

# Tragovi tugovanja

---

Šućurović, Borna

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:236270>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-05**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost

Borna Šućurović

**TRAGOVI TUGOVANJA:  
SABLASTOLOŠKO ČITANJE W. G. SEBALDA**

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Luka Bekavac

Zagreb, lipanj 2023.

## Sadržaj

Sažetak.....	1
Abstract.....	2
Uvod.....	3
1. Preteče sablastologije: teorije jeze i tugovanja u psihoanalizi.....	6
2. Derridaova sablastologija: <i>spectre-revenant</i> , spektralne djelatnosti i gostoprimstvo.....	10
3. Sablastologija kao teorija književnosti i kulture.....	15
4. Temeljni motivi Sebaldove proze.....	20
5. Tragovi tugovanja: neposlušni čitatelj, krhkost naracije i uništenje.....	25
Zaključak.....	29
Literatura.....	31

## **Sažetak**

Ovaj rad nudi kratak prikaz sablastologije, teorije književnosti i povijesti koju je razvio Jacques Derrida, te njene primjenjivosti na čitanje književnih tekstova. Prvi dio rada posvećen je psihoanalitičkim počecima sablastologije, u prvome redu teorijama tugovanja i melankolije u djelima Sigmunda Freuda, Nicolasa Abrahama te Marije Torok. Uz psihoanalitičku pozadinu pojma sablasti, u tekstu će također biti riječi o njegovim bitnim karakteristikama i operacijama primarno kroz čitanje Derridaovih tekstova. Kroz djela Marka Fishera i Katy Shaw nastojat će se prikazati razvitak sablastologije kao punopravne teorije kulture i književnosti. Konačno, na primjeru dva romana Winfrieda Georga Sebald – *Vrtoglavice* i *Saturnovih prstena* – prikazat će se kako brojni motivi i grafički elementi teksta kojima se autor služi čine te romane pogodnima za sablastološka čitanja.

## **Ključne riječi**

sablastologija, književna teorija, tugovanje, trag, prisutnost, Derrida, Fisher, Sebald

## **Abstract**

This paper aims to offer a short overview of hauntology, a literary and historical theory developed by Jacques Derrida, as well as its applicability to literary texts. The first part of the paper is dedicated to the psychoanalytical beginnings of hauntology, primarily the theories of mourning and melancholia found in the works of Sigmund Freud, Nicolas Abraham and Maria Torok. Along with this psychoanalytical background of spectral studies, the paper aims to illustrate their characteristics and operations primarily through the reading of Derrida's texts. Through the works of Mark Fisher and Katy Shaw the paper will attempt to illustrate the development of hauntology into a mature cultural and literary theory. Finally, using the example of two novels by Winfried Georg Sebald – *Vertigo* and *The Rings of Saturn* – the paper argues that the various motifs and graphical elements of the text makes the novels suitable for hauntological readings.

## **Key Words**

hauntology, literary theory, mourning, trace, presence, Derrida, Fisher, Sebald

## Uvod

Većina književnih teoretičara i teoretičarki slaže se da je najbliži predak suvremenoj horor literaturi poetika tzv. gotičkog romana. Spomenutim se pojmom nastoji označiti opuse različitih autora i autorica – u prvom redu Horacea Walpolea, Ann Radcliffe, Mary Shelley, Roberta Louisa Stevensona, Brama Stokera i Edgara Allana Poea – koji\_e djeluju u periodu od 1760. do 1820. godine te ih uklopiti u homogenu cjelinu na osnovu temeljnih motiva koje koriste. Kako ističe David Punter,

Kada se misli o gotičkom romanu, skup karakteristika spremno se nameće čitatelju: naglasak na prikazu onog užasnog, zajedničko inzistiranje na arhaičnim prostorima, bogata upotreba nadnaravnog, prisutnost visoko stereotipiziranih likova te pokušaj uspostave savršene tehnike književne napetosti su neke od najvažnijih. Pojmljena na ovaj način, “gotička” fikcija je fikcija ukletog dvorca, heroína koje opsjedaju neizrecivi užasi, [...] duhova [*ghosts*], vampira, čudovišta i vukodlaka. (Punter 1996, 1)<sup>1</sup>

Drugim riječima, koliko god međusobno različiti bili opusi spomenutih autora i autorica, u svima njima mogu se pronaći tri zajednička motiva: zaplet temeljen na nečem nadnaravnom poput besmrtnosti ili kletve, mjesto radnje koje na neki način sugerira daleku prošlost – najčešće kakav zamak, kula ili svjetionik – te atmosfera koja kod čitatelja nastoji pobuditi osjećaje straha, užasa i jeze.

Kao tipičan primjer gotičkog romana – ujedno i njegov prototip – uzima se Walpoleov tekst *Otrantski dvorac* (*The Castle of Otranto*) objavljen 1764. godine. Roman započinje zatrašujućim prizorom u kojem Conrad, boležljivi sin tiranskog gospodara dvorca Manfreda, biva usmrćenim šljemom koji pada s jednog od izloženih viteških oklopa netom prije vjenčanja za princezu Isabellu (Walpole 2009, 13). Nakon što jedan od uzvanika vjenčanja primjeti da šljem odgovara onom koji nosi mramorna figura Alfonsa Dobrog, prošlog gospodara dvorca, Manfred reagira burno, govoreći sljedeće: “Zlikovče! Što to govoriš?” povika Manfred, pomaknut iz svog transa u bijesno bunilo te uhvativši mladića za ovratnik. ‘Kako se usuđuješ izreći takvo izdajstvo? Za to ćeš platiti životom!’” (ibid. 15–16).

Razlog ovog divljačkog ispada čitatelju je otkriven u trećem poglavlju romana kada poslanik

---

<sup>1</sup> Ovaj citat, kao i svi drugi citati djela navedenih na engleskom jeziku, slobodan je prijevod s engleskog jezika autora ovog rada.

markiza od Vicenze – ujedno i istinskog nasljednika Otranta – obznanjuje dvoranima da je Manfred uzurpator koji je ubio Alfonsa i markizu oteo prijestolje. Pri svom dolasku poslanik izgovara sljedeće:

“Dolazim”, reče on, “vama, Manfrede, uzurpatoru otrantske oblasti, poslan od poznatog i nepobjedivog Viteza, Viteza Divovske Sablje: u ime njegova gospodstva Fredrica, markiza od Vicenze [...] [koji] od vas traži da predate otrantsku oblast, koju ste uzurpacijom oteli gospodaru Fredricu, najbližem krvnom srodniku zadnjeg pravog gospodara, Alfonsa Dobroga.” (ibid. 92)

Daljnja zastrašujuća zbivanja u romanu, od pojave kostura koji savjetuje markiza da ne prihvati Manfredovu kćer Matildu za ženu (ibid. 172–173) do duha koji uništava zidove dvorca (ibid. 183–184), posljedica su Manfredove uzurpacije i beskrupuloznosti njegova lika. Pri završetku romana Manfredov je lik preobražen uslijed straha koji su u njemu probudila sablasna događanja kojima je svjedočio. Uvidjevši da je uzurpacijom prijestolja učinio veliku nepravdu, abdicira s mjesta gospodara dvorca te se posvećuje religiji i isposničkom životu (ibid. 187).

U *Otrantskom dvorcu* vidljivi su svi temeljni motivi gotičkog romana koje smo ranije istaknuli, no ne bi trebalo zaključiti da je time rečeno sve što se o toj književnoj vrsti može reći. Valja se još zapitati o samoj prirodi atmosfere straha u takvim romanima te njenoj funkciji. Što je to što straši u gotičkom romanu i kakav učinak nastoji ostaviti na čitatelju? Joseph Uden u svojoj studiji o klasicizmu i gotičkome ističe kako “ove pripovijesti užasa prikazuju klasični svijet kao zlokobne ostatke, šuplje inačice nekada prestižnog diskursa koji je modernitet nastojao ostaviti za sobom” (Uden 2020, 4).

Drugim riječima, ono što izaziva osjećaj straha u gotičkom romanu gotovo je uvijek nanovo djelatni čimbenik neke navodno zaboravljene i prevladane povijesti. U *Otrantskom dvorcu* to je Alfonsov šljem koji ubija Manfredova sina, kazna koju mu njegova žrtva nanosi unatoč pretpostavljenoj zaboravljenosti uzurpatorova zločina. Kako zaključuje Uden,

Gotički arhetip povijesti koja se vraća kako bi opsjedala sadašnjost [*returning to stalk the present*], smatram, ima svoje korijene u specifičnom psihičkom stanju osamnaestoga stoljeća: njenoj upućenosti ka i užasu spram “vječne” klasične prošlosti koja se sada čini tvrdoglavo nemrtvom [*stubbornly undead*]. [...] Autori i autorice gotičkih tekstova osamnaestog stoljeća iskazuju suvremenu fascinaciju sa starim ruševinama, drevnim dvorcima, [...] izbljedjelim tapetama, jezivim portretima, prašnjavim rukopisima [...]: simbolima feudalne prošlosti ili amblemima “stare” Europe, još uvijek svezanima s njenim tradicijama. (ibid. 4)

Adam Roberts u svom tekstu *Gothic and Horror Fiction* nudi daljnju eksplikaciju suštine straha i jezovitosti kojoj streme gotički romani. Prije svega, Roberts ističe tezu u mnogočemu analognu Udenovoj, pišući kako se “ [...] snaga gotičke literature nalazila u razbijanju portala klasične suzdržanosti i hvatanju za intenzitete i snage forme koja se trebala specifično pojmiti kao nova” (Roberts 2012, 26). Novo koje proizlazi iz starog i s njim je neraskidivo povezano, zajedno sa starim koje se vraća nastojeći se obračunati s novim, sačinjavaju jezgru straha koji takva fikcija nastoji pobuditi kod čitatelja.

Ipak, najzanimljiviji dio Robertsova rada je pokušaj etimološkog određenja gotičkog kao žanra. Ističući kako pojmovi gotskog i gotičkog svoj korijen imaju u protogermanskoj riječi *geutan*, koja znači teći [*to flow*] ili prelijevati se [*to pour*] (ibid. 22), čini se da autor navodi na zaključak da su gotski romani romani prelijevanja prošlosti u sadašnjost, pripovijesti u čijim se sržima nalaze temporalne rupturi i diskontinuiteti koji u svom uzajamnom djelovanju rezultiraju situacijama koje odaju dojam sablasnosti i jeze.

Spomenuti temporalni diskontinuiteti temeljni su interes one metode čitanja književnih tekstova kojom se nastojimo baviti u ovom radu, naime sablastologijom.<sup>2</sup> Citat koji Jacques Derrida, teoretičar kojeg se smatra utemeljiteljem ove metode analize, gotovo mantrički ponavlja kroz svoje *Sablasti Marxa* upravo je Hamletov (I. čin, V. prizor): “Vrijeme je razglobljeno [*Time is out of joint*]” (Shakespeare 1996, 54). Gdje postoje sablasti, postoje i rupe u vremenu, odnosno rupe u mogućnosti poimanja triju vremenskih modaliteta – prošlosti, sadašnjosti i budućnosti – kao odvojenih i samostojećih kontinuuma neaficiranih ostalima. Upravo iz tog razloga sablastologija nastoji ponuditi mogućnost čitanja i tumačenja kako književnih tekstova, tako i kulturnih artefakata na način koji nastoji uvijek iznova apostrofirati premreženost njihovih prošlosti i budućnosti sa njihovom aktualnom sadašnjosti.

