

ЈЕЛЕНА ТОДОРОВИЋ

МЕНЕ ВРЕМЕНА

Појам „вечне садашњости” у књигама В. Г. Зебалда

Ако је Њутон заиста мислио да је време река, попут Темзе, где је онда извор времена, и у које се море оно на свом крају улива? А свака река је, као што знамо, нужно и ограничена са две стране. Ако је време река, шта су онда његове обале? Шта су његове одлике које би одговарале особинама воде, која је течна прилично тешка и прозирна? По чему се разликују ствари зарођене у време од оних које време никада није дотакло?¹

Истраживање обала времена први пут је заиста започело у време барока и од тада је једна од главних тема интересовања наше цивилизације. Па ипак, мало је писаца који се дубински баве протоком времена и оним питањима које је барокно доба почело да испитује. Највећи број Зебалдових питања су уједно и барокна питања и појављују се у оба његова романа, у *Сатирновим џрсјеновима* и *Аустерлицу*. Сваким чиниоцем своје прозе он се труди да открије значај прошлости у нашој садашњости и да истражи сећање и заборав и њихов однос према нама самима.

За Зебалда време није трајно него фрагментирано, није линеарно него кружно у свом току. За Зебалда постоји само непрекидна садашњост састављена од различитих елемената који припадају разним добима и епохама. Попут његове амблематске књиге *Сатирнови џрсјенови*, време је збирка појединачних честица које припадају нашим садашњостима и нашим прошлостима и у сталном су кретању попут бескрајног вртлога. Све садашњости и

¹ В. Г. Зебалд, *Аустерлиц*, Београд 2009, 73.

све прошлости, све наше представе и памћања, наша опажања и сећања.

Ова фрагментарност његовог погледа на време, као и његови романи, показују висок степен хибридности, тог значајног наслеђа барокне културе. Уметници барока настојали су да сједине скулптуру, сликарство и архитектуру да би постигли јединствену „лепу целину” – *bel composto* – као, на пример, Бернини у својој *Екстази Св. Терезе* или *Cathedra Petri*, или Зебалд који спаја документе, историографију, фикцију и путопис у један потпуно нови уметнички облик. Сам Зебалд тврдио је да његова књижевност не припада ниједној устаљеној категорији – она их све обједињује, као што барокна уметничка дела измичу уобичајеној класификацији и превазилазе жанрове јер постају хибриди различитих уметности и медијума. Хибридност није само формална особеност барокне уметности, она се налази у сржи тадашњег културног идиома и обезбеђује флексибилност и моћ спајања које су уметност барока преобразиле од чисто европске у праву глобалну културу. Иста хибридност садржаја изражена је и у *Сајтурновим њрсијеновима* и у *Аусјерлицу* – обе књиге стално преплићу прошлост и садашњост, евоцирано и опажено време. Зебалдова књижевност налази се између сећања и фикције, између запамћеног и дозваног. Његово приповедање састоји се од неколико целина које се стално преклапају: личног опажања, документарних података и историјске студије.

Веза између Зебалдових књига и барокне естетике није случајна. У обе књиге – *Сајтурновим њрсијеновима* и *Аусјерлицу* – препознајемо утицај теоријских радова лекара и филозофа из XVII века, сер Томаса Брауна; Брауново присуство у *Сајтурновим њрсијеновима* много је непосредније и очигледније, али се ни многи појмови из *Аусјерлица* не могу схватити ако се не познаје Браунова филозофија. Попут Зебалда, Браун је био човек великог знања, писац, лекар, филозоф и проучавалац природних наука. Његове теоријске поставке, које су од суштинске важности за разумевање Зебалдовога схватања темпоралности, изложене су у две књиге: *Religio Medici* и *Полагање урне*. Обе су написане и објављене у Норфолку, у истој области у којој ће Зебалд проживети већи део сопственог живота и у којој се одвија прича *Сајтурнових њрсијенова*.

Осим филозофских појмова у Брауновом делу налазимо сасвим ново осећање простора и времена, које је нашем добу оставио као своју најзначајнију заоставштину. Браун схвата време као целовит временски простор *вечне садашњости* у којем се истовремено налазе различита времена и простори. За њега, као и за Зебалда, не постоје прошлост и садашњост, тек један непрекидни временски континуум. Због тога Зебалдове књиге треба схватити

као дела човека који је дубински разумео барокно виђење света као и све нијансе времена садржане у Брауновом појму *вечне садашњости*. За Брауна, као и за Зебалда, *вечна садашњост* показује се у различитим медијима, различитим облицима ликовног изражавања и има неколико појавних облика. Све те теме, иначе природјене барокној култури, поново ће се јавити у Зебалдовим књигама – *нейресџано љрајање љрошлости у нашој садашњости*, *љолифонијска визија љемљоралности у којој различите љрошлости и садашњости истовремено љостоје и љрељлићу*, као и *љамћење и сећање у једном вечном љренуљку*.

