej ofiary obozu koncentracyjnego w Bergen-Belsen. Pełnowymiarowy obraz nie pozostawia miejsca dla słów, a poprzez swoje precyzyjne ułożenie w samym środku rozdziału tworzy cichą oś, która przecina tekst i rzuca inne światło na to, co już się wydarzyło i co nastąpi za chwilę.

Analogia do zdjęcia przedstawiającego poranny połów w Lowestoft jest oczywista. Patrząc wstecz na kilkustronicowy ekskurs o naturalnej historii śledzia, staje się jasne, że los zamordowanych ryb jest metonimicznym odzwierciedleniem losu żydowskiego. Podobieństwa uwidaczniają się także w językowej warstwie tekstu:

Wreszcie wyladunek, praca w halach, gdzie kobiece ręce patroszą śledzie, sortują je według wielkości i układają w beczkach. Potem niestrudzonego wędrowca mórz [...] przejmują pociągi towarowe, aby go dostarczyć do miejsc, gdzie jego los na tej ziemi ostatecznie się dopełni.

PS, 65

Ładunek, selekcja, masowe transporty śledzi w pociągach towarowych jednoznacznie ewokują ikoniczne obrazy i odsyłają do maszynowej organizacji Zagłady, przede wszystkim jej przemysłowego charakteru, degradującego ciało ludzkie do wielokrotnie przetwarzanego produktu⁴⁴. Analogię podkreśla także wspomnienie ideologicznego filmu o heroicznych, podejmowanych przez rybaków, wysiłkach służących ujarzmieniu natury, budzący skojarzenia z antysemitkami filmami propagandy III Rzeszy, szczególnie z pseudodokumentem *Wieczny Żyd* z 1940 roku, który silnie operuje zwierzęcymi porównaniami⁴⁵ i namawia do wyniszczenia wszędobylskiej i nadmiernie rozmnażającej się rasy żydowskiej. Podobnie funkcjonują opisy drastycznych eksperymentów przeprowadzanych na śledziach – przypominają zbrodnicze działania nazistowskich lekarzy w obozach koncentracyjnych i ucieleśniają „skrajne momenty historii cierpień gatunku stale zagrożonego katastrofami” (PS, 68).

Jednoznaczne analogie do Zagłady, których ślady można znaleźć w całej twórczości Sebald, odsyłają do studium Charlesa Pattersona *Eternal Treblinka*, w którym amerykański historyk przedstawia strukturalne podobieństwa i linie kontynuacji cechujące masowe zabijanie zwierząt w XIX-wiecznych rzeźniach przemysłowych i nazistowskie obozy zagłady. Mimo iż tzw. porównania z Holocaustem, w odniesieniu do traktowania zwierząt, znane są przede wszystkim

⁴⁴ Por. Z. BAUMAN: *Nowoczesność i Zagłada*. Kraków 1992.

⁴⁵ Por. B. SAX: *Animals in the Third Reich*. Providence 2013.

z pism radykalnych zwolenników etyki zwierzęcej⁴⁶ czy kontrowersyjnych akcji organizacji występujących w obronie praw zwierząt⁴⁷, to dużo wcześniej pojawiły się one właśnie w literaturze pięknej. Tytuł książki Pattersona pochodzi z opowiadania Isaaca Bashevisa Singera *The Letter Writer* z lat 70., w którego twórczości wątki animalistyczne nieustannie wiążą się z długim cieniem Zagłady. Także południowoafrykański noblista John Maxwell Coetzee, wielokrotnie zestawiany z Sebaldem⁴⁸, porusza ten wątek w *Żywotach zwierząt* z 1999 roku, stwarzając semiautobiograficzną postać wegetariańskiej pisarki Elisabeth Costello, której kontrowersyjne porównania zabijania zwierząt do Holokaustu inicjują wielogłosową debatę⁴⁹.