---

<sup>2</sup> Uvriježeni prijevod Derridaove kovanice *hantologie* (fr. *hanter* (uhoditi, opsjedati) + *ontologie* (ontologija)) koja je sama po sebi sablasna. Naime, budući da se glas *h* u francuskom jeziku piše, ali ne izgovara, riječ je fonetski nerazlučiva od *ontologie* dok je grafemski očigledno različita. Na ovaj način Derrida nastoji prikazati sablastologiju kao svojevrsnog spektralnog dvojnika klasičnoj ontologiji.



## 1. Preteče sablastologije: teorije jeze i tugovanja u psihoanalizi

Premda je lako steći dojam da je sablastologija posve nova teorijska pozicija, ova impresija je daleko od istine. Dapače, sablastološka istraživanja mnogo duguju ranijim teorijama – napose psihoanalizi – kada su u pitanju koncepti jeze i tugovanja. Upravo iz tog razloga naš prikaz sablastologije započinje u njenoj pretpovijesti tj. u čitanju onih psihoanalitičkih djela na čijim zaključcima ona temelji svoju metodu.

Utemeljitelj psihoanalize, Sigmund Freud, u godinama neposredno nakon Prvog svjetskog rata piše dva teksta koji se smatraju ključnima kako za sablastologiju, tako i za Freudovo zrelo razdoblje. Prvi od njih, esej naslovljen jednostavno *Ono jezivo*<sup>3</sup> (*Das Unheimliche*), objavljen je 1919. godine. U spomenutom tekstu Freud kroz niz psiholoških, književnih i etimoloških primjera pokušava proniknuti u značenje pojma jeze i identificirati kvalitetu koju posjeduju oni objekti ili događaji koji se smatraju jezivima.

Freud započinje svoj esej ističući kako “[ono jezivo nedvojbeno] pripada onome strašnome, [...] kao što je jednako tako sigurno da se ta riječ ne koristi u smislu koji se uvijek može strogo odrediti, tako da se najčešće podudara s onime što općenito izaziva strah kao takav” (Freud 2010, 8). Iz ovog je citata posve jasno da autor smatra kako je posrijedi određena terminološka konfuzija; uslijed neispravne upotrebe pojma on je prisilno doveden u odnos ekvivalencije s onim što mu je nadređeno tj. s kategorijom onog strašnog.

Kako bi pokušao riješiti ovaj problem Freud započinje ekstenzivnu etimološku analizu kako pojma *unheimlich* tako i njegove suprotnosti, pojma *heimlich*. Premda riječ *heimlich*, tvrdi autor, nesumnjivo označava nekog tko je “domaći, ne stran, blizak, pitom, prisan i povjerljiv etc.” (ibid. 11), ona također označava i nekog tko je “skriven, pritajen, zatajen, na način kada drugima ne dopuštamo da saznaju za to ili zbog toga, kada to želimo prikriti” (ibid. 14). Kvaliteta prisnosti i poznatosti, čini se, također podrazumijeva neku vrstu ekskluzivnosti i nepristupačnosti za one kojima objekt nije poznat.

Upravo u ovom dvostrukom značenju, tvrdi Freud, nalazi se srž zagonetke onog jezivog. Naime, dalje u tekstu ističe kako “riječca *heimlich* među svojim mnogim značenjskim nijansama

---

<sup>3</sup> Premda je u nas ovaj Freudov tekst preveden kao *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, ovdje je naslov njemačkog izvornika doslovno preveden zbog terminološke jasnoće.

upućuje i na onu u kojoj se preklapa sa svojom suprotnosti, s *unheimlich* – naime kada ono skriveno postaje jezovito, čudno” (ibid. 15). Čini se da, kako bi nešto postalo jezivo, ono mora prije toga biti na neki način blisko povezano s onim u kome izaziva jezu. Freud nastavlja u ovom smjeru, pišući kako

[...] riječ *heimlich* nije jednoznačna, već [...] pripada dvama predodžbenim krugovima koji su, unatoč tome što nisu oprečni, ipak prilično strani jedan drugome – to jest onome bliskom, ugodnom, nasuprot onom skrivenom, zatajenome. *Unheimlich* se u skladu s citiranim rabi samo kao suprotnost prvome značenju, ali nije uobičajena uporaba i kao suprotnost onome drugom. [...] [*Unheimlich* je] sve ono što je trebalo ostati tajna, zatajeno, skriveno, a izišlo je na vidjelo. (ibid. 16)

Iz ove se analize daju zaključiti dvije stvari. Prije svega, pojam *heimlich* u svojoj je srži bitno ambivalentan te sjedinjuje dvije naizgled suprotne kvalitete, bliskost i skrivenost. Također, riječ *unheimlich* vezana je za svoju suprotnost ne isključivo na jezičnoj, već i na kvalitativnoj razini. Kako ističe Freud, “[*h*]eimlich je [...] riječ koja razvija svoje značenje u skladu s ambivalencijom, tako dugo dok se konačno ne preklopi sa svojom suprotnošću, s *unheimlich*. *Unheimlich* je na neki način neka vrsta onoga *heimlich*” (ibid. 17).

Ipak, što ovi zaključci znače za psihoanalizu kao metodu? Freud izlaže značaj pojma jezivog za psihoanalizu u dvije točke:

Prvo, ako psihoanalitička teorija s pravom tvrdi da se svaki afekt neke osjećajne pobude [...] potiskivanjem preobražava u strah, tada među slučajevima onoga što izaziva strah mora postojati skupina iz koje je razvidno i koja pokazuje da je ono što izaziva strah nešto potisnuto što se iznova vraća. [...] Drugo, ako je to uistinu tajna priroda onoga začudnoga, onda nam je jasno zašto jezična uporaba dopušta da ono prisno, blisko [*das Heimliche*] prelazi u svoju suprotnost, u ono jezovito, začudno [*das Unheimliche*], jer ono doista nije ništa novo ili strano, već nešto što je odavna znano psihičkom životu, nešto što se od njega uslijed procesa potiskivanja tek otušilo. (ibid. 34–35)

Jeza je, dakle, za Freuda iznimno intimna podvrsta straha pri kojoj se nešto odavna poznato i blisko nanovo pokazuje kao začudno i strano uslijed svoga povratka. Subjekt uslijed procesa potiskivanja gubi pristup onome što mu se nakon njega nadaje kao jezovito premda je prije dovršetka tog procesa s time bio na neki način blisko povezan.

Drugi bitan tekst koji Freud piše u poratnim godinama nosi naslov *Tugovanje i melankolija*

(*Trauer und Melancholie*) te je objavljen 1917. godine. U njemu autor čini bitnu distinkciju između dva naslovna pojma, ističući kako je tugovanje “[...] najčešće reakcija na gubitak voljene osobe ili apstrakcije koja zauzima mjesto osobe, poput domovine, slobode, ideala ili čega drugoga” (Freud 2005, 203) dok melankoliju karakterizira “[...] iznimno bolna depresija, gubitak interesa za vanjski svijet, gubitak mogućnosti voljenja, inhibicija bilo kakvog djelovanja te reduciranja osjećaja jastva koje se izražava samookrivljavanjem [...] koje se intenzivira u deluzivna očekivanja kazne” (ibid. 204).

Moglo bi se reći kako se pojmovima tugovanja i melankolije nastoji prikazati aktivan i pasivan odnos spram gubitka voljenog objekta. Pri radu tugovanja “[i]spitivanje stvarnosti je otkrilo kako voljeni objekt više ne postoji te zahtjeva da libido u svojoj cjelosti raskine vezu s tim objektom” (ibid. 204). Subjekt koji tuguje stoga je primoran rekonfigurirati libidinalne veze koje je imao s tim objektom te usmjeriti preostali nagon na objekte koji su još uvijek prisutni. Ipak, kako Freud primjećuje, “[...] može se primjetiti kako ljudi nisu voljni napustiti libidinalni položaj, čak i ako ih zamjena već zove. Ova tendencija može postati tako intenzivna da dovodi do toga da se osoba okreće od stvarnosti i drži za objekt kroz halucinatornu psihozu želje” (ibid. 204).

Drugim riječima, premda u ljudima postoji opća sklonost k održanju određenog libidinalnog ustroja dokle god je on moguć, u pojedinih je subjekata taj poriv toliko jak da pri gubitku voljenog objekta rezultira melankolijom. Također, jedna od temeljnih razlika između tugovanja i melankolije je odnos spram ega. Kako piše Freud, “[p]ostoji još jedan aspekt melankolije koji nije prisutan pri tugovanju, nevjerojatna redukcija u samopouzdanju, veliko osiromašenje ega. Pri tugovanju svijet postaje siromašan i prazan, pri melankoliji takav postaje ego“ (ibid. 205–6).

U stanju melankolije je, dakle, ugroženo samo jastvo subjekta. Ova ugroženost najizraženija je u samopodvojenju ega koje Freud opisuje dalje u tekstu, ističući kako “[u melankolika] vidimo kako se jedan dio ega predstavlja drugome, kritički ga procjenjuje te ga, tako reći, uzima za svoj objekt” (ibid. 207). Drugim riječima, ego osiromašen melankolijom sposoban je isključivo za funkciju identifikacije s izgubljenim objektom. Time je, piše Freud, “[...] gubitak objekta postao gubitak ega, a konflikt između ega i voljene osobe prerastao je u dihotomiju između kritike ega i modifikacije ega kroz identifikaciju” (ibid. 209). Stoga je melankolija poprište brojnih odvojenih “[...] bitaka za objekt, u kojem se ljubav i mržnja međusobno sukobljavaju, jedna kako bi

oslobodila libido od objekta, a druga kako bi održala postojeći položaj libida unatoč najezdi” (ibid. 216).

Nastavljajući se na Freudovu dihotomiju između tugovanja i melankolije psihoanalitičarski dvojac Nicolas Abraham i Maria Torok razlikuju dvije suprotstavljene psihičke funkcije, introjeksiju i inkorporaciju. Pišući kako “[i]nkorporacija označava fantaziju, a introjeksija proces” (Abraham i Torok 1994, 125), autori uz potonju funkciju nastoje vezati tugovanje, a uz prvotnu melankoliju. Nadalje, Abraham i Torok ističu kako je fantazija “[...] neodvojiva od intrapsihičkih stanja stvari koja nastoji zaštititi kao i od metapsihološke stvarnosti koja zahtjeva promjenu” (ibid. 126). Odatle paralizirajući učinak melankolije na ego subjekta.

Autori također ističu kako “[i]nkorporacija dolazi kao rezultat onih gubitaka koji se kao takvi ne mogu prihvatiti” (ibid. 130). Za razliku od introjeksije kojom subjekt započinje “proces proširenja ega” (ibid. 127), pri inkorporaciji u ego nastaje praznina koju subjekt nastoji popuniti, a koju autori nazivaju kriptom. Kako pišu:

Neizrazivo tugovanje uspostavlja tajnu grobnicu unutar subjekta. Rekonstituiran iz prisjećanja riječi, prizora i afekata, objekt korelativan onom izgubljenom je živ zakopan unutar kripe kao punopravna osoba sa svojom vlastitom topografijom. Kripta također uključuje kako stvarne, tako i pretpostavljene traume koje su učinile introjeksiju neprovedivom. Čitav svijet nesvjesne fantazije biva stvoren te vodi svoje vlastito odvojeno i prikriveno postojanje. (ibid. 130)

Vidimo da je podvojenje koje je Freud uvidio kako u svojoj analizi jezovitoga tako i u distingviranju između tugovanja i melankolije prisutno i ovdje. Uslijed procesa melankolije u ego se stvara tijelo koje se može smatrati stranim – budući ga ego ne može prisvojiti u svoju vlastitu strukturu – no ono svejednako ostaje blisko povezano sa subjektom budući je figuracija objekta od kojeg se ne želi odustati. Isto tako, objekt sadržan u kripti poprište je vlastitih psihičkih procesa koji se odražavaju na procese samog ega.

## 2. Derridaova sablastologija: *spectre–revenant*, spektralne djelatnosti i gostoprinstvo

Kako smo istakli u prošlom poglavlju, sablastologija duguje nemalu količinu svog pojmovlja psihoanalitičkoj tradiciji. O tome, između ostalog, svjedoči i činjenica da je jedan od triju pojmova sadržanih u podnaslovu Derridaovog temeljnog sablastološkog djela, *Sablasti Marxa*, upravo Freudov termin rada tugovanja.<sup>4</sup> Ipak, bliskost sablastologije s psihoanalizom ovdje se ne iscrpljuje. Kako ćemo vidjeti, Derrida svoju sablastologiju oblikuje na način koji će nastojati čitavo vrijeme zadržati u vidu ambivalentnu prirodu svog centralnog pojma na način vrlo sličan onome kako je Freud to pokušao učiniti u svom eseju o jezovitom.

Ipak, prije negoli se dublje istraže dodirne točke Derridaove sablastologije i Freudovih spisa o jezovitom i radu tugovanja, valja detaljno istražiti temeljno pojmovlje *Sablasti Marxa*. Pojam sablasti nesumnjivo je centralan sablastološkoj teoriji. Način na koji ga Derrida opisuje u spomenutom djelu je sljedeći: “[...] sablast je paradoksalno utjelovljenje, postajanje-tijelom, određena fenomenalna i tjelesna forma duha. Ona prije postaje ‘nešto’ što je teško imenovati: ni duša ni tijelo, i jedno i drugo” (Derrida 2002, 17). Iz ovog karakteristično zakučastog citata da se iščitati slika sablasti koja nije previše različita od one kakva postoji u gotičkim romanima. Sablast je za Derridaa, čini se, tjelesni bitak duha koji – uslijed pomirenja ovih dvaju međusobno suprotstavljenih kvaliteta – djeluje nemoguće, paradoksalno i zastrašujuće.

Ipak, Derrida vrlo rano u tekstu nastoji oštro distingvirati između sablasti i duha. Sablast je, tvrdi, neodvojiva od svoje korporalne ili fizičke manifestacije. Kako piše, “[...] ono što sablast ili utvaru razlikuje od *duha* [*l’esprit*], makar i od duha u smislu fantoma [*le fantôme*] općenito, jest nesumnjivo nadnaravna i paradoksalna fenomenalnost, prolazna i neuhvatljiva vidljivost nevidljivog ili nevidljivost nekog vidljivog X-a” (ibid. 19). Valja istaknuti da Derrida nipošto ne rabi pojmove duha i fantoma slučajno. Naime, pod pojmom *l’esprit* on u svom tekstu podrazumijeva *Geist* kakav postoji u Hegelovoj filozofiji, sebeznajući identitet mišljenja i bitka koji služi kao subjekt povijesti i filozofije (Hegel 1987, 327). Nadalje, pojmom *le fantôme* Derrida označava ono što stoji pod engleskom riječi *ghost*, bestjelesnu utvaru koja opsjeda neki prostor i utječe na njega na načine poput onih opisanih u Punterovu ogledu te Walpoleovu romanu.

---

<sup>4</sup> Puni podnaslov, naime, glasi *Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*.

Sablast je, dakle, suštinski različita kako od hegelijanskog *Geista* tako i od *ghosta* gotičkog romana. Međutim, Derrida sličnu distinkciju smješta i u samu jezgru temeljnog pojma svoje teorije. Naime, u francuskom izvorniku autor se koristi dvama pojmovima kojima označava sablast i koje rabi kao sinonime: *le spectre* (utvara, prikaza) i *le revenant* (povratnik, onaj koji se vraća) (Derrida 2006, 25). Na ovaj način Derrida nastoji pokazati kako je u pojmu sablasti simultano sadržana dvostruka funkcija. Prije svega, sablast je spektralna, ona je “paradoksalno utjelovljenje” duha, nešto različito i od fizičkih i od duhovnih bića što pomiče granice spomenute opreke. Također, sablast ima i povratnu funkciju. Kako primjećuje Derrida, “[...] sablast se uvijek vraća. Ne možemo kontrolirati njezine dolaske i odlaske jer ona *započinje s povratkom*” (Derrida 2002, 23).

Drugim riječima, sama pojava sablasti na neki je način već ruptura u vremenu. Ukoliko sablast doista “započinje s povratkom”, to bi značilo da ona funkcionira kao agent nekog vremenskog kontinuuma koji je različit od onog u kojem borave adresati kojima se obznanjuje i koje opsjeda. Takav je slučaj s jednim od najslavnijih književnih prikaza sablasti, onim oca kraljevića Hamleta u istoimenoj Shakespeareovoj tragediji. Već pri prvom susretu sa sablasti kralja Hamleta Horacije i stražari ističu njegovu odjeću i držanje kao očite oznake prošlosti. Kako stoji u Shakespeareovu tekstu:

MARCEL: Zar nije sličan kralju?

HORACIJE: Kao što si ti sličan samu sebi.

Baš takav je na sebi oklop imao

U boju s častoljubnim kraljem Norveške;

Tako se jednom mrštio, u ljutu sporu,

Na ledu kad Poljake osanjane smlavi. –

To je čudno. (Shakespeare 1996, 31)

Sasvim je jasno na koji način sablast Hamletova oca ovdje funkcionira kao *revenant*. Njegova odjeća i izraz lica očigledno ne pripadaju vremenu u kojem se nalaze Horacije i Marcel, no sablast svejednako opstoji u nepromijenjenom obliku. Na sličan način postaje jasno i na koji način funkcionira kao *spectre*. Naime, za razliku od fizičke osobe koja bi se okrenula kada bi tko uzviknuo njeno ime i zamišljenog predmeta koji se nema mogućnosti oglasiti, sablast Hamletova oca ignorira Horacijeve zapovijedi da govori:

HORACIJE: Što si ti koji prisvajaš to doba noći  
I lijepi lik taj ratnički u kom je nekad  
Stupalo veličanstvo pokopanog kralja  
Danske? Nebesima te zaklinjem, govori!  
MARCEL: Razljutili smo ga.  
BERNARDO: Gle, uvrijeđeno odlazi!  
HORACIJE: Govori! Stoj! Govori! Neba ti, govori!  
(*Odlazi Duh.*) (ibid.)

Nemogućnost uspostave odnosa sa sablasti, kao i njena očita odvojenost od trenutnog vremenskog kontinuuma, ono je što njenu pojavu čini tako zagonetnom i jezovitom. Postaje jasno na koji način Derridaova sablastologija funkcionira kao paralela Freudovoj teoriji jeze. U obje teorije nalazimo pojam koji u svojoj srži sadrži dvije funkcije čije simultano djelovanje rezultira osjećajem nelagode u subjekta. U Freuda smo vidjeli kako je *unheimlich* blisko povezano s *heimlich*, što će reći da je ono što se doživljava jezivim zapravo nešto vrlo blisko i intimno što je subjektu postalo tuđe procesom konsolidacije ličnosti (Freud 2010, 34–35). Na sličan način funkcioniraju i sablasti kod Derridaa. Premda one također pobuđuju osjećaj jezovitosti u svojim adresatima, suština tog straha sadržana je u simultanom djelovanju njihove spektralnosti i povratnosti tj. vremenske izmještenosti. Drugim riječima, sablast je jeziva upravo zato što je i *spectre* i *revenant*.

Derrida dalje u tekstu ističe kako sablast “[...] radi, bilo da ona transformira ili se transformira, bilo da postavlja ili se rastavlja” (Derrida 2002, 22). Ona je inherentno aktivna, a njeno djelovanje na određeni način transformativno. Nadalje, Derrida izlaže dvije temeljne operacije sablasti: promatranje i nalogodavstvo. Prvu operaciju, promatranje, Derrida opisuje pomoću tzv. učinka vizira [*l’effet de visière*]. Kako piše,

Ta nas Stvar [sablast] [...] gleda i vidi da je mi ne vidimo čak ni kada je tu. Jedna sablasna asimetrija ovdje prekida svaku zrcalnost. Ona desinkronizira, podsjeća nas na anakroniju. To ćemo nazvati *učinkom vizira*: ne vidimo onoga tko nas gleda. [...] [P]romatra nas taj sablasni *netko drugi*, osjećamo da nas on gleda, izvan svake sinkronije, čak i prije i dalje od svakog pogleda s naše strane, u skladu s apsolutnom anteriornošću [...] i asimetrijom. (ibid. 18–19)

U ovom se citatu daju primjetiti dvije stvari. Kao prvo, jasno je da ovo bivanje-promatranim

na određeni način u subjektu pobuđuje osjećaj nelagode i jeze. Razlog zašto je tome tako ponovno ima veze s bliskom povezanosti pojmova *heimlich* i *unheimlich*. Naime, uslijed svog bivanja-promatranim subjekt neovisno o svojoj volji postaje objekt promatranja za nekog sablasnog drugog, te se ovim rastakanjem čvrste granice između subjekta i objekta u njemu osvještava iskustvo ambivalencije vlastite pozicije. Subjekt osjeća nelagodu zato što je svjestan da je ujedno i objekt nečijeg pogleda, no taj pogled mu je stran i nepristupačan.

Upravo je ova nepristupačnost druga bitna stvar koju valja istaknuti. Derrida je u navedenom citatu istaknuo kako je pogled sablasnog drugog obilježen apsolutnom asimetrijom, što će reći da subjekt koji na sebi osjeća tuđi pogled ne može na onog koji ga gleda djelovati na istovjetan način. Premda subjekt osjeća pogled sablasti, on sablasti ne može uzvratiti istom mjerom te ovo stanje stvari funkcionira kao prikaz diskontinuiteta između temporalne ravni u kojoj se kreće subjekt i onoj u kojoj obitava sablast koja ga opsjeda. Na ovaj se način može objasniti nepristupačnost sablasti i njihova nevoljkost da se obrate ikome osim određenom adresatu, kao što je – ponovno – slučaj u *Hamletu* (Shakespeare 1996, 31).

Druga temeljna operacija Derridaovih sablasti je nalogodavstvo. Autor ovu operaciju na neki način anticipira već pri svom opisu učinka vizira, ističući sljedeće: “Osjećamo li da nas vidi neki pogled s kojim će se uvijek biti nemoguće susresti, to je učinak vizira od kojeg nasljeđujemo zakon” (Derrida 2002, 19). Čini se da, uslijed nemogućnosti uspostave simetričnog i ravnopravnog odnosa sa sablasti, njen adresat mora prihvatiti njene riječi kao određene zakone ili zapovijedi. Derrida potkrepljuje ovakvo poimanje zakona u sljedećim recima:

Kako ne vidimo onoga tko nas vidi, i tko predstavlja zakon, tko izdaje naredbu, [...] ne možemo ga u potpunoj sigurnosti identificirati, prepušteni smo njegovu glasu. Onome tko kaže “Ja sam duh tvog oca” [*I am thy Fathers Spirit*] možemo samo vjerovati na riječ. Esencijalno slijepo podčinjavanje njegovoj tajni, tajni njegova porijekla, predstavlja prvu poslušnost na naredbu. (ibid.)

Drugim riječima, subjekt s kojim sablast stupa u odnos nema nijedan drugi način općenja s njom osim pokoravanja njenoj naredbi. Njihov je odnos u bitnom određen imperativima i sablasnim zakonom koji utvara odašilje pomoću svoga glasa. Argument za ovu Derridaovu tezu također nalazimo u Shakespeareovu *Hamletu*, gdje duh nedvojbeno spram Hamleta funkcionira kao nalogodavac u trenutku kada mu izlaže detalje svoje smrti te Klaudijeva i Gertrudina rodoskrvuća:



DUH: [...] Imaš li osjećaja, ne podnesi toga.

Ne daj da krevet kraljevski u Danskoj bude

Log razblude i kletoga rodoskvrnuća.

Svoj duh ne kaljaj: neka tvoja duša ništa

Ne snuje protiv majke. Nebu je prepusti

I onom trnju što u grudima ga nosi,

Da bode je i peče. Ti sad ostaj zbogom! (Shakespeare 1996, 51)

Budući da je – kako smo istaknuli – bit spektralnih entiteta bitno aktivna, čini se da je primarni način na koji se njihova djelatnost očituje upravo slanje zapovijedi njihovim adresatima. Duh kralja Hamleta očigledno od kraljevića očekuje neku vrstu intervencije u trenutno stanje stvari, no njegova je poruka nedorečena i nadaje se kraljeviću tek kao indicija koja, bivajući dvosmislena kakva jest, pospješuje Hamletovu neodlučnost i oklijevanje pri osvećivanju njegova oca (ibid. 93–94).

Ipak, Derridaova sablastologija ne nastoji opisati isključivo operacije samih sablasti, već i njihovih adresata. Kako ističe u predgovoru svoga djela, “Ako se i treba naučiti živjeti, [...] [to bi] značilo zapravo sljedeće, prolog nas u to uvodi: naučiti živjeti s fantomima, u razgovoru, društvu ili cehu, u druženju bez druženja. Živjeti drugačije, i bolje. Ne bolje, nego pravednije. Ali s njima” (Derrida 2002, 8). Subjektov zadatak je, dakle, naučiti živjeti u svijetu naseljenom sablastima. Temeljna je zadaća sablastologije – uz sam opis spektralnih entiteta – propisati smjernice življenja i ophođenja spram spomenutih entiteta te njihovih djelatnosti. Sličnu stvar pri svom opisu sablastologije primjećuje i Avery Gordon, ističući kako

[...] [U]tvora registrira i inicira djelovanje, te se zbog toga spram nje moramo ophoditi dostojanstveno, naučiti kako govori te zahvatiti njen svijet života, želje i točku gledišta u njihovoj punini. Kada se utvara pojavljuje, ona uspostavlja kontakt s vama; sva njena silovita i začuđujuća izricanja su za vas. Stoga joj moramo ponuditi gostoprimstveno primanje [*a hospitable reception*]. [...] U konačnici, opsjedanje [*haunting*] je uvijek usmjereno na transformaciju sjene života u nesmanjen život [*a shadow of a life into an undiminished life*] čije se sjene lagano dodiruju u mirnom pomirenju. (Gordon 2008, 207–208)

Gostoprimstvo kao prvi uvjet dijaloga sa sablasti o kojem govori Gordon možemo primjetiti i u *Hamletu* gdje duh pristaje govoriti tek nakon što kraljević obeća slušanje njegova govora:

“DUH: O, čuj me. – HAMLET: Hoću” (Shakespeare 1996, 49). Drugim riječima, oni kojima se sablast obznanjuje trebaju prigrliti zakon koji im izriče te se spram nje odnositi s određenom količinom gostoprimstva. Na ovo su primorani zato što, kao što smo pokazali, sablasti funkcioniraju kao živi ostaci neke temporalne ravni koja nije prisutna u prezentu, ali ga svejednako aficira i dotiče. Sablastologija se na izvjestan način pokazuje i kao etika, umijeće življenja i ophođenja spram sablasti koje stremi uspostavi novog, na drugačiji način opsjednutog svijeta života. Kako Derrida zaključuje,

Očekivanje bez horizonta očekivanja, očekivanje onoga što se još ne očekuje ili što se više ne čeka, gostoljubivost bez suzdržanosti, pozdrav dobrodošlice koji je unaprijed upućen apsolutnom iznenađenju onoga koji dolazi od koga nećemo ništa tražiti zauzvat, [...] mesijanska otvorenost prema onome tko dolazi, odnosno prema događaju koji ne možemo očekivati kao takav, [...] prema događaju kao samom strancu, prema onoj ili onome za koga uvijek moramo ostaviti jedno prazno mjesto, u sjećanje na nadu – [...] to je samo mjesto sablasnosti. (Derrida 2002, 87–88)

### 3. Sablastologija kao teorija književnosti i kulture

Premda je Derrida *Sablasti Marxa* objavio tek 1993. godine, djelo je u protekla tri desetljeća ostavilo izniman utjecaj na umjetnost, književnu teoriju, pa čak i na internet kulturu (Tanner 2018). Pojam kojim se nastoji spojiti djelatnu sastavnicu nekog odsutnog vremenskog kontinuuma s osjećajima jeze, tugovanja i nostalgije privukao je brojne autore i autorice ovoj neortodoksnj metodi analize te je rezultirao iznimno originalnim studijama, od kojih se kao jedna od prvih svakako nameće ona Marka Fishera.

Riječ je o nesumnjivo najvažnijem autoru sablastološke teorije nakon Derridaa. Premda je Fisher sablastologiji posvetio tek jedan kratak esej naslovljen *Sporo otkazivanje budućnosti* (*The Slow Cancellation of the Future*) u svojoj knjizi *Ghosts of My Life*, njegove su se dopune temeljnih koncepata spomenute teorije pokazale iznimno važne. Prije svega, valja istaknuti kako je Fisher ponovno apostrofirao blisku povezanost sablastologije s psihoanalizom. Kako piše,

[...] [Z]a razliku od tugovanja, koje označava polagani, bolni otklon libida od izgubljenog objekta, pri melankoliji libido ostaje privržen onome što je nestalo. [...] Sablastologija se, stoga, može

shvatiti kao propalo tugovanje [*a failed mourning*]. Ona označava odbijanje da se odustane od duha [*refusal to give up the ghost*], ili – a ovo ponekad može značiti jednu te istu stvar – odbijanje duha da odustane od nas [*refusal of the ghost to give up on us*]. Utvara nam neće dati da se zadovoljimo osrednjim satisfakcijama koje si pojedinac može priskrbiti u svijetu kojim vlada *kapitalistički realizam*. (Fisher 2014, 17–18)

Drugim riječima, na isti način kao što tugovanje traži preustroj libidinalnih veza uslijed gubitka voljenog objekta, sablast traži preustroj zbilje koju opsjeda kroz transformaciju neke njene karakteristike koju smatra nepravednom. U oba je slučaja na djelu dinamičan proces koji od subjekta zahtjeva djelovanje koje ima transformirati ili sam ego ili izvanpsihičku stvarnost.

Nadalje, Fisher je ponovno stavio naglasak na Derridaovu teoriju sablasne temporalnosti ističući postojanje dvaju smjera u sablastologiji od kojih je prvi nazvao ne više (*not anymore*), a drugi ne još (*not yet*). Opisujući ove smjerove, Fisher ističe sljedeće: “Prvi se odnosi na ono što (u stvarnosti) *više nije, no ostaje djelatno* kao virtualnost<sup>5</sup> (traumatična ‘kompulzija ponavljanja’, sudbonosni uzorak). Drugi se smjer sablastologije odnosi na ono što se (u stvarnosti) *još nije dogodilo, no što je već djelatno* u virtualnome (atraktor, anticipacija koja oblikuje trenutno ponašanje)” (ibid. 15).

Na ovaj se način nastoji pokazati kako je sablastologija različita i od teorije melankolije kakva se nalazi u djelu Abrahama i Torok. Čini se da je objekt sahranjen u kripti koji ostaje djelatn u virtualnome kroz svoj nadomjestak pohranjen u egu subjekta u bitnome različit od Derridaovih i Fisherovih sablasti. Za razliku od zakopanog objekta, sablast niti je sadržana samo u egu subjekta – tada bi jedino kraljević Hamlet mogao vidjeti duh svoga oca te on ne bi bio sablast već naprosto halucinacija – niti je ograničena na djelovanje iz prošlosti. Sablasti, tvrdi Fisher, djeluju simultano i iz prošlosti i iz budućnosti,<sup>6</sup> i kroz *not anymore* i kroz *not yet*, ponovno odražavajući karakter dvostrukosti i ambivalentnosti koji u Freuda i Derridaa rezultira osjećajem jeze.

---

<sup>5</sup> Pojmove virtualnosti (*virtuality*) i virtualnoga (*the virtual*) Fisher preuzima od francuskog filozofa Gillesa Deleuzea te ih rabi na isti način na koji su uporabljeni i u njegovu djelu, naime kao oznake “[onoga što je] u procesu postajanja aktualnim [zbiljskim], jednostavnost u procesu diferenciranja, totalitet u procesu dijeljenja” (Deleuze 1991, 94). Drugim riječima, virtualnost označava supstrat latentno prisutnih kvaliteta nekog bića ili objekta koje nisu aktualne tj. zbiljske, ali su svejednako realne tj. postojeće. Spomenuti su pojmovi u ovom radu iskorišteni na isti način.

<sup>6</sup> Valja istaknuti da ovu dvosmjernost sablasti primjećuje već i Derrida, pišući kako “[p]ostoji više vremena sablasti. Ono što je sablasti svojstveno [...] jest da ne znamo svjedoči li ona vraćajući se iz žive prošlosti ili žive budućnosti, jer utvara već može označiti obećani povratak sablasti živog bića” (Derrida 2002, 127).

Posljednja stvar koju valja istaknuti kod Fisherovog pristupa sablastologiji je njegov pokušaj skiciranja nacrtu cjelovite teorije kulture na njenim temeljima. Kako bismo pokazali na koji način ta teorija funkcionira, moramo se zapitati što u autorovoj misli označava pojam kapitalističkog realizma koji se dao vidjeti u prethodnim citatima. Pod spomenutim pojmom Fisher misli kako na proizvodnu organizaciju poznog kapitalizma, tako i na “[...] rašireni predosjećaj da ne samo da je kapitalizam jedini održivi politički i ekonomski sustav već i da je danas nemoguće zamisliti neku njegovu suvislu alternativu” (Fisher 2011, 10). Drugim riječima, kapitalistički realizam je kognitivno i epistemološko stajalište pri kojem nije moguće misliti niti stvarati išta što ne bi bilo na neki način aficirano logikom slobodnog tržišta.

Ipak, Fisher smatra da alternative kapitalističkom realizmu već postoje kao sablasti pretkapitalističkih i antikapitalističkih kulturnih praksi koje sustav nije uspio apsorbirati. Kako piše, “[o]no što nas treba opsjedati nije ono *ne više* zbiljski postojeće socijaldemokracije, već ono *ne još* onih budućnosti koje je popularni modernizam predvidio, no koje se nisu materijalizirale. Ove sablasti – sablasti izgubljenih budućnosti – odbijaju formalnu nostalgiju svijeta kapitalističkog realizma” (Fisher 2014, 22). Natruhe alternativa kapitalističkom realizmu na neki su mu način imanentne. Svi proizvodi popularnog modernizma – Fisher navodi glazbene pravce poput *punka* i *junglea* te Penguinovih *paperback* izdanja – u sebi sadrže sablasni eter demokratskog, uključivog i kolektivističkog kulturalnog života koji kapitalistički realizam silom želi izgnati iz sebe, no koji se uvijek iznova vraća u obliku reafirmacije svojih praksi.

Premda je Fisherova analiza uvjerljivo demonstrirala primjenjivost sablastologije na područje kulturalnih studija, potrebno je nešto reći i o njenoj ulozi u kontekstu književne teorije. Derrida je na neki način već ponudio primjer sablastološkog čitanja književnog teksta svojim tumačenjem Hamleta u *Sablastima Marxa*, no nužno je istaknuti kako takvo čitanje nipošto nije primjenjivo samo na klasične predloške. Upravo se iz tog razloga okrećemo Katy Shaw i njenom sablastološkom ogledu o romanu *London, NW* engleske autorice Zadie Smith. Kako autorica ističe već na početku svoga teksta, “[k]roz čitav *London, NW* posjeti parohijalnih sablasti djeluju kako bi podigli prošlost u sadašnjosti [*to raise the past in the present*], prisilivši time protagoniste romana da se suoče s pitanjima koja se tiču njihovih životnih odabira i budućih putanja” (Shaw 2018, 60).

Jedan od najočitijih primjera ovih sablasnih susreta kojima roman obiluje nalazi se već u

prvom poglavlju kada Leah, jedna od protagonistica romana, u svoju kuću pušta misterioznu Shar. Već pri prvom trenutcima susreta naglašava se Sharina ružnoća; pripovjedačica spominje njeno crno zubno meso, prljave nokte te kožu koja je “poput papira, suha, po čelu i bradi psorijastične mrlje” (Smith 2013, 14). Njena je pojava zazorna i odbojna, no Leah ju svejedno pušta u kuću uslijed njenog paničnog inzistiranja da joj se dozvoli ulazak.

Unatoč neobičnosti i zazornosti Sharine pojave, Leah u njenom licu prepoznaje nešto neobično poznato. Kako stoji u tekstu: “To joj je lice poznato. Leah ga je već mnogo puta vidjela na ovdašnjim ulicama. To je osebnost londonskih kvartova: lica bez imena. Ove se oči pamte, tamnosmeđe obrubljene jasno bijelim, iznad i ispod. Izraz pohlepne znatiželje: proždiru sve što vide. Duge trepavice. Tako djeca gledaju” (ibid. 14). Ova naslućena bliskost se razgovorom dviju žena opetovano pokazuje kao stvarna: obje žive u istom kvartu te su išle u istu školu i dijele brojna poznanstva (ibid. 16–17).

Ovaj nenadani prodor vanjskog prostora gradske četvrti i škole u privatni prostor Leahinog doma već funkcionira kao određena ruptura. Uparenost ove rupture sa Sharinom neugodnom pojavom te neobjašnjivom povezanošću dvaju žena čitavoj sceni daje neobičajan, gotovo jeziv prizvuk. Također, Sharino vladanje unutar Leahina doma sugerira određenu asertivnost. Gošća svojoj domaćici postavlja iznimno intimna pitanja vezana uz njenu trudnoću te traži razlog zašto Leah nije na poslu (ibid. 18–19). Kako ističe Shaw, “[f]igure gostiju u *London, NW* nisu ranjive, već asertivne, ometajuće i začuđujuće. Protagonisti se prepoznaju u sablasti te su prisiljeni suočiti se s društvenim podvostručenjem [*social doubling*] kroz svoju ulogu domaćina” (Shaw 2018, 60).

Ova asertivnost gosta, kao i utišani glas domaćina, sačinjava srž onoga što Derrida naziva apsolutnim gostoprimstvom. U svojim spisima o gostoprimstvu filozof ističe sljedeće:

Zakon gostoprimstva, eksplicitni zakon koji upravlja konceptom gostoprimstva, doima se kao paradoksalni zakon. [...] Čini se da ističe kako bi apsolutno gostoprimstvo trebalo prekinuti sa zakonom gostoprimstva kao pravom ili dužnosti, s “paktom” gostoprimstva. Drugim riječima, apsolutno gostoprimstvo zahtijeva da otvorim svoj dom te da ga dam na korištenje ne samo strancu [...] već i apsolutnom, nepoznatom, anonimnom Drugom, da im dam mjesto, da im dopustim da dođu, da im dopustim da stignu i zauzmu mjesto u mjestu koje im nudim, bez pitanja o recipročnosti (ulasku u pakt) ili čak o njihovim imenima. (Derrida 2000, 25)

Apsolutno gostoprimstvo, zaključuje Derrida, posve je različito od uobičajenog gostoprimstva

budući da ne funkcionira kao dogovor ili pakt, već kao odgovor na nagli i neočekivani prodor nepredvidive drugosti u prostor koji se smatra našim. Shaw nastavlja u ovom tonu pišući kako “[b]ezuvjetno gostoprimstvo uključuje predaju kontrole i moći te doček gosta bez prethodnih rasuđivanja i očekivanja” (Shaw 2018, 62). Unatoč čudnovatosti ovakvog gostoprimstva, valja se prisjetiti zašto je ono jedini prikladan način općenja sa sablastima. Naime, pojmom učinka vizira Derrida je pokazao na koji je način odnos sablast–adresat već u svom inicijalnom stadiju posve asimetričan. Čini se, dakle, da je jedini ispravan odgovor na takvu asimetriju povratna asimetrija, odnos u kojem je sablasnom gostu dopušteno da govori i učini mjesto koje opsjeda svojim domom.

Derrida također ističe kako apsolutno gostoprimstvo dovodi do “[...] brisanja granice između privatnog i javnog, tajnog i fenomenalnog, doma (koji čini gostoprimstvo mogućim) i kršenja ili ne-mogućnosti doma” (Derrida 2000, 65). Čini se da *London, NW* u svojim prvim stranicama nastoji istaknuti upravo spomenuto narušavanje privatnog i javnog prostora, nagli upad prošlih iskustava i izgubljenih sjećanja u mirno građansko prijepodne. Moglo bi se reći da se apsolutnim gostoprimstvom koje demonstrira Leah destabilizira ono što Fredric Jameson naziva monadskom buržujskom subjektivnosti (Jameson 1984, 206). Budući je subjekt naviknut misliti o sebi kao zatvorenoj i u sebi dovršenoj monadi, ruptura koja nastaje uslijed miješanja javnog i privatnog prostora djelovanjem sablasti na njega rezultira osjećajem nelagode te naposljetku dovodi do svojevrsnog rastakanja uspostavljene subjektivnosti.

Shaw potkrepljuje ovaj argument ističući kako “[p]ružajući gostoprimstvo i igranjem uloge ‘domaćina’ svojoj ‘neočekivanoj gošći’ Leah žrtvuje moć i dominaciju. [...] Leah pokušava isporučiti apsolutno gostoprimstvo utemeljeno na zajedničkom osjećaju baštine i lokacije, no, u svom činu gostoprimstva, Leah omogućuje Shar da ponovno zaposjedne [*reappropriate*] njen dom i odmakne je od dominantnog položaja” (Shaw 2018, 68–9). Gostoprimstvo spram sablasti, čini se, nespojivo je s operacijama atomiziranog buržujskog subjekta upravo zato što sablast – kao što smo vidjeli u *Sablastima Marxa* – svojom pojavom, pogledom i nalagodavstvom remeti naizgled čvrstu binarnu opreku subjekt–objekt i navodi na pokornost svojom spektralnom nepristupačnošću.

Zaključno se može reći da stranci u kontekstu romana *London, NW* funkcioniraju kao sablasti na barem tri načina. Prije svega, oni dovode do puknuća granice između privatnog i javnog,

tajnog i otvorenog. Nadalje, susreti sa strancima dovode do promjene u obrascima ponašanja subjekata. Ovo se da vidjeti kako u razgovoru Leah i Shar, tako i u Leahinom promjenjenom načinu vladanja spram njezina partnera Michela nakon Sharina posjeta (Smith 2013, 33–34). Konačno, sablasni susreti ne transformiraju samo vanjsko vladanje subjekata, već i unutarnju sliku koju imaju o sebi, što je vidljivo iz Leahinog iskustva “neke nove krotkosti” pri Sharinom izlasku iz kuće (ibid. 20).

#### 4. Temeljni motivi Sebaldove proze

Do sada se moglo vidjeti na koji je način sablastologija utjecala na teorije književnosti i kulture kao i na koji je način doprinijela autorskoj senzibilizaciji za motive sjećanja, tugovanja i odnošenja s prošlošću. U sljedećim će se poglavljima spomenute uvide nastojati primjeniti na opus njemačkog književnika Winfrieda Georga Sebald, a naročito na njegove romane *Vrtoglavica* (*Schwindel. Gefühle*, 1990.) i *Saturnovi prsteni* (*Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, 1995.). Sebald je autor razmjerno nevelikog, no nesumnjivo impresivnog opusa. Uz svoja četiri romana – uz ranije spomenute nalaze se još *Emigranti* (*Die Ausgewanderten*, 1992.) i *Austerlitz* (2001.) – napisao je i brojna djela iz područja književne teorije i publicistike, od kojih se kao najvažnija svakako ističu polemički tekst *Luftkrieg und Literatur* (1999.) kao i zbirka eseja o austrijskoj književnosti *Unheimliche Heimat* (1991.). Žanrovska klasifikacija Sebaldova opusa vrlo je nezahvalan posao. Kako primjećuju Jonathan Long i Anne Whitehead, “[...] svako [Sebaldovo djelo] miješa biografiju i autobiografiju, povijest i fikciju, putopis i dokumentarac” (Long i Whitehead 2006, 4).

Spomenuta žanrovska hibridnost, kao i autorovi vanknjiževni ekskursi, sugeriraju da Sebaldov interes nadilazi isključivo područje fikcije. Ova je činjenica vidljiva i u ključnim motivima koji se mogu naći u njegovim djelima. Čitav se Sebaldov opus može raščlaniti na četiri temeljna motiva: putovanje, napučenost sadašnjosti prošlošću, iskustvo prostorno-vremenskih ruptura te upotreba fotografije. Kroz ove motive i njihovu uporabu u dvama Sebaldovim romanima nastojat ćemo ponuditi nacrt sablastološkog čitanja autorovih djela.

Započnimo s fotografijom, svakako najoriginalnijim Sebaldovim motivom kao i najbogatijem značenjem i funkcijama. U svojoj knjizi *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity* Long opisuju tri funkcije koje motiv fotografije ispunjava u Sebaldovu opusu: disciplinarnu funkciju, spektakularnu funkciju te naposljetku funkciju otpora. Kao jedan od primjera disciplinarnu funkciju fotografije Long uzima fotografiju koju njemačka ambasada u Italiji koristi kako bi pripovjedaču-Sebaldu napravila novu putovnicu nakon što mu je prošla ukradena (Sebald 2011, 94).