Сједињавање љрошлости и садашњости

Зебалд сматра да је прошлост свепристуна, увек око нас, само скривена непосредним простором стварности. Као што Аустерлиц указује једног тренутка, његов доживљај времена је непокретан, непроменљив, као да све стоји, *као да године које су љрољекле љек љреба да љрисиљићну*.² Овакво присуство прошлости у нашој садашњости упућује на филозофски систем Томаса Брауна. То наслеђе временског континуума где сва времена истовремено постоје Браун је у својој књизи *Religio Medici* назвао *вечна садашњост*. На основу тога могли бисмо да кажемо да је Зебалдово време и Брауново време, време које постоји на пресеку свих наших садашњости и прошлости и вечно траје на нашем хоризонту.

Време у којем је Браун живео било је и пролазно и стално, растрзано између кратког и вечног трајања, између пролазности и ванвремености. Могло би се рећи да је тај период створио много сложенији, слојевитији појам времена: време које није припадало само једној категорији и које се не може посматрати само у односу на дате области прошлости, садашњости и будућности. Било је то кључно откриће – различита времена могу истовремено да постоје и наши животи могу се посматрати кроз мноштво временских доживљаја.

Барокна наука донела је нова космолошка и географска открића, премапирала је познате светове и учртала нове, а уместо старог догматског погледа на свет понудила је нови фрагментирани универзум. То ново виђење света читовало се у различитим облицима ликовног представљања, разним илузионистичким сликовним системима, преко тежње ка просторној и временској плуралности. Такво полифоно схватање времена условило

² Исто, 152.

је и нови однос између посматрача и уметничког дела, профаног или сакралног.

Појам представљеног и доживљеног времена драматично је промењен на почетку XVII века. Време тада више није било непомерљиво утемељено у далекој хришћанској или класичној историји – оно је постојало у заједничкој стварности *вечне садашњости* посматрача. Прошлост лако може да постане наша садашњост и узор наше будућности и зато посматрач може да урони у приказ садашњег тренутка а да истовремено научи лекцију из прошлости. Хронологија је избрисана, и то је управо баштина о којој говори Зебалдов Аустерлиц:

А није ли онда замисливо, наставио је Аустерлиц, да и у прошлости у ономе што је већ било и сада је највећим делом избрисано, имамо заказане састанке, и да у њој морамо да посетимо места и људе који су, мада у извесном смислу с оне стране времена, с нама у некој вези?³



Сл. 1. Св. Цецилија

Готово да нема живописнијег примера у ликовној култури барока, поистовећивања прошлости и садашњости у *вечној*

³ Исто, 186.

садашњосџи и Зебалдове непрестане прошлости, него што је мала скулптура Св. Цецилије (сл. 1) која је 1600. године наручена од Стефана Мадерна.

Настанак ове скулптуре тесно је повезан са свеукупним духовним и археолошким покретом обнове раног хришћанства који је обележио историју посттридентске католичке цркве. Било је то доба оживљавања историје, филозофије и уметности, као и главних протагониста, ранохришћанских мученика. Доба католичке реформације није било само доба великих распри са протестантима око теолошких питања, него и једнако оштре борбе за праву историју. Верска и идеолошка неслагања која су потресала црквени свет средином шеснаестог века реско су се одразила на литературу и поимање црквене историје. Оно што је почело као жеља да се напише необорива црквена историја, католика и протестаната подједнако, завршило се као рат историја. То је имало дубоког утицаја на ликовне и књижевне уметности тог периода и обликовало највећи део седамнаестовековне културе.

Протестанти су своје схватање црквене историје изнели у делу Матеуса Флавијуса из 1598. године, а католици су своју визију прошлости понудили тек десет година касније у књизи кардинала Чезара Баронија. Баронио је написао црквене анале – *Annales Ecclesiastici* – у десет томова и својој цркви понудио нову верзију историје, историје у којој се црква није мењала. Понудио је својој вери и свом добу механизам историјског размишљања који ће одредити наш однос према прошлости. Баронио је показао да се прошлост може померати, мењати и модификовати према потребама садашњости, а у то време католицима је било најпотребније да покажу да у Цркви није било никаквих промена, да је остала иста, неизмењена још од времена Христових ученика. Уводне речи *Анала* кажу следеће: *То је нејрекинуџи ланац година у којима се Црква није мењала и увек била иста. У тим речима пронаћи ћемо одјек Аустерлицових речи: Сада мислим да време неће проћи, да могу да се окренем и зађем иза њега и тамо пронађем све што је некада било.*⁴

Због тога је откриће тела једне од ранохришћанских мученица, Св. Цецилије, у Трастевереу у Риму 1597. године, било богомдана прилика. У освит јубиларне 1600. године, када је више него икада раније било потребно пронаћи аутентичне остатке хришћанске прошлости, цркви је био неопходан доказ њеног вековног континуитета. Испод олтара његове титуларне цркве Св. Марије у Трастевереу кардинал Паоло Камилио Сфондрато

⁴ Исто, 74.