Poważne próby pokazania zależności pomiędzy procesem Zagłady a wyzyskiem zwierząt – do których bez wątplenia zalicza się twórczość Singera, Coetzee’go, Sebaldy – nie mają nic wspólnego ani z estetyzacją, ani z relatywizacją historii. W sferze odbioru działają one co prawda, jak pisze Jerzy Jarniewicz o twórczości Coetzee’go, niczym „kij wsadzony w mrowisko, ewidentna prowokacja, która ma wytrącić nas z równowagi”⁵⁰, jednak ich zasadniczy cel ukryty jest głębiej. Chodzi o odsłonięcie mechanizmów stosowania przemocy i zadawania bólu, które – zarówno w sferze kultury, jak i natury – przebiegają według tych samych schematów i wiążą się z perwersyjnymi zapędami ludzkiego gatunku do dominacji i hierarchizacji. Według Pattersona dzieje stosunku człowieka do zwierząt są tego najlepszym przykładem:

Historia rozwoju dominacji człowieka jako pana i władcy wszystkich gatunków, ujarzmiającego świat zwierząt, jest zarazem przykładem naszego ujarzmiania się nawzajem. Historia ludzkości odsłania pewien schemat – najpierw ludzie eksploatują i zarzynają zwierzęta, a później traktują innych ludzi jak zwierzęta, czyniąc z nimi to, co ze zwierzętami⁵¹.

Metonimiczne zabiegi Sebaldy nie służą zrównaniu losów zamordowanych Żydów i śledzi, co do tego nie ma wątpliwości, raczej pokazują, że Zagłada nie stanowi unikatowego fenomenu, oddalonego od norm przyjętych przez cywilizację zachodu. Wręcz przeciwnie, z lektury *Pierścieni Saturna* (połączonej

⁴⁶ Por. D. SZTYBEL: *Can the Treatment of Animals Be Compared to the Holocaust?* “Ethics and the Environment” 2006, nr 11.1, s. 97–132.

⁴⁷ W 2013 roku amerykańska organizacja PETA przeprowadziła kontrowersyjną kampanię „Holocaust on Your Plate”, polegającą na zestawieniu autentycznych fotografii wychudzonych i maltretowanych więźniów obozów koncentracyjnych ze zdjęciami współczesnych praktyk hodowli zwierząt.

⁴⁸ Por. D. LACAPRA: *Coetzee, Sebald, and the Narration of Trauma*. W: IDEM: *History, Literature, Critical Theory*. Ithaca 2013, s. 54–94.

⁴⁹ Por. S. CAVELL, C. DIAMOND i in.: *Philosophy & Animal Life*. New York 2008.

⁵⁰ J. JARNIEWICZ: «Żywoty zwierząt» J.M. Coetzee. „Gazeta Wyborcza” 17.05.2004.

⁵¹ Ch. PATTERSON: *Wieczna Treblinka*. TŁUM. R. RUPOWSKI. Opole 2003, s. 131.

z kolonialnymi epizodami w *Austerlitzu*) wynika, że obozy koncentracyjne ze swoimi brutalnymi praktykami wycisku i instrumentalizacji stanowią integralną część konstelacji katastrof, które dokonują się za sprawą aberracji ludzkiego rozumu co najmniej od czasów rewolucji przemysłowej.

3. Czuję. Zwierzęta⁵²

Koegzystencja ludzi i zwierząt w utworach Sebalda nie przedstawia się linearnie, lecz tworzy wyrafinowaną konstelację pozornie dalekich od siebie wydarzeń pochodzących z różnych epok i źródeł. Kompleksowość i przenikliwość tej wizualno-tekstowej „wieloelementowej konstrukcji antropologicznej”⁵³ pozwala zaliczyć dzieła niemieckiego pisarza do grona najciekawszych przedstawień relacji zwierzęco-ludzkich we współczesnej literaturze. W wygłosie warto jeszcze raz zapytać o miejsce i znaczenie zwierząt w rzeczywistości wykreowanej przez Sebalda i doprecyzować, jaką funkcję pełni w niej nagromadzenie zwierzęco-ludzkich analogii.