Opisujući disciplinarnu funkciju fotografije primjerom službenog dokumenta Long rabi pojam mikrofizike moći preuzet od Michela Foucaulta (Foucault 1994, 26) te piše sljedeće:

Fotografija iz putovnice demonstrira djelovanje “mikrofizike moći” na dvije razine. Kao prvo, sam koncept putovnice je disciplinarni budući da pospješuje društvene regulacije koje omogućuju praćenje kretanja tijela kako unutar, tako i izvan državnih granica te uspostavom uključivanja ili isključivanja građanskog tijela određene države. Kao drugo, subjekt je djelomično konstituiran djelovanjem aparata, sve do najintimnijih učinaka tijela. Jedan nedisciplinirani smiješak u krivom trenutku i sva legalna validnost fotografije nestaje. (Long 2007, 49–51)

Premda je utemeljenost ove analize u Foucaultovoj teoriji moći i discipliniranja tijela više nego vidljiva, ono što se doima kao najzanimljivije pri ovom opisu je Longovo isticanje konstituiranja subjekta djelovanjem aparata. Čini se da prisutnost fotografija u Sebaldovu djelu upućuje na uvijek iznova djelatnu interpelaciju, poziv subjekta na očitovanje i smještanje unutar nekog historijskog i socijalnog odnosa te također na djelomičnu artifičijelnost identiteta koji subjekt mora projicirati.

Druga bitna funkcija fotografije u Sebaldovu djelu je ona spektakularna. Ona na svojevrsan način funkcionira kao nastavak disciplinarnu funkciju što Long primjećuje ističući “[...] kapacitet fotografije da sve reducira na univerzalnu ekvivalenciju” (ibid. 65). Primjer ove funkcije nalazimo u prikazu odnosa pripovjedača-Sebalda s Rosinom Zobel, gazdaricom svratišta Engelwirt u njegovom rodnom mjestu kojeg posjećuje u četvrtom poglavlju *Vrtoglavice*. Opisujući njihovo zajedničko prekanje albuma s fotografijama koje je prikupio gazdaričin pokojni suprug Sebald piše sljedeće retke:

Gazdarica Engelwirta, koja bi s čašom u ruci ponekad sjedila sa mnom za stolom, kazala bi mi samo ime grada na koji sam upravo pokazivao. S vremenom mi je to stvorilo dugu topografsku litaniju sastavljenu od imena mjesta kao što su Chur, Bregenz, Innsbruck, Altaussee, Hallstatt,



Salzburg, Beč, Plzen, Marienbad, Bad Kissingen, Wurzburg, Bad Hombrug ili Frankfurt na Majni. Bilo je i mnogo talijanskih raglednica iz Merana, Bolzana, Rive, Verone, Milana, Ferrare, Rima i Napulja. (Sebald 2011, 155–156)

Ovaj iznimno iscrpan popis popraćen je tek jednom fotografijom koja prikazuje sukljanje dima iz Vezuva. Začuđujući izostanak slika unatoč nemalom broju navedenih mjesta, čini se, sugerira spomenutu ekvivalenciju nastalu uslijed fotografskog dokumentiranja. Kako piše Long, “[o]dsječene od svojih referenata, fotografije nemaju nikakvu geografsku ni biografsku kontekstualizaciju. Sve što preostaje je ekvivalencija” (Long 2007, 65). Čini se da Sebald ovom funkcijom nastoji adresirati odnos koji subjekti imaju s vlastitim dokumentiranim iskustvima te naglasiti na koji način dokumenti standardiziraju ta iskustva te ih čine apstraktno ekvivalentnima.

Posljednja bitna funkcija fotografije u Sebaldovu djelu je funkcija otpora. Kako tvrdi Long, “[p]ostoje momenti u Sebaldovu djelu gdje se moć investirana u fotografiju subvertira ili dovodi u pitanje” (ibid. 61). Ovo je najvidljivije u onim dijelovima Sebaldova teksta gdje se nastoji opisati djelovanje kakvog mentalnog poremećaja ili tjeskobnog osjećaja. Primjerice, u trećem poglavlju *Vrtoglavice*, naslovljenom *Putovanje doktora K. na vodeno liječenje u Rivi*, fotografija nasmijanog Franza Kafke s prijateljima na jednoj od vožnji u sklopu bečkog parka Pratera slijedi odmah nakon opisa Kafkine tjeskobe, agorafobije i nemirnog sna (Sebald 2011, 116–117). Long nudi još jedan primjer ove funkcije fotografije, također iz *Vrtoglavice*. Pri posjetu rodnom gradu u četvrtom poglavlju teksta pripovjedač-Sebald promatra jednu od Henggeovih slika koja prikazuje bitku kod Lechfelda. Promatrajući sliku, pripovjedač ističe kako konji na spomenutoj slici “[...] imaju one luđačke oči” (ibid. 165) premda u pogledu naslikanih životinja nema ničeg neuobičajenog (ibid. 164).

Na prvi pogled se čini da Sebald ovim postupcima nastoji poljuljati čitateljevo povjerenje u pripovjedača te apostrofirati bitno artifičnu prirodu književnog teksta, no ovakva ocjena nije posve točna. Kako ističe Long, “[s]ubvertirajući pretpostavljene težnje fotografije k evidentiranju, [spomenute] slike [...] odbijaju potvrditi dijagnozu koju nudi verbalni tekst. Neodređenost odnosa tekst–slika implicira da se konjski i ljudski subjekti ovih slika ne mogu svesti na dijagnostičke kategorije te nadilaze određenja matrice znanje/moć” (Long 2007, 62). Sebald funkcijom otpora nastoji pokazati da je subjekt u emocionalno nabijenim stanjima u stanju prekoračiti okvir utemeljen praksama discipline. Postoje momenti u kojima društveno

proizvedeni subjektivitet takoreći puca po šavovima i otvara se novim senzacijama<sup>7</sup>.

Upravo su ti momenti dodirne točke Sebaldove proze i sablastologije, no prije negoli detaljnije izložimo ovu tezu valja reći još ponešto o preostalim trima motivima. Motiv putovanja svakako je, uz fotografiju, centralan Sebaldovu djelu. Sva njegova četiri romana prate putovanja i životne putanje svojih likova, no nije to jedino što im je zajedničko. Kako primjećuje John Zilcosky, ono što karakterizira putovanja i lutanja Sebaldovih likova je njihova nemogućnost da se izgube. Kako piše, “Sebald pripovijeda priče u kojima subjekti nikada ne mogu postati dovoljno dezorijentirani, u kojima nikada ne mogu izgubiti svoj put” (Zilcosky 2006, 103).

Zilcosky nadalje ističe kako “[o]d *Odiseje* nadalje dezorijentacija obično implicira svoju suprotnost: junak će s vremenom pronaći svoj put kući” (ibid. 103), no u Sebaldovim se tekstovima protagonisti nikada ne mogu dovoljno izgubiti te posljedično niti vratiti kući. Sljedeći citat iz *Vrtoglavice* u kojem pripovjedač opisuje svoje naizgled nasumično tumaranje Bečom ilustrira ovu tezu:

U rano jutro svakoga dana nekamo bih se otputio, lutajući naizgled beskonačno i besciljno po Leopoldstadtu, središtu grada i Josefstadtu, a nijedan od tih puteva, kao što se na moje iznenađenje kasnije pokazalo na planu grada, nije prelazio točno ocrtano, srpasto i polumjesečasto područje čiji su vrhovi doticali Venediger Au iza Pratersterna, odnosno veliko područje bolnica na Alsergrundu. (Sebald 2011, 33)

Unatoč prividnoj nasumičnosti i besciljnosti svog puta, pripovjedač je šokiran činjenicom da se zapravo svo vrijeme kretao unutar točno određenih granica. Ova pripovjedačeva nemogućnost da se izgubi, piše Zilcosky, “[...] ima razornu simboličku važnost za [njega]: dovodi do površine mizerne granice njegova uma (‘razuma’, ‘imaginacije’, ‘snage volje’) i njegova pisanja (opisivanja njegovh lutanja)” (Zilcosky 2006, 105). Drugim riječima, kretanja protagonista Sebaldovih tekstova slijede određene uzorke i zakonitosti koje ni njima samima nisu posve jasne. Moglo bi se reći da je na djelu svojevrsni spektralni kauzalitet koji likove u tekstu aficira bez njihova znanja.

---

<sup>7</sup> Valja istaknuti da se funkcije fotografije, kao i njena bliskost teorijama spektralnosti, nikako ne iscrpljuju Longovom tipologijom. U svom tekstu *Svijetla komora* Roland Barthes ističe kako fotografija “[...] predstavlja onaj vrlo suptilni trenutak kad ja, zapravo, nisam ni subjekt ni objekt, nego prije *subjekt koji osjeća kako postaje objektom*: tada živim mikro-iskustvo smrti (zgrade): zaista postajem *duh*” (Barthes 2003, 19). Čini se kako Barthes nastoji pokazati kako je fotografija inherentno sablasni dokument upravo zato što pretvara subjekta u objekt djelovanjem aparata te stvara sliku koju društvo čita na nepredvidive, subjektu nedostupne načine. Kako piše, “[...] što društvo radi iz moje snimke, što u njoj čita, ja ne znam. [...] Drugi [me] lišavaju mene sama, krvoločno me pretvaraju u objekt” (ibid. 20).

Motiv napućenosti sadašnjosti prošlošću također je karakterističan za Sebaldov opus. Već je iz prethodno navedenih citata jasno da autor u svojim tekstovima rabi vrlo konkretnu topografiju gradskih ulica, trgova i znamenitosti. No kako primjećuje Martin Swales, “[o]va su mjesta u prvom redu mjesta ljudskog označavanja: materijani entiteti govore za duhovne entitete” (Swales 2006, 28). Jedan od najjasnijih primjera ove duple premreženosti – materijalnog s duhovnim i sadašnjosti s prošlosti – nalazi se u drugom poglavlju *Saturnovih prstena* čija se radnja odvija u kolovozu 1992. godine, a pripovjedač posjećuje dvorac Somerleyton.

Za života svog prošlog vlasnika, industrijalca Mortona Petoa, dvorac je raskošno uređen na način da je “[...] nastala iluzija potpunog sklada između prirodnoga rada i tvorevina ljudskih ruku” (Sebald 2010, 41–42). Ipak, raskorak između nekadašnje grandioznosti i jadnog stanja trenutnog inventara dvorca na pripovjedača ostavlja dojam vremenskog diskontinuiteta. Kako piše,

Na zidovima vise bakreni lonci, guske za mokrenje, husarske sablje, afričke maske, koplja, trofeji sa safarija, obojene gravure iz bitke u burskom ratu [...] i nekoliko obiteljskih portreta koje je vjerojatno između 1920. i 1960. naslikao neki umjetnik okrznut modernizmom, a prikazana lica su sadrene boje, podlivena groznim jarkocrvenim i ljubičastim mrljama. U predvorju stoji više od tri metra visok preparirani bijeli medvjed. U žučkastom krznu izjedenom od moljaca izgleda poput tugom shrvane sablasti. [...] Bez daljnjega se ne može reći ni to u kojem smo desetljeću ili stoljeću, jer mnoga su se doba tu preklapila i dalje postoje usporedno. (ibid. 43–44)

Činjenica da u dvorcu sagrađenom u četrdesetim godinama devetnaestog stoljeća preparirani polarni medvjed supostoji s afričkim plemenskim maskama i husarskim sabljama na čitatelja može djelovati komično, no ukazuje na stanje sablasnog i neprirodnog suživota niza disparatnih objekata koji prisilno supostoji na istom mjestu stvarajući prostorno-vremenski nered. Dalje u poglavlju, pri razgovoru s dvorskim vrtlarom Williamom Hazelom, pripovjedač izlaže sugovornikove reminiscencije o promatranju leta britanskih aviona iznad dvorca i bombardiranja brojnih njemačkih gradova neposredno pred kraj Drugog svjetskog rata (ibid. 45–46). Simultana prisutnost navedenih temporalnih ravni ilustrira na koji je način prostor dvorca Somerleytona opsjednut sablastima te odatle i pripovjedačev nelagodan osjećaj pri pogledu na kinesku prepelicu u stanju demencije, jedino živo biće – uz Hazela – u ovom nesumnjivo ne-živom prostoru.