ископао је саркофаг са неоштећеним телом Св. Цецилије. У тренутку када је цркви био потребан непобитан доказ о истинитости њене прошлости, прошлост се вратила кроз тело младе мученице. На тај начин прошлост је изненада постала стварнија и опипљивија, још присутнија у стварности грађана Рима него икад раније. Ту присутност требало је одржати и сачувати славу младе мученице. Због тога је Папа наручио од надареног младог вајара Стефана Мадерна статуу Св. Цецилије која ће до појединости приказати чудесно неоштећено тело светице.

Стефано Мадерно је у најфинијем и најбелјем мермеру из Караре исклесаво делимично савијено тело младе мученице које лежи на боку, повијених колена, главе заваљене уназад у оном истом положају у којем ју је кардинал Сфондрато пронашао. Статуа је постављена испод олтара, тачно изнад места на којем је тело сахрањено у црквеној крипти.

Ово је једини пример у целокупној барокној визуелној култури да је уметност коришћена да би створила *истовремену* реплику прошлости и потрла проток времена. Тело и његов скулптурални приказ као двојник постављени су једно изнад другог попут токова прошлости и садашњости у Зебалдовим романима. Више нема никакве разлике, нема хронолошког низа, онда и сада догађају се истовремено у апсолутном тренутку *вечне садашњости*. Као што је Браун истакао у свом делу *Religio Medici*.

Све друге ствари су биле или ће бити, само вечност не познаје разлику граматичких времена... ти непрекидни тренуци који теку хиљадама година чине тек један трен...⁵

Мадернин кип сада је уједно и прошлост и садашњост, историја и њено оживљавање. Као у Зебалдовој књижевности, више се не може одредити где памћење престаје, а сећање почиње.

Као да је време, оно време које ипак неповратно пролази, ту стало и да су године које су остале иза нас тек пред нама...⁶

Све међе су сада замагљене, оне које одељују наше опажање од прошлости и нашег поимања историје, као и оне које обележавају наше утемељење у тренутности садашњости. Као у пејзажу Норфолка у Зебалдовој књизи *Сатирнови њрсиенови*, различита времена се преклапају да би се пред нашим очима створила јединствен и непрекидан пејзаж *вечне садашњости*:

⁵ Thomas Browne, *Religio Medici*, London 1643, I, 11.

⁶ В. Г. Зебалд, *Аустерлиц*, 77.

Заиста постоје тренуци, док пролазимо кроз одаје Сомерлитона отворене за посетиоце, када нисмо сасвим сигурни да ли се налазимо у вили у Сафоку или на ничијој земљи у Арктичком океану, или у срцу црног континента. Нити бисмо могли да кажемо у којој се деценији или веку налазимо јер се овде истовремено постоје слојеви многих доба.⁷

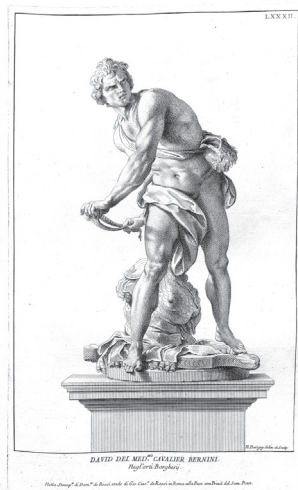
То преклапање различитих временских нивоа тако живописно представљено у Мадрениној скулптури Св. Цецилије такође је присутно и у Забалдовим делима где растакање граница између различитих времена отвара питање уверљивости историје, оно о чему је Баронио писао у својим *Аналима*:

Кад сам погледао око себе помислио сам: ово је, значи, представа историје. Неопходна јој је искривљена перспектива. Ми, преживели, све видимо од горе и све одједном, а ипак не знамо како је заиста било.⁸

Као и у сусрету са Мадернином Св. Цецилијом, у Зебалдовом делу истовремено смо сведоци прошлости и садашњости, историјског догађаја и његових последица. На тај начин барокни уметник и савремени књижевник постижу исто временско поистовећење које је тако битно за наше поимање историје, за разумевање нашег места у њој.