Poprzednie rozdziały skłaniają do wniosku, że sebaldiańskie rozważania o kwestii zwierzęcej rozgrywają się na dwóch zasadniczych, choć często nakładających się na siebie, planach: politycznym i afektywnym. W pierwszym przypadku zwierzę przedstawione jest jako społeczny konstrukt, który funkcjonuje według wytworzonych przez człowieka hierarchii i ram (w zoo, rezerwach, klatkach, zagrodach, laboratoriach, przemyśle), najczęściej jako istota zreifikowana, pozbawiona imienia, twarzy, uczuć. Pytania, które generują dzieła Sebald a dotyczą tego, jak władza, ideologia i nauka traktują nie-ludzkie zwierzęta, w jakich przestrzeniach je osadzają i w jakim celu wykorzystują, a w efekcie końcowym, jak praktyki te wpływają na kształt zwierzęco-ludzkich stosunków. Odpowiedzi dostarczają snute przez narratorów – pozornie melancholijnie, jednak w gruncie rzeczy ironiczno-krytyczne⁵⁴ – opowieści o śledziach, świniach czy mieszkańcach zoo. Na drugim, afektywnym planie, Sebald bada możliwości realnego spotkania ze zwierzętami we współczesnym świecie i pyta o granice, na jakie wówczas natrafiamy oraz uczucia, które powstają (albo i nie powstają) po obu stronach. Tak dzieje się w przypadku spotkania ze świnią czy rodziną danieli w paryskim rezerwacie.

Okazuje się, że na obu poziomach, politycznym i afektywnym, relacje ludzko-zwierzęce są głęboko zaburzone, opierają się na instrumentalizacji, ślepej prze-

⁵² Tytuł jest nawiązaniem do książki Sebald a *Czuję. Zawrót głowy*.

⁵³ D. CZAJA: *Śledzie, émy...*, s. 107.

⁵⁴ Por. D. KIM: *Militant Melancholia, or Remembering Historical Traumas: W.G. Sebald's «Die Ringe des Saturn»*. W: *German Literature as World Literature*. Red. T.O. BEEBEE. New York-London 2014, s. 115–133.

mocy, cierpieniu, strachu, niezrozumieniu i pogardzie. W jednym z wywiadów Sebald wprost przyznaje, że w *Pierścieniach Saturna* „ostatecznie [...] chodzi o opisanie swego rodzaju gatunkowej aberracji”⁵⁵. Trudno jednak – zwierzę jest głównym zamierzeniem pisarza. Biorąc pod uwagę etyczny wymiar twórczości Sebalda, skłaniałabym się ku tezie, że to raczej punkt wyjścia, miejsce od którego rozpoczyna się cała misterna, niemal tkacka praca, której celem jest przełamanie jednoznacznie antropocentrycznej perspektywy tradycyjnego myślenia i pisanie o zwierzętach. W tym celu Sebald wymazuje ze swoich utworów swojski świat, w którym człowiek czuje się pewnie i brzmi dumnie. Warto zwrócić uwagę na pierwszą scenę *Pierścieni Saturna*, rozgrywającą się w szpitalu (najprawdopodobniej psychiatrycznym), do którego trafia narrator i wydaje mu się, że podobnie jak bohater *Przemiany* Franza Kafki, przeistacza się w insekta. „Po trosze na brzuchu, po trosze bokiem” udaje mu się doczołgać do parapetu okna, skąd „w kurczowej pozycji istoty, która po raz pierwszy podniosła się z równej ziemi” (PS, 9) przez kraty szpitalnego okna obserwuje skamieniały świat:

Nie mogłem sobie wyobrazić, by tam w dole, wśród bezładnie zazębiających się murów, coś się jeszcze poruszało, i byłem przekonany, że spoglądam z wysokiej skały na kamienne morze albo zwirowisko, z którego niczym kolosalne głązy narzutowe sterczą posępne bloki wielokondygnacyjnych parkingów.

PS, 9

Akt otwarcia powieści motywem kafkowskiej przemiany jest symptomatyczny, zapowiada porzucenie (lub przełamanie) typowo ludzkiej optyki postrzegania rzeczywistości. Owadzią perspektywę można odnaleźć w wielu innych miejscach powieści, szczególnie istotna wydaje się pod tym względem scena, gdy narrator – co ważne, krótko po spotkaniu ze świnią – stoi na skraju urwiska i patrząc „spodnad krawędzi” w daleki przestwór, zauważa dziwny kształt:

W dole, na samym dnie, jak mi się pomyślało, leżała para, mężczyzna, spoczywający na ciele innej istoty, z której widać było tylko ugięte pod kątem, rozchylone nogi. I w trwającej wieczność sekundzie [...] wydawało mi się, że stopy mężczyzny zadrgały, jak u człowieka dopiero co powieszono. [...] Spoczywali tak, na podobieństwo wielkiego nieforemnego, wyrzuconego na ląd mięczaka, jakby byli jednym ciałem, przyniesionym skądś z daleka, wieloczołowym, dwugłowym potworem morskim, ostatnim egzemplarzem monsturalnego gatunku, który z płytkim oddechem wydobywającym się z nozdrzy czeka końca.

PS, 82

W hiperbolicznej i przerażającej wizji Sebalda człowiek przypomina wyrzuconego na brzeg mięczaka, zdolnego jedynie do śmiesznej prokreacji, a produkcja

⁵⁵ W.G. SEBALD: «Auf ungeheuer dünnem Eis»..., s. 259.

nowego życia rysuje się jako groteskowy akt, który bardziej przypisać należy śmierci niż życiu. Takie przedstawienie wyraźnie kontrastuje z optymistycznym obrazem człowieka mianującego się przez stulecia „koroną wszystkich stworzeń”.

Sebald nieustannie rewiduje w swoich utworach ścisłe hierarchie i krytykuje oparty na szowinizmie gatunkowym stosunek człowieka do nie-ludzkich istnień. Włączając los niepozornych, pogardzanych i zniewolonych zwierząt do tego, co powszechnie określa się „historią ludzkości”, pisarz proponuje – podobnie do projektu historii peryferyjnej Érica Barataya – alternatywny model refleksji o zwierzęco-ludzkich relacjach. Zamiast po stronie własnego gatunku, pisarz staje po stronie ofiary, a swoje stanowisko wykląda na samym początku *Pierścieni Saturna*, w interpretacji obrazu Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, stwierdzając, że „Malarz utożsamia się z ofiarą, nie z gildią, która zamówiła u niego obraz. Tylko malarz nie ma znieruchomiałego karteżjańskiego spojrzenia, tylko on widzi zgasłe, zielonkawe ciało, widzi cień w na wpół otwartych ustach i nad okiem zmarłego” (PS, 23). To tłumaczyłoby też, dlaczego Sebald-malarz tak wiele miejsca poświęca w swoich utworach fizjologii i ciałom zwierząt oraz pozwalałoby doszukiwać się w tym geście sprzeciwu wobec zimnego racjonalizmu, według którego „nie trzeba zważać na niepojęte ciało, a brać pod uwagę zainstalowaną w nas maszynę, to, co można w pełni zrozumieć, bez reszty wykorzystać do pracy, a w razie awarii albo naprawić, albo wyrzucić” (PS, 22).

Z ewidentnie anty-karteżjańskiej postawy pisarza wynika również częste w jego utworach pytanie o sferę emocjonalną zwierząt, szczególnie o doświadczane przez nich cierpienie – zniewolonej przepiórki czy eksterminowanych śledzi. W przypadku tych ostatnich narrator *Pierścieni Saturna* mówi z równoczesną goryczą i melancholią: „Ale naprawdę nic nie wiemy o uczuciach śledzia” (PS, 69) i w tym niepozornym stwierdzeniu wyraża napięcie, które najtrafniej oddaje sens rozważań Sebalda nad kwestią zwierzęcą. Z jednej strony, sugeruje ono przywoływaną przez Bergera przepaść niewiedzy i niezrozumienia (*abyss of incomprehension*), nieuchronnie rozpościerającą się między człowiekiem i zwierzęciem; z drugiej strony, gest zwrócenia uwagi na uczucia ryby wiąże się z próbą empatycznego wydobycia jej z anonimowej masy bezimiennych stworzeń, traktowanych jako obiekt do oglądania, testowania, konsumowania. Animalistyczne rozważania Sebalda są tak frapujące, ponieważ przenika je nieustannie generowane napięcie, przebiegające między niemożnością zrozumienia zwierząt i próbą empatycznego włączenia ich do ludzkiego doświadczenia.

Abstract**Inhabitants of a “Topsy-Turvy Miniature Universe”
Animals in the Works of W.G. Sebald**

The aim of this article is to examine the ways in which the forms and presence of animals are presented in the works of the German writer, Sebald, through selected approaches in animal studies. The article shows that animalistic discourse plays an important, if not central, part in Sebald's literary imagination, which has gone largely unnoticed by critics for a long time, due to their predominant focus on the issues of memory, the Holocaust, and melancholia. The main subjects of analysis here are the novels *The Rings of Saturn* and *Austerlitz*, which are focused predominantly on the issue of human-animal relationships both on a textual and on a visual level. Firstly, the author will characterise the images of animals depicted in Sebald's prose, then she will examine the animal cartographies, i.e. spaces where the writer locates his non-human protagonists, and in the end, the text will analyse the poetics of contrast and analogy through which Sebald describes the entanglement of the human's mind in the exploitation of animals. The analysis will demonstrate that the coexistence of humans and animals in Sebald's works is not linear, but rather creates sophisticated constellations of ostensibly distanced events from various periods and sources. Sebald places an animal's suffering right at the centre of the turbulent and disastrous history of the 19th and 20th centuries and, through this inclusive gesture of empathy towards non-human animals, strictly breaks with the anthropocentric perspective of writing.

Keywords:

Sebald, anti-anthropocentrism, animal studies, animal ethics

Абстракт**Жители „превратного миниатюрного универсума”
Животные в творчестве Винфрида Георга Зебальда**

Целью статьи является обсуждение способов изображения и форм присутствия животных в творчестве немецкого писателя Винфрида Георга Зебальда с точки зрения избранных аспектов *animal studies*. Статья показывает, что анималистический дискурс играет существенную роль в литературном воображении Зебальда, чего долго не замечали критики, которые сосредоточивались на вопросах памяти, меланхолии и др. Главным предметом анализа являются романы *Кольца Сатурна* и *Аустерлиц*, в которых поднимается проблема отношений человек – животные как в текстуальном, так и визуальном плане. Автор статьи характеризует образы животных в прозе Зебальда, а затем исследует звериные картографии, т.е. пространство, в которое писатель помещает своих нечеловеческих героев контрастов и аналогий, с помощью которых Зебальд описывает погруженность человеческого разума в эксплуатацию животных. Анализ выявил, что сосуществование людей и животных в произведениях Зебальда не представлено линейно, но оно создает изощренную плеяду мнимо отдаленных друг от друга событий разных эпох. Зебальд показывает звериное страдание в центре бурной истории XIX и XX вв. и благодаря эмпатии к животным преодолевает антропоцентрический подход в литературе.

Ключевые слова:

Зебальд, анти-антропоцентризм, animal studies, этика животных

Wykaz źródeł materiałów fotograficznych

- Fot. 1. W.G. SEBALD: *Austerlitz*. Carl Hanser Verlag, München 2001, s. 7.
- Fot. 2. W.G. SEBALD: *Austerlitz*. Carl Hanser Verlag, München 2001, s. 122.
- Fot. 3. W.G. SEBALD: *Austerlitz*. Carl Hanser Verlag, München 2001, s. 371.
- Fot. 4. W.G. SEBALD: *Ringe des Saturn*. Carl Hanser Verlag, München 2015, s. 50.
- Fot. 5. W.G. SEBALD: *Ringe des Saturn*. Carl Hanser Verlag, München 2015, s. 74.
- Fot. 6. W.G. SEBALD: *Ringe des Saturn*. Carl Hanser Verlag, München 2015, s. 75.
- Fot. 7. W.G. SEBALD: *Campo Santo*. Red. S. MEYER. Carl Hanser Verlag, München 2003, s. 211.
- Fot. 8. W.G. SEBALD: *Campo Santo*. Red. S. MEYER. Carl Hanser Verlag, München 2003, s. 213.
- Fot. 9. W.G. SEBALD: *Ringe des Saturn*. Carl Hanser Verlag, München 2015, s. 71.
- Fot. 10. W.G. SEBALD: *Ringe des Saturn*. Carl Hanser Verlag, München 2015, s. 77–78.