Posljednji Sebaldov motiv su iskustva prostorno-vremenskih ruptura. Premda smo se u opisu

Somerleytona tih iskustava već dotakli, ona u Sebalda imaju dodatnu dimenziju. Naime, ona u pripovjedača proizvode osjećaje užasa i duboke uznemirenosti. Ovo se da vidjeti u drugom poglavlju *Vrtoglavice* gdje, opisujući bijeg Giacoma Casanove iz Duždeve palače 31. listopada 1755. godine, pripovjedač piše sljedeće retke:

Mene je taj Casanovin pokušaj da naizgled proizvoljnom igrom riječi i brojki ispita nepoznanice potaknuo da prelistam vlastiti kalendar, pri čemu sam na svoje iznenađenje, *čak užas*, utvrdio da je taj dan tisuću devetsto osamdesete, kada sam, čitajući Grillparzerove bilješke sjedio u kavani na Rivi degli Schiavoni, između Danielija i Santa Marije della Visitazione, dakle nedaleko od Duždeve palače, posljednji dan mjeseca listopada, što znači godišnjica onog dana, odnosno one noći kada je Casanova, s riječima *E quindi uschimmo a rimirar la stelle* na usnama, probio olovni oklop krokodila. (Sebald 2011, 53–54)

Malo nakon ovog pasusa pripovjedača hvata malaksalost te tek nekoliko dana kasnije – u ponedjeljak 3. studenog – uspijeva izaći iz kreveta i otputovati u Veronu (ibid. 58). Ovakve koincidencije, kojima roman obiluje, pokazuju točke preko kojih sablasti koje obitavaju u tekstovima koje pripovjedač čita te zgradama kojima se kreće prelaze u njegov prezent. One su svojevrsni portali koji omogućuju općenje sablasti s pripovjedačem koje u njemu rezultira osjećajima vrtoglavice i tjelesne malaksalosti.

## **5. Tragovi tugovanja: neposlušni čitatelj, krhkost naracije i uništenje**

Sebaldovi temeljni motivi ponudili su nam vrijedan uvid u dodirne točke njegove proze i sablastološke teorije. Ipak, te dodirne točke ostaju uglavnom na razini temporalne izmještenosti te ne govore puno o primjenjivosti Sebaldovih tekstova na druge temeljne pojmove sablastologije poput rada tugovanja, nalogodavstva i gostoprimstva. Stoga će u ovom poglavlju biti govora o onim dijelovima Sebaldovih romana koji produbljuju vezu njegovih tekstova s teorijama spektralnosti.

Pri početku treba istaknuti kako Sebaldovi tekstovi uvijek iznova nastoje dezorijentirati čitatelja te poljuljati njegovo povjerenje u pripovjedača. Premda ranije opisana funkcija otpora imanentna nekim fotografijama koje Sebald u svojoj prozi koristi već ilustrira ovu tvrdnju,

Deane Blackler smatra da je ona sadržana u cjelini Sebaldovog opusa te da ima jasan cilj proizvodnje neposlušnog\_e čitatelja\_ice [*disobedient reader*]. Kako piše Blackler,

[...][R]eprezentacija mjesta u Sebaldovoj prozi, u kojoj se pripovjedačev subjekt prisjeća, kontemplira i zamišlja, postaje tekstualni prostor koji stvara “njegova” proza. U ovom prostoru čitateljica,<sup>8</sup> destabilizirana svojom sviješću o skliskosti prijelaza između predstavljenog mjesta i poetičkog prostora te izmještenostima uslijed putovanja u prostoru i vremenu u kojima sudjeluju ona i pripovjedač, postaje neposlušna u svojoj želji da uzme svoje vlastite stvari [*take her own bearings*], ekstratekstualno i intertekstualno, udaljavajući se od pripovjedačeve strane zbog svojih vlastitih imaginativnih i kontemplativnih namjera. (Blackler 2007, 187)

Dvije se bitne stvari ovdje daju primjetiti. Prije svega, Blackler inzistira na tome da Sebaldovi nagli prijelazi između različitih prostora i vremenskih perioda te njihovo gotovo instantno miješanje dezorijentira čitatelja\_icu te pobuđuje u njemu/njoj želju za otklonom od pripovjedačeva glasa. Nadalje, Blackler utemeljuje distinkciju između reprezentacije mjesta [*representation of place*] – opisnog pripovijedanja o mjestu gdje se pripovjedač nalazi – i poetičkog prostora [*poetic space*], mjesta dijaloga između pripovjedačeva i čitateljeva glasa. Premda “mjesto daje oblik prošlim sjećanjima, sablasnim tragovima koji ‘opsjedaju’ sadašnjost” (ibid. 189), u poetičkom prostoru djela čitatelj ne mora općiti s tim sablastima na isti način na koji to radi – ili ne radi – pripovjedač. Svijet je u Sebaldovoj prozi nesumnjivo zbir razlomljenih, nikad dovršenih tragova iz kojih iskrsavaju fragmenti nekog prošlog događaja, no postupak obrade tih fragmenata i zauzimanja stava spram njih ostaje isključivo na neposlušnom čitatelju. Drugim riječima, tekst kao da traži preustroj čitateljevih očekivanja i stavova uslijed svoje nagle i digresivne prirode.

Drugi bitan manevar kojim Sebald iznevjerava čitateljevo povjerenje ima veze s krhkošću njegove naracije. Kako primjećuje Long u svom tekstu o digresijama u Sebaldovu djelu, drugi dio *Vrtoglavice* – naslovljen *All'estero* – u čitatelju budi određena očekivanja. Pišući kako se “[u] listopadu 1980. [...] odveo [...] u Beč u nadi da [će] promjenom mjesta nadvladati posebno loše razdoblje u životu” (Sebald 2011, 33), pripovjedač postavlja temelje za djelo bogato događajima. Spomenuto teško razdoblje možda će biti povod za kakvu tragičnu ljubavnu priču, a novi će grad možda postati poprište kakvog blagotvornog susreta koji će promijeniti pripovjedačevo turobno raspoloženje. Ipak, sve su te nade brzo iznevjerene. Kako piše Long, “[...] pripovjedač ističe

---

<sup>8</sup> Autorica u izvorniku koristi riječ *reader* u ženskom rodu te stoga u ovom citatu činimo isto.

kako je, nakon što je stigao u Beč, postao bezvoljan i ne zna kako si popuniti vrijeme, te nigdje u tekstu putovanje ne dopušta pripovjedaču da preboli mračne dane koji su bili početna motivacija njegovog putovanja” (Long 2011, 197).

Slična se stvar događa i kasnije u tekstu kada, napuštajući Veneciju, pripovjedač spazi da ga promatraju dva nepoznata mladića (Sebald 2011, 60) koje malo nakon toga susreće u Veroni (ibid. 62–63) gdje istodobno saznaje o nizu misterioznih ubojstava na sjeveru Italije (ibid. 66–67). Na trenutak se čini kao da će tekst poprimiti formu krimića, gdje će naš pripovjedač postati žrtva dvojice sumnjivih mladića ili možda ključni svjedok u kakvom budućem ubojstvu. No tekst ovdje opet ruši očekivanja koja postavlja. Već pri pripovjedačevu idućem povratku u Veronu i razgovoru s mjesnim inspektorom Salvatoreom doznaje se da su ubojstva riješena, a krivci uhapšeni (ibid. 106–107). Tekst kao da odbija okoštati i preuzeti na sebe onaj oblik koji bi zadovoljio očekivanja koja pobuđuje u čitatelju.

*All'estero*, kao i cjelina Sebaldova djela, tvrdi Long, “[...] onemogućuje rad metaforičke totalizacije” (Long 2011, 203). Tekst ne želi na čitatelja djelovati zapovjedački, usmjeravajući njegove misli i percepciju u određenom smjeru, već mu želi prikazati zbilju kao poprište supostojanja sadašnjosti i prošlosti i konstantnog dinamizma u kojem, nepredviđenim susretima i događajima, unutarnji i vanjski život subjekata biva preobražen. Da se zaključiti da je fikcionalnost Sebaldove fikcije izvanredno krhka te upravo tom krhkošću omogućuje prodor sablasti u svoje svjetove.

Posljednja poveznica Sebald i sablastologije nalazi se u autorovim prikazima uništenja. Čini se da Sebald čitavu ljudsku povijest vidi kao povijest uništenja; čak i stvaralaštvo, kako nastoji pokazati, u svom temelju ovisi o uništenju nečeg što postoji prije onog stvorenog. Ovaj se motiv najjasnije da vidjeti u *Saturnovim prstenima*, tekstu koji već svojim naslovom upućuje na blisku povezanost stvaranja i uništenja.<sup>9</sup> Dva momenta romana najzornije prikazuju odnos između uništenja i stvaranja od kojih je prvi onaj u kojem pripovjedač opisuje posmrtnu bioluminiscenciju sleđa. Kako piše,

Kada iz sleđa nestane život, boje mu se mijenjaju. Leđa postanu plava, a obraze i škrge podlije mu krv. U posebnosti sleđa ubraja se i to da njegovo mrtvo tijelo na zraku počinje svjetlucati. [...]

Dugo je vremena, mislim čak do danas, ostalo nerazjašnjeno zašto beživotne haringe svijetle. Oko

---

<sup>9</sup> Smatra se, naime, da su prsteni koji krase planet Saturn proizvod uništenja jednog njegovog mjeseca djelovanjem planetove gravitacije.

1870., dok se posvuda radilo na projektima potpunog osvjetljenja gradova, navodno su dva engleska znanstvenika, s imenima začudno prikladnima njihovim istraživanjima, Herrington i Lightbown, istražila tu neobičnu pojavu, nadajući se da će iz svijetleće tvari koju izlučuje mrtvi sleđ moći izvesti formulu za proizvodnju organske esencije svjetla, koja će se stalno moći obnavljati sama od sebe. Kako sam nedavno pročitao u monografiji o povijesti umjetnog svjetla, neuspjeh tog ekscentričnog plana bio je tek posve neznatan korak natrag u inače nezaustavljivom procesu potiskivanja tame. (Sebald 2010, 66–67)

Da nije došlo do masovnog lova na sleđeve – kao i posljedičnog pomora i devastacije njihovih staništa – koji je do osamnaestog stoljeća u Europi dosegao brojke od preko šezdeset milijardi jedinki godišnje, moguće da se nikada ne bi opazila ribina bioluminiscencija. Također, da Herrington i Lightbown nisu proučili tu bioluminiscenciju moguće je da bi projekt umjetnog osvjetljavanja gradova bio mnogo manje uspješan i brz.