Сл. 2. Бернини Давид



Сл. 3. Бернини

⁷ W. G. Sebald, *The Rings of Saturn*, London 1998, 36.

⁸ Исто, 54.

Браунов појам *вечне садашњости* и Зебалдове многострукости времена очигледни су у једном од кључних дела барокног периода, у Бернинијевој скулптури Давида (сл. 2, 3). Статуа рађена за отмену вилу кардинала Боргезеа на падинама Квилина у Риму требало је да дочара не само ново тумачење старозаветне приче, него и ново поимање простора и времена. Бернини не одступа од уобичајене иконографије Давида приказане у делима Донатела и Микеланђела, али суштински мења однос према времену и дефинише нову улогу посматрача.

Уместо победничке фигуре Давида над савладаним Голијатом, пред нама је веома динамичан приказ старозаветног јунака у кључном тренутку битке. Као што је било уобичајено у барокној уметности, изабран је најдраматичнији и најдинамичнији део приче: Бернинијев Давид приказан је у тренутку највеће сабраности, пре него што ће задати ударац. Његово тело је извијено брзим и оштрим замахом, сваки мишић је напрегнут, свака црта лица исказује исту снагу као и затегнуте тетиве Давидовог тела. Бернинијев Давид је отелотворена концентрација: слика из прошлости која је оживела пред посматрачем. Међутим, није то само евокација, тај лик из прошлости постаје активни учесник у садашњости. Старозаветни јунак није затворен у сопственом времену нити у сопственом простору. Обе категорије су потрте, а све границе превазиђене.

Бернинијев јунак дели простор посматрача, његово присуство је стварније и животије од саме стварности. Никада пре тога није посматрач био суочен са ликом из прошлости које улази и осваја његов простор. Прошлост је у његовом времену постала садашњост. Бернинијев приказ покрета не припада прошлости, он се одвија у „реалном времену”, у „нашем времену” и упорен је ка посматрачу. У Бернинијевој замисли нема Голијата. Сваки посматрач игра његову улогу, сваки посматрач постаје противник и приморан је да о старозаветној причи размишља као учесник. Прошлост и садашњост су за статуу и за посматрача преклопљене и спојене у тренутку *вечне садашњости* који траје, баш као што је то Браун описао у свом делу *Religio Medici*.

... оно што треба да нам стигне у вечности јесте садашњост, и њено трајање само је један трен који се не завршава...⁹

⁹ Thomas Browne, *Religio Medici*, I, 11.

У Бернијевој скулптури прошлост не припада историји – она се појављује у нашем времену, сасвим непромењена и као таква прелази у вечност. Бернинијев Давид непрекидно усмерава свој ударац, вечно се бори с Голијатом, али га никад не погађа. На тај начин, време у Бернијевој скулптури непрекидно траје као што је овековечено и у Зебалдовим романима:

Да сам већ тада схватио да за Аустерлица постоје тренуци без почетка и краја, и да му, с друге стране, читав живот повремено изгледа као слепа тачка без трајања, лакше бих ишчекивао његов знак...¹⁰

Данас увиђам, да време, тако, неће пролазити, да оно про- текло није заувек минуло, да ћу моћи да се вратим уназад и да ће тамо све заувек бити као што је раније било, или, тачније, да тренуци времена постоје истовремено, једни крај других, односно да ништа од онога што прича историја није истина...¹¹

За разлику од Мадернине Св. Цецилије, снага ове скулптуре није у толикој мери заснована на одсликавању прошлости у садашњости, већ на активnoj трансформацији прошлости кроз време и покрет у нашу садашњост, механизми који ће суштински обележити Зебалдово поимање времена.

Мноштво светлова у „вечном тренуцику”

И Зебалдово и Брауново поимање *вечне садашњости* не ограничава се само на примере преклапања различитих времена, сећања и утисака, него у себи садржи и доживљај времена као сложене слојевите представе света.

Многоструко поље те представе, које Зебалд тако танано користи да би у својим књигама у први план извукао различите делиће прошлости, једна је од битних особености барокног осећања простора и времена. Могло би се рећи да је барокна естетика била склона визуелном плуралитету која се одражава у вишеструким нивоима слике као и у засићењу ликовних података који се упућују посматрачу.

Не мислим ја, казао је Аустерлиц, да смо уопште кадри да разумемо по којим се то законитостима враћа оно што је прошло, али сам све склонији уверењу да време уопште не постоји, већ

¹⁰ В. Г. Зебалд, *Аустерлиц*, 86.

¹¹ Исто, 74.

да постоје само различити простори узглобљени један у други на основу неке више стереометрије...¹²



Сл. 4. Borromini San Carlo

Иако те речи Аустерлиц изговара да би описао сопствени доживљај простора и времена, њима би могао да се опише доживљај кретања кроз неки од барокних светих простора, као што је Бороминијева црква у Риму *San Carlo alle Quatre fontane* (сл. 4), сазидаана 1657. године као мала и скромна манастирска црква кармелићанског реда.

Црква Сан Карло Франческа Бороминија осмишљена је као најдинамичнији простор тог времена и слика је полифонијског схватања времена преточеног у простор. Уметник је у потпуности тродимензионално представио временске и просторне преплете присутне у другим уметничким медијима у барокној уметности и успео је да из камена извуче еластичност која до тада није виђена. Његова црква је архитектонски одговор на илузионистичке фреске у Бачичовој цркви *Il Gesu* (сл. 5), у којој посматрач никада није сасвим сигуран на којем се месту и у којем времену заиста налази, нити који медијум посматра. Фреске садрже волумен и дубину скулптуре, штуко украси лице на позлаћену бронзу, а статуе имају боју пути. Попут нашег погрешног схватања прошлости и садашњости – које Зебалд тако често испитује – Бороминијев простор доводи

¹² Исто, 131.

у питање границе просторне организације. У унутрашњости цркве Сан Карло, чија основа има елипсасти облик, не постоје углови, нема равних зидова, све се наизглед таласа у једном бескрајном кретању, стално се креће и никад не стаје, заувек остаје у једном вечном тренутку попут Зебалдове визије времена и простора где се *различити простори међусобно спајају према правилима вишег облика стереометрије...* Ако кажемо да доживљај унутрашњости цркве Сан Карло подсећа на Зебалдов фрагментарни опажај времена, онда изглед куполе на цркви уздиже тај доживљај на нови ниво. Једноставна, бело обојена купола опире се устаљеним архитектонским конвенцијама, пре свега својом овалном основом, а затим и једноставношћу декорације чије се обиље постиже неочекиваним спајањем простора, а не високо илузионистичким осликавањем које је било уобичајено у том раздобљу. Овде је илузија чисто архитектонске природе са повезаним касетама које тако чине једну јединствену динамичну целину. Исход је истовремено пригушен и раскошан, управо оно што су кармелићани желели да постигну. Осим ове двојности, постоји и двојност простора и времена. Покренути простор опире се уобичајеним границама између спољашњости и унутрашњости, између узбуркане фасаде и намрешканог брода цркве. Осим тога, замагљује и границе између опипљивог света наше садашњости и безвремене области небеса. На готово исти начин гранични простори у Зебалдовој литератури повезани су са слично двозначним осећањем темпоралности.

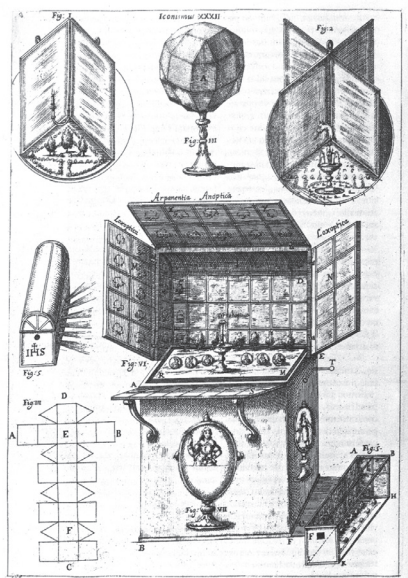


Сл. 5. Il Gesu

Иако сам у сну седео у Кинеском павиљону, запањен и укочен, истовремено сам био напољу, само стопу далеко од ивице, и знао сам да не смем да погледам на доле.¹³

Када стоји ту горе, казао је Аустерлиц, понекад му се чини да осећа како му око чела и слепоочница струји време...¹⁴

Попут посматрача у Бороминијевој цркви, читалац Зебалдових романа никада није сигуран у којем је простору и којем добу. Предела постају слике градова из прошлости или сцене на којима се одвијају неки ванвремени догађаји. За Зебалда простор и време никада нису непроменљиве категорије, него су увек подложни променама, увек у покрету низ матицу клизаве реке времена. Ништа није онако како изгледа, и све је оно што у ствари није.



Сл. 6. Kircher

Овакве двојности нису припадале само светим просторима барокног света, исто мноштво постојало је и у другим затвореним просторима. Један од најчуднијих примера сједињавања различитих временских и просторних елемената налази се у *Палаџи огледала* Атанасијуса Кирхера (сл. 6).

¹³ W. G. Sebald, *The Rings of Saturn*, 174.

¹⁴ В. Г. Зебалд, *Аустерлиц*, 207.

Атанасијус Кирхер био је учени језуита, познат као последњи човек барокног доба свестраног образовања, основао је 1651. године у Римском колегију један од најнеобичнијих кабинета реткости тога доба. Захваљујући широкој мрежи језуитских колегија широм познатог света, његов *Wunderkammer* прерастао је у један од најбогатијих музеја у Европи. Музеј је требало да обликује слику праве вере, једине праведне Католичке цркве, али је такође имао циљ да укаже нови приступ простору и времену. Као и остале колекције, Кирхерова збирка у Римском колегију била је симболична слика њеног оснивача, чудноват портрет његових многобројних лица. Како је Итало Калвино приметио: *Свој лик желим да умножим [у огледалу] али не из нарцизма или мегаломаније ... најпрви, жеља ми је да усред свих њих авестињских њривида сакријем своје њраво лице...* (Калвино, *Ако усред зимске ноћи њуњник...*)

Ту множину сопственог бића и света, то спајање прошлог и садашњег времена, најверније је могла да престава *Палања огледала*, најнеобичнији привидни простор барокног доба.

То је кутија у облику позоришне сцене и са унутрашње стране сва је обложена огледалима; осим тога, огледала на полеђини међусобно су повезана, не постранце нити под правим углом, већ под оштрим углом, и отуда настају закривљења која дају утисак празног четворстраног протора. Хоризонтална плоча је четвороугаона и окреће се око осе постављене у центар тако да се на четири стране појављују различити облици и равни. Огледалске равни одсликавају једну за другом пред њих постављене равни, шаљу те одсјаје и умножавају слике и оптички их преламају тако да их је немогуће избројати... (Кирхер, опис *Палање огледала*).

Палања огледала била је необична измишљотина, кутија постављена огледалима са великим бројем сценских простора који су тако повезани да је свака промена положаја огледала посматрачу пружала нови ликовни доживљај. Од унутрашњости до спољашњости, од свечане сале до раскошног формалног врта, посматрач је имао прилику да види оно што је Кирхер описао као *бескрајне њросњоре у њокрењу*. За разлику од Бороминијеве цркве, посматрач никад није био прави учесник у овом простору, увек је остајао напољу. Међутим, илузија коју су стварала огледала била је толико моћна, тако варљива, да је стварала утисак урањања у то мноштво светова које ниједан затворени простор није могао да понуди.

У Кирхеровој *Палајџи огледала*, као и у Зебалдовој књижевности, не постоји јасна одвојеност времена и простора које посматрач види, све је преклопљено, све је преположено, никада нисмо сигурни када садашњост понире а прошлост израња.

Реком се пењала плима, вода је сијала као лимена плоча, а са радио предајника постављених високо изнад мочваре долазио је једва чујни шум. ... А потом, кроз све јачи блесак у мојим очима, изненада сам угледао, усред потамнелих боја, једра одавно ишчезле ветрењаче како се с муком окрећу на ветру.¹⁵

Тада би ми се чинило да су сви тренуци нашег живота сакупљени у једном простору, као да догађаји из будућности већ постоје и само чекају да се коначно нађемо у њима...¹⁶

Простор који је Кирхер створио био је апсолутни простор, простор садржан у свим местима и свим временима света. Био је то простор у којем је посматрач могао да стекне, као у Брауновом вечном тренутку, осећање бесконачности времена, праву представу ванвременог. У *Палајџи огледала* све је истовремено било у домену прошлости, садашњости и будућности, све садржано у једном трену. Било је то место идентично оном у којем су за Аустерлица били садржани сви часови његовог живота:

У мени је нарастало осећање, казао је Аустерлиц, као да су се у тој чекаоници у којој сам стајао као заслепљен стекли сви сати моје прошлости, сви страхови и жеље које сам потискивао и су-збијао, и чинило ми се да су црно-бела ромбоидна поља камених плочица под мојим ногама табла на којој се одиграва завршна партија мога живота, табла која се простире читавом површином времена.¹⁷

Својим умножавањем времена и простора *Палајџа огледала* у суштини потире све границе које постоје међу њима. У том простору не важи ниједан од параметара на којима је саздан наш свет. За Кирхера и Зебалда огледала времена стално мењају углове и тако обликују нашу пролазност.

„Вечна садашњост” њамћења и сећања

Преко кретања кроз простор, преко физичког кретања својих главних протагониста, Зебалд повезује различите временске

¹⁵ W. G. Sebald, *The Rings of Saturn*, 237.

¹⁶ В. Г. Зебалд, *Аустерлиц*, 186.

¹⁷ Исто, 99.

елементе, открива засебне слојеве прошлости и разбацане делиће памћења које потом уткива у ткање нашег времена да би створио тренутак *вечне садашњосћи*.

Стога Зебалд није случајно дао наслов својој књизи *Сатиурнови џрсїенови – енглеско ходочашће*. Ходање приповедача дуж обале Норфолка вијуга кроз књигу и повезује различите елементе приче. С друге стране, највећа откровења Аустерлиц има управо када хода градовима своје прошлости и садашњости. И за барокног човека, а и за Зебалдове јунаке, то кретање кроз простор отвара емоције и помаже памћењу да изрони из прошлости:

Таква осећања ми се по правилу јављају на местима која више припадају прошлости него садашњости. Када бих, на пример, шетајући градом завирио у нека од оних мирних дворишта, у којима се вековима није ништа променило, готово сам физички осећао како се струјање времена успорава у гравитационом пољу заборављених ствари.¹⁸

Појам ходочашћа потиче још из средњег века, али је тек у време после Тридентског конгреса појам ходања добио сасвим нову симболику – постао је неодвојиви део повратка у прошлост.

У културној и духовној клими католичке реформације, повратак у прошлост – као што се видело на примеру Мадернове Св. Цецилије – сматран је обновитељском снагом. Требало је оживети прошлост ранохришћанске цркве да би се у њу веровало, требало је обновити прошлост да би постала део наше садашњости. Верски призори попут Св. Цецилије били су само полазишта, надахнуће за властито оживљавање прошлости, а после таквог оживљавања требало је изнова проживети прошлост у размишљању о светој историји хришћанства и самога Христа.

Поновљено проживљавање прошлости налази се у основи медитативног механизма који је оставио дубок траг у култури барока и духовним вежбама св. Игнација Лојоле. Постепеним током медитације уз помоћ речи и слике, простора и текста, верници су могли да евоцирају ранохришћанско време и света места и да сами проживе Христове муке. Да би створили сопствени виртуелни одраз прошлости и у њега сместили све протагонисте светих наратива и себе саме, верници су користили посебан ликовни предлогачак и посебан простор. Овај систем медитације места где је требало изнова створити прошлост и уградити је у садашњост посматрача зове се *композиција места*. *Композиција*

¹⁸ Исто, 184.

месѝа настала је као један од основних постулата језуитске духовности и значајно је обележила однос барокног човека према простору и времену – био је то облик виртуелног ходочашћа које је имало много различитих облика и манифестација. Опсег ходочашћа у барокном добу био је огроман и обухватао је стварне одласке на света места и виртуелне обиласке безбројних Светих брежуљака односно реплика Свете земље, изграђене широм католичког света.

На свим тим местима битан је чин ходања кроз простор, само кретање које призива сећање. Као што се среће у Зебалдовим књигама, сам простор није довољан, потребно му је кретање да би се призвала прошлост, да би постао тај евокативни чинилац кроз који се различита времена могу сјединити у јединствено искуство *вечне садашњосѝи*. Простор и сећање постају нераздвајни.

У таквим сећањима која су ми се јавила у напуштеној Чекаоници за даме железничке станице Ливерпул стрит, у њима самима и иза њих, криле су се ствари које су сезале све дубље и дубље у прошлост, ничући једна из друге баш као лучни сводови лавиринта, нанизани у бескрај...¹⁹



Сл. 7. San Stefano Rotondo

Један од најранијих простора који је направљен као свети и евокативни простор била је унутрашњост ранохришћанског *martirium* Сан Стефано Ротондо у Риму (сл. 7). Био је то најприкладнији простор за многоструку представу темпоралности, којој је тежило барокно доба. Црква је изворно била из петог века, округли хришћански мартирејум, место поштовања и сећања на ранохришћанског свеца, Св. Стефана, на брежуљку Квилино. Било је то место са сопственим памћењем, сопственом не-

¹⁹ Исто, 111.

посредном везом с оном прошлошћу коју је Католичка црква настојала да укључи у садашњост.

Црква Сан Стефано Ротондо је прошла кроз неколико обнова, али је најзначајнија она која је драматично променила изглед места. Обављена је 1580. године када је предата језуитском реду да служи као *Колеџијум ѓерманикум*, језуитска школа за будуће мисионаре. Пошто су је преузели, језуити су наставили рестаурацију: око кружног црквеног брода сликар Николо Чирчињани, звани Ил Померанчо, насликао је двадесет четири сцене које приказују мучеништва различитих мученика ранохришћанске цркве. Никад пре тога на фрескама нису насликани тако натуралистички призори мучеништва са свим стравичним појединостима. Иако су постављене у сопствене зидне просторе између стубова, сцене су повезане непрекидним кружним зидом, приказане у истом пејзажу који се као црвена нит протеже од једне до друге. На тај начин створено је сасвим ново осећање времена и места. Хођајући кроз цркву верници су истовремено боравили на многим местима и у много различитих времена. Проласком кроз ту фреско галерију верник је путовао у прошлост где је постајао један од учесника у светој историји. Цео циклус фресака направљен је као идеална сакрална сценографија постављена истовремено у прошлости и садашњости, као врхунски евокативни простор ранохришћанског времена. Осим тога, фреске су конструисане тако да омогућавају дубљу медитацију о светом месту. Свака појединост је брижљиво обележена словом које на легенди (исписаној на фресци) идентификује протагонисте и објашњава њихове улоге у светој историји. Посматрач тако може пажљиво да их проучи и унесе их у унутрашњи свет сопствених медитација.

Оно што верници могу да виде и доживе, попут читалаца Зебалдових романа, припада граничном. Њихов простор је простор постојеће барокне цркве, али је *locus* ранохришћански *martirium*, место безбројних жртвовања за веру и Цркву. Кретањем кроз тај простор они урањају у виртуелни приказ прошлости.

Ноге су ме болеле и био сам уморан после дугачке шетње од Лоускрофта, те сам сео на клупу на ливади коју зову Ганхил [Топовско брдо] и загледао се у спокојно море из чијих су се дубина сада уздизале сенке ... осетио сам се као усред неког напуштеног позоришта и не би ме зачудило да се изненада подигла завеса на просценијуму који сам давно посматрао, на пример 28. маја 1672. године, тог незаборавног дана када је, уз блештаво јутарње сунце у

позадини, холандска флота изронила из лелујаве магле пред самом обалом и отворила ватру на енглеске бродове у заливу Сол.²⁰

Та кретања, ходања и ходочашћа не само да оживљавају прошлост, него и замишљено памћење мученика постаје памћење самог посматрача. Будући мисионари Католичке цркве требало је да се припреме за сопствену судбину, своје властито мучеништво. Посматрач је требало да схвати да му је задатак не само да поново прикаже свету историју, него да је поново доживи. Процеси памћења и сећања сједињени су у *вечном шренуику*, намерно створеном, као што и Зебалд смишљено ствара своје књижевне просторе да би обележио место јединке у историји.

Што сам се више приближавао тим замишљеним рушевинама, све више се повлачило осећање мистериозног острва мртвих и себе сам замишљао унутар тих остатака наше цивилизације после неке будуће катастрофе.²¹

Као у правом ходочашћу, верник у цркви Сан Стефано Ротондо посећује сва места мучеништва ранохришћанских светаца. Као што та места нису стварна, она су измишљена и понуђена као псеудоисторијска прича, створена помоћу илузије. Виртуелна историја тако постаје стварна помоћу стварања наизглед истинитог визуелног доказа. Исти процес је битан у Зебалдовој литератури. Као и псеудодокументарне фотографије уграђене у његову причу, та места виртуелне историје сама стварају своју историју. Слика носи властиту веродостојност, садржи своје званично памћење прошлости. Међутим, то је много моћније него било која олтарска слика, много више говори и пружа живљу реконструкцију хришћанске прошлости. Као што Аустерлиц примећује на једном месту у роману:

Рекло би се да и слике имају властито памћење, те се сећају какви смо некад били и ми, преживелии, и они који више нису међу нама, играли у нашим бившим животима.²²

Кључну улогу у току евокације има кретање кроз конструисани свети пејзаж, где је физичко кретање верника само почетак симболичног кретања душе. Накнадно померање у времену може да се оствари само после размишљања о некој датој слици или о

²⁰ W. G. Sebald, *The Rings of Saturn*, 76.

²¹ Исто, 130.

²² В. Г. Зебалд, *Аустерлиц*, 145.

месту које је уроњено у прошлост. Слика и простор, као и у Зебалдовом књижевном свету, носиоци су памћења и на тај начин простор постаје палимпсест из којег непрестано израњају различите прошлости.

Слично просторној плуралности Зебалдове литературе, посматрач и учесник у овим виртуелним ходочашћима истовремено постоји у два простора – спољашњем кроз који пролази и свом личном, унутрашњем, који тим ходочашћем ствара.

* * *

Кретање и сећање међусобно су испреплетени у барокној култури и у Зебалдовој књижевности. Простор омогућава кретање, спољашње кретање рађа унутрашње кретање, ходање отвара памћење, иницира „кретање душе”. Сећање је неодвојиво од открића, стварног и метафоричког, од истраживања спољашњег и унутрашњег света спојених у једно као што су стопљени и у бити живота самога.