

Marta Koszowy

Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności w "Zagładzie" Piotra Szewca

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (142), 207-223

2013

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Interpretacje

Marta KOSZOWY

Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności w *Zagładzie* Piotra Szewca

Niech się stanowi niewzruszoność rzeczy. Popiątne,
podziępane wejścia w wody heraklitowe.¹

Konstruując w *Zagładzie* wyobrażeniową opowieść o jednym dniu (Ryszard K. Przybylski nazywa go jednym dniem zdjęciowym²) w Zamościu w 1934 roku, Piotr Szewc powołuje do życia miasto i codzienność jego mieszkańców, jakimi mogły być w owym czasie. Ascetyczna fabuła uwiarygodnia świat, który poza jego współczesnymi śladami i świadectwami jest niedostępny jak wszystko to, co podlega prawidłom czasu. Pragnienie zachowania najdrobniejszych szczegółów: sposobu padania światła, jego wędrówki po niebie, kolorów i wyglądu przedmiotów, stanowi dyskretnie podważaną, weryfikowaną ambicję narratora. Status opowiadającego jest niepewny – mówi o sobie jako o naocznym świadku, fotografuje przestrzeń, którą napotyka, jednak jest bezradny wobec niektórych niedających się uchwycić zjawisk, nie umie rozstrzygnąć, czy istniały one naprawdę, czy nie były złudzeniem.

Prezentowany świat leniwie płynącego beztroskiego letniego dnia jest nieskazitelnie pogodny, wzbudza poczucie błęgiego zadowolenia z istnienia, którego w pierwszej lekturze nie zaburzają ani koszmary śnione przez mieszkańców mia-

¹ P. Szewc *Zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 99. Cytaty oznaczam w tekście skrótem Z, z numerem strony po przecinku.

² R.K. Przybylski *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004, s. 129-138, s. 130.

Interpretacje

sta, ani niepokój narratora próbującego ująć wymykającą się rejestracji rzeczywistość. Sielskość spowodowana jest m.in. grą światła wywołującą efekt estetyczny zdjęć, dającą poczucie mitycznej pełni³, arkadyjskości⁴. Przywołuje metaforę fotografii jako malowania światłem, która podkreśla autentyczność świata. Promienie słoneczne oświetlają rzeczy, pozwalają im ujawnić się na fotograficznej kliszy, zaistnieć przed oczami katalogującego rzeczywistość fotografa-narratora, zachować ją w spisywanej Księdze Dnia.

W tekście nakreślone są dwie sytuacje – robienia i odbioru zdjęć. „Widzieć. Być. Zapamiętywać. Utrwalać skrupulatnie. Jeszcze jedna fotografia. I jeszcze jedna. Podążać za uciekającym. Nie przegapić” (Z, s. 83) – to cele, które wyznacza sobie narrator. Przygotowuje się („jeszcze nie teraz”, „nie jest to moment, na który czekamy”) do uchwycenia pewnych zjawisk, zaplanowanych ujęć – momentu, kiedy ciepło nad dachami będzie emanować własnym światłem (Z, s. 35) (nadchodzi on później i wstrzymana fotografia zostaje wykonana [Z, s. 48]), chwili, gdy, liście gruszy będą dość wiotkie (Z, s. 43).

Tylko trzy spośród wykonanych przez niego zdjęć przedstawiają ludzi: poddane imaginacyjnej ekfrazie zdjęcie rowerzysty i przechodniów na tle szynku, do którego wchodzi policjanci (Z, s. 9), zdjęcie chasydów w bramie (Z, s. 83) oraz Cyganki Róży (Z, s. 92). Pozostałe fotografie rejestrują zjawiska ulotne – dym z piecyka państwa Baum unoszący się nad drzewami, osiadający na dachu browaru („oddech drzew w południe”, „para” [Z, s. 54]), podnoszący się smugą w niebo (Z, s. 58), gorące powietrze pulsujące nad dachem (Z, s. 48), świecący punkt meteorytu (Z, s. 103-104) oraz trwale obecne w krajobrazie miasta – kopułę ratusza, czubki drzew i kościołów (Z, s. 47-48), staw, w którym odbija się przypominające piłkę słońce (Z, s. 46), pejzaże ze sztafażem – odlatujące kaczki (Z, s. 47), jaskółki (Z, s. 54), bociany lecące nad Zamościem (Z, s. 67). Przestrzeń ujęta jest w ramy kadru, nie zawsze nazwanego wprost fotografią. Jedna z ciekawszych realizacji