Drugi bitni moment koji nastoji naglasiti blizinu uništenja i stvaranja je onaj u kojem pripovjedač opisuje historijski razvoj svilarstva u Europi. Ukratko sumirajući autorov prikaz u svojoj knjizi *Understanding Sebald*, Mark McCulloh piše sljedeće:

Autor nudi [...] povijesni prikaz svilarstva u Kini te njegova potajnoga širenja – Kinezi nisu spremno predali svoje tajne – do Grčke, Italije i naposljetku Francuske. [...] Nakon ukinuća Nantskog edikta 1685. Hugeneri su napustili Francusku, a mnogi od njih naselili su se u Norwichu, Sebaldovom prisvojeno rodnom gradu, tada drugom najvećem gradu u Engleskoj. Donijeli su svilarstvo u grad već dobro upoznat s trgovinom tekstilom te je u ranim godinama osamnaestog stoljeća stvaranje svile enormno poraslo. (McCulloh 2003, 80)

Ponovno vidimo produktivno djelovanje uništenja. Naime, opoziv dokumenta koji je jamčio vjersku toleranciju i miran suživot različitih vjerskih grupacija u Francuskoj – koji je nesumnjivo rezultirao nasiljem nad hugenotskim stanovništvom koje nije pobjeglo zbog njihovog lošeg položaja u društvu (Sebald 2010, 286) – događaj je koji je omogućio brži i uspješniji razvitak svilarstva u Engleskoj. Povijest se u Sebaldovoj još jednom prikazuje kao poprište brojnih simultanih činova uništavanja i stvaranja.

Svilarstvo i uništenje u Sebaldovoj su prozi premreženi na još dva načina. Kako piše McCulloh opisujući *Priručnik o proizvodnji svile u Njemačkoj* autora Josepha Von Hazzija koji pripovjedač *Saturnovih prstena* čita, “Von Hazzi se nadao da će uspostava svilarstva kao kućne industrije ne samo pridonijeti kućnom prihodu uključivanjem žena i djece u proizvodni rad, već i

osnažiti moralno tkivo nacije učvršćujući ideale reda, proizvodnje i čistoće” (McCulloh 2003, 81). Valja istaknuti da je Von Hazzijev priručnik objavljen 1826. godine, u doba kada u Njemačkoj raste revolucionarno-nacionalistička svijest.

Nadalje, McCulloh i Sebald ističu kako su slične tendencije pri afirmaciji svilarstva bile prisutne i u Trećem Reichu. Kako piše McCulloh, “[n]acisti su se držali sličnih ideja kakve je imao i Von Hazzi te su aktivno pokušali reafirmirati svilarstvo u kasnim tridesetima. Edukacijski pamflet F213/1939, priručnik o proizvodnji svile koji je napisao jedan od službenih promotora Državne stručne skupine svilara ne ističe samo prednosti uzgajanja gusjenica dudova svilca već, u skladu s fašističkim idealima rasne čistoće, propisuje uništenje inferiornih pojedinaca kako bi se prevenirala degradacija vrste” (McCulloh 2003, 81). McCulloh zaključuje kako je svilarstvo u Njemačkoj pokušano u dva navrata, oba obilježena uništenjem, državnim nasiljem, a u slučaju Trećeg Reicha čak i pokušajima istrebljenja.

Čini se da Sebald svojim isticanjem bliske veze između uništenja i stvaranja želi pokazati netrajnost svih objekata povijesti. Sve što postoji ili je postojalo, bilo da se radi o jatu sleđa ili Pruskoj, neminovno će biti uništeno a iz tog uništenja proizaći će novi, strani i nepoznati objekti. Na ovaj način, čini se, Sebaldova proza pokazuje ljudsku potrebu za pronalaskom i stvaranjem objekata za koje će se subjekt vezati i u koje će biti libidinalno investiran. Moglo bi se reći da Sebaldovi tekstovi funkcioniraju kao historijat rada tugovanja, i to ne zbog svog neveselog tona i opresivne atmosfere svojih prostora, već zbog opetovanih pokušaja uspostave novih veza s objektima i transformacije postojećih veza.

## **Zaključak**

Ovaj je rad u svojim prvim poglavljima pretpostavio sablastologiju kao vrstu teorije primjenjive, između ostalog, na književne tekstove. Mišljenja sam da smo ovu primjenjivost jasno ilustrirali čitanjima kako Sebaldovih romana, tako i tekstova Zadie Smith te Williama Shakespearea. Ipak, valjalo bi reći da poimanjem sablastologije kao teorije, što će reći kao “skup[a] stavova o nekom predmetnom području koji su tako međusobno povezani da se iz nekih od tih stavova mogu



izvesti drugi” (Horkheimer 1982, 125), na određen način gubimo iz vida primarni cilj te tradicije.

Ovo ističem iz dva razloga. Prije svega, Derrida u prologu *Sablastima Marxa* ističe kako je temeljno pitanje sablastologije praktičko, a ne teorijsko. Kako stoji u tekstu,

Netko, vi ili ja, prilazi i kaže: htio bih napokon naučiti živjeti. [...] Ali naučiti živjeti, naučiti to sam, sam samcat, naučiti sam sebe živjeti [...] nije li to nemoguće za nekoga tko je živ? Ne radi li se o nečemu što onemogućava sama logika? Živjeti se po definiciji ne uči. Ne sam, životom i uz pomoć života. Samo uz pomoć nekog drugog i smrti. U svakom slučaju, uz pomoć drugoga na rubu života. Na unutarnjem ili vanjskom rubu, radi se o heterodidaktici između života i smrti. (Derrida 2002, 7)

Prvotno pitanje ovdje je, dakako, kako naučiti živjeti. Međutim, kako Derrida ističe, živjeti se ne može naučiti na način na koji se stječe ostalo teorijsko znanje. O životu se ne može samo razmišljati, već ga se mora i živjeti. Stoga Derrida započinje razvitak postupaka općenja sa sablastima (onog drugog koji je na rubu života) kako bi adresirao ovo temeljno pitanje; kako živjeti i stjeći znanje o životu koje odgovara dinamičkim karakteristikama zbilje u kojoj se život odvija?

Kao drugo, čini mi se da bi sablastologiju trebalo prije shvatiti kao skup motiva negoli skup stavova. Premda u svojoj srži ima praktičko pitanje – kako “naučiti” živjeti i ophoditi se spram onoga koji me to treba “naučiti” – sablastologija nije preskriptivna. Čak se onaj njen dio koji je najbliži nekoj tradicionalno preskriptivnoj praktičkoj filozofiji – onaj gdje se govori o podčinjavanju zakonu koji sablast komunicira – zasniva na motivu vizira. Drugim riječima, sablastologiju u prvom redu valja pojmiti kao skup labavo povezanih motiva koji kao svoj cilj imaju ilustraciju i katalogizaciju života u svijetu napućenom sablastima. Svaki oblik preskriptivne prakse ta misao ostavlja individualnom subjektu.

Sebaldova proza, smatram, jedan je od rezultata takvog preskriptivnog nagona. Autor nesumnjivo prepoznaje svijet kao napućen sablastima i prepun ruptura koje funkcioniraju kao portali za spektralne entitete, no svejednako nastoji uvijek iznova uspostaviti konfiguraciju odnosa spram tih entiteta koja će mu omogućiti miran suživot s njima. Ipak, kako smo vidjeli, pripovjedač teksta u tome ne uspijeva. On se ne može dovoljno oduprijeti sablasnom kauzalitetu

povijesti bremenite uništenjem i stvaranjem te je osuđen na tumananje uvijek istim, jezivo poznatim putanjama.

No činjenica da se pripovjedač ne može izgubiti i rekonfigurirati svoj unutarnji život ne znači da se isto odnosi i na čitatelja. Kako su primjetili Blackler i Long, Sebaldovi tekstovi namjerno iznevjeruju čitatelja. Oni svjesno provociraju otklon i neposluh te izazivaju na pokušaj pronalaska alternativne putanje, novih prostora i neistraženih predjela u koje ih pripovjedač ne može odvesti. Gotovo kao da je jedna od temeljnih funkcija Sebaldove proze ne samo ukazati na postajanje i djelovanje sablasti u materijalnoj zbilji, već i potaknuti čitatelja na uspostavu novih odnosa s tim sablastima koju sam pripovjedač ne može provesti.

## Literatura

- Abraham, Nicolas i Maria Torok. 1994. *Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation*. Prev. Nicholas Rand. U: *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis. Vol 1*. Chicago: University of Chicago Press: 125–139.
- Barthes, Roland. 2003. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*. Prev. Željka Čorak. Zagreb: Antibarbarus.
- Blackler, Deane. 2007. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*. Rochester: Camden House.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Bergsonism*. Prev. Hugh Tomlinson i Barbara Habberjam. New York: Zone Books.
- Derrida, Jacques. 2000. *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. Prev. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 2002. *Sablasti Marxa: Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*. Prev. Srđan Rahelić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Derrida, Jacques. 2006. *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Pariz: Editions Galilée.

- Fisher, Mark. 2011. *Kapitalistički realizam: zar nema alternative?* Prev. Snježan Hasnaš. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Fisher, Mark. 2014. *The Slow Cancellation of the Future*. U: *Ghosts of my Life: Writings on Hauntology, Depression and Lost Futures*. London: Zero Books: 1–24.
- Foucault, Michel. 1994. *Nadzor i kazna: Rađanje zatvora*. Prev. Divina Marion. Zagreb: Informator.
- Freud, Sigmund. 2005. *On Murder, Mourning and Melancholia*. Prev. Shaun Whiteside. London: Penguin Books.
- Freud, Sigmund. 2010. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Prev. Daniela Tkalec. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Gordon, Avery. 2008. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1987. *Enciklopedija filozofijskih znanosti*. Prev. Viktor D. Sonnenfeld. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Horkheimer, Max. 1982. *Tradicionalna i kritička teorija*. U: *Kritička teorija II*. Prev. Davor Rodin. Zagreb: Stvarnost: 125–177.
- Jameson, Fredric. 1984. *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*. Prev. Dušan Puhalo. Beograd: Rad.
- Long, Jonathan James, Anne Whitehead. 2006. *Introduction*. U: *W. G. Sebald – A Critical Companion*. Uredili: J. J. Long i Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh University Press: 3–16.
- Long, Jonathan James. 2007. *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Long, Jonathan James. 2011. *The Sense of Sebald's Endings... and Beginnings*. U: *Digressions in European Literature: From Cervantes to Sebald*. Uredili: Alexis Grohman i Caragh Wells. New York: Palgrave Macmillan: 193–205.
- McCulloh, Mark R. 2003. *Understanding W. G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press.

- Punter, David. 1996. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day, Volume 1: The Gothic Tradition*. London/New York: Routledge.
- Roberts, Adam. 2012. *Gothic and Horror Fiction*. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Uredili: Edward James i Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press: 21–36.
- Sebald, Winfried Georg. 2010. *Saturnovi prsteni*. Prev. Andy Jelčić. Zagreb: Vuković i Runjić.
- Sebald, Winfried Georg. 2011. *Vrtoglavica*. Prev. Andy Jelčić. Zagreb: Vuković i Runjić.
- Shakespeare, William. 1996. *Hamlet*. Prev. Josip Torbarina. Zagreb: Sysprint.
- Shaw, Katy. 2018. *Hauntology: The Presence of the Past in Twenty-First Century English Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Smith, Zadie. 2013. *London, NW*. Prev. Marina Horkić. Zagreb: V. B. Z.
- Swales, Martin. 2006. *Theoretical Reflections on the Work of W. G. Sebald*. U: *W. G. Sebald – A Critical Companion*. Uredili: J. J. Long i Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh University Press: 23–31.
- Tanner, Grafton. 2016. *Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. London: Zero Books.
- Uden, James. 2020. *Spectres of Antiquity: Classical Literature and the Gothic, 1740–1830*. Oxford: Oxford University Press.
- Walpole, Horace. 2009. *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. Auckland: The Floating Press.
- Zilcosky, John. 2006. *Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost*. U: *W. G. Sebald – A Critical Companion*. Uredili: J. J. Long i Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh University Press: 102–123.