³ O mityzacji w prozie Szewca pisali m.in.: K. Uniłowski *W pełnym świetle*, w: tegoż *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Universitas, Kraków 2002, s. 166-173 (nazywa *Zmierzchy i poranki* m.in. poematem o istnieniu świata, baśnią, traktatem ontologicznym); A. Bałajewski *Światło, cień i rytm. Notatki o prozie Piotra Szewca*, „Kresy” 2001 z. 4 (Zamość przedwojenny istnieje w „przestrzeni noumenalnego blasku”, to „Arkadia podszyta Atlantyda”, stworzona „w geście sięgnięcia ku przestrzeni metafizycznego ładu”, „Zamość Słoneczny” to miasto metafizyczne); T. Mizerkiewicz *Życie po życiu. Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści na przykładzie „Zagłady” Piotra Szewca*, „Kresy” 2001 z. 4, s. 78-84; P. Czaplinski, P. Śliwiński *Kwestia rzeczywistości: mityzacje*, w: tychże *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999; A. Zieniewicz *Dorośle dzieci epoki*, w: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 67-83.

⁴ Przybylski pisze o wypływającym z tekstu poczuciu harmonii, wywołującym „wrażenie zetknięcia z Arkadią”, zob. R.K. Przybylski *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość?*, s. 134.

Koszowy Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności...

tego zabiegu kształtuje się na wzór, sklejonego ze spojrzeń na cztery strony świata, zdjęcia panoramicznego (Z, s. 55-56). Nie wszystkie obrazy są możliwe – „wszystkie jaskółki z miasta płuczą pióra w stawie. Słońce odbija się od wody i skacze – raz wyżej, raz niżej” (Z, s. 71) – to obraz, którego narrator nie wykona.

Projektując hipotetycznego odbiorcę fotografii, Szewc podejmuje topos siedzącego w miejscu podróżnika, modny w XIX wieku⁵. Wiele lat później domniemany odbiorca pochylając się nad fotografią rowerzysty nie może rozszyfrować jej szczegółów (Z, s. 9-10), dociec sensu nieczytelnego zdjęcia gorącego powietrza kłębiącego się na dachu (Z, s. 48). Fotografia jest ograniczoną techniką, wyrrywającą fragment świata; nie należy od niej żądać, by równała się bezpośredniemu percypowaniu rzeczywistości, nigdy nie da dostatecznej satysfakcji oglądającemu zdjęcie. Interpretacja fotografii wskazuje na niejasność, niedostatek świata na nich przedstawionego oraz utratę referencji. Oglądający dziwi się zdjęciom, nie wie, kogo przedstawiają, pozbawione są odniesień w jego współczesności, realnych desygnatów. Narrator wątpi w rezultat zapisu i późniejsze adekwatne jego odczytanie, sądzi, że wymagają one objaśnień.

Przemierzając miasto, archiwista niczym przewodnik („jesteśmy na Listopadowej”) opowiada o eksponowanych zdjęciach, oprowadza wirtualnego odbiorcę (zaprojektowanego w tekście oraz czytelnika – odbiorcę Księgi Dnia) po mieście, wciąga w głąb tekstu.

Nieistniejące materialnie w książce zdjęcia minionego czasu i przestrzeni są mu bliskie – „naoczne” i oddalone. Dwuznaczność sytuacji nadawczej podkreśla fakt, że z jednej strony narrator nie ma możliwości selekcji obrazów, a z drugiej dokładnie wie, co i jak chce uwiecznić, czeka jedynie na odpowiedni moment, rzadzi nim imperatyw: „musimy zaczekać”, „trzeba zrobić kolejną fotografię”. Ma z góry ustalone założenia – wie jak zdjęcia mają ostatecznie wyglądać, a więc również, co się wydarzy, czeka by wstrzelić się w wykonany już kadr – „jeszcze nie teraz”. *Reenactment* zdjęcia, które już istnieje, ujawnia dziwną, złożoną relację narratora i opisywanej, fotografowanej przez niego rzeczywistości jako rzeczywistości odgrywanej na nowo, świata konstruowanych i rekonstruowanych obrazów.

Rozwiązaniem tej paradoksalnej sytuacji, w której podmiot jednocześnie twierdzi, że swoją obecnością zaświadcza istnienie zdarzeń i obrazów w przestrzeni, choć jest od nich temporalnie oddalony, jest uznanie, że jego wędrowka jest wysnuta z wyobraźni zainspirowanej (być może również wyobrażonym) albumem zdjęć przedstawiających Zamość w 1934 roku⁶. Wskazuje na to mieszanie czasów

⁵ Por. M. Witkowski *Medium stereoskopu i doświadczenie natury w kulturze modernizmu*, w: *Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura popularna*, red. nauk. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 131.

⁶ Fotograficzną genezę powieści podkreśla w *Życie po życiu. Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści na przykładzie „Zagłady” Piotra Szewca*, „Kresy” 2001 z. 4, s. 78-84. T. Mizerkiewicz: „Czytelnik domyśla się, że impulsem do napisania utworu była sytuacja, w której mówiący oglądał przedwojenne zdjęcia tej miejscowości, wykonane w lipcu 1934 roku”, s. 78.

Interpretacje

i trybów, to, że z miłością pochylając się nad najdrobniejszym detalem zaplątuje się w swej relacji, choć stara się wyrażać świat w czasie teraźniejszym, wybiega często w czas przyszły, ujawnia swą pozycję „przybysza z przyszłości”, używa trybu przypuszczającego, podającego w wątpliwość zarówno jego wiedzę na temat opisywanego świata, jak i faktyczną obecność elementów rzeczywistości.

Narrator pozorując swoją realną obecność zdradza, że luki pozostawione przez, z natury niedoskonałą, percepcję, a także pamięć, wypełnia wyobraźnią. To, co widzi, jest lichym punktem wyjścia do bardziej szczegółowej, choć nadal ubogiej w zdarzenia relacji. Opiera ją na figurach ściśle związanych z obrazowaniem: enumeracji, ekfrazie.

Kinestetyczny aspekt doświadczenia wzrokowego – fakt ruchu patrzącego oka – pozwala rozumieć również wędrówkę zagubionego w czasie narratora jako ukryty zabieg przeglądania albumu zdjęć. Oko wędruje po miejscach, śledzi (historie) ludzi, bada przestrzeń. Jeśli przedstawienia dynamizują się, to dzieje się to w sposób nieznaczny, taki, którego mogła dokonać projekcja ludzkiego umysłu studiującego zdjęcia. Jak zauważa Michał Witkowski⁷ (odwołując się do Krauss⁸, Holmesa⁹ i Bachtena¹⁰): „Zmysł wzroku, dzięki periodycznym ruchom mięśni oczu, przenoszącym i skupiającym spojrzenie z jednego planu na inny dawał oglądającemu wrażenie poruszania całego ciała”¹¹, ale również plastyczności i haptyczności obrazów.

Ruch jest złudzeniem optycznym – refleksy promieni tworzą, ujętą na fotografii, iluzję toczenia się słońca po wodzie, wędrowania pary w powietrzu, osuwania się mgły, przemieszczania się po nieboskłonie słońca, migotania światła odbitego w kopule ratusza. Wyobraźnia oglądającego tworzy zastępujące akcję wyobrażenia czynności z zakresu małej motoryki – czesania włosów przez Kazimierę M., falowania jej piersi, ssania landryny przez mecenasa, podnoszenia kufla przez klientów Rozenzweiga, wycierania szmatą stołu. Świat to album fotograficzny, narracja ożywia, wprawia w ruch martwe obrazy.

⁷ M. Witkowski *Medium stereoskopu i doświadczenie natury w kulturze modernizmu*, s. 127-139.

⁸ R.E. Krauss *Photography's Discursive Spaces*, w: tejże *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge and London 1985, s. 131-150.

⁹ O.W. Holmes *Sun-Painting and Sun-Sculpture: with a Stereoscopic Trip across the Atlantic*, w: tegoż *Soundings from the Atlantic*, Ticknor and Fields, Boston 1864. Przepisuje za Witkowskim.

¹⁰ G. Bachten *Enslaved Sovereign, Observed Spectator: on Jonathan Crary „Techniques of Observer”*, „Continuum: The Australian Journal of Media and Culture” vol. 6 no 2 (1991), s. 80-94, w: *Photogenic Papers*, ed. J. Richardson, <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/6.2/6.2.html>.

¹¹ M. Witkowski *Medium stereoskopu i doświadczenie natury w kulturze modernizmu*, s. 132.

Koszowy Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności...

Szewc, nie odnosząc się do konkretnych fotografii, tworzy, jak twierdzi Ryszard K. Przybylski, optymalne sytuacje, w których mogłyby powstać zdjęcia, prowadzące na myśl modne w dwudziestoleciu albumy.

Warto pamiętać [...], że w latach dwudziestych i trzydziestych wydawano masowe te czki ze zdjęciami i fotograficzne książki. Tematem takiej edycji mógł być więc również cykl zdjęć prezentujących życie w prowincjonalnym miasteczku w Europie Środkowo-Wschodniej. Taka Księga Dnia: od momentu, gdy światło wydobywa świat z ciemności, po chwilę, w której zanurza się on na powrót w mroku nocy.¹²

Wpisując siebie i odbiorcę („jesteśmy”, „któryś z nas robi zdjęcie”) w opowieść, narrator nie może umieścić ani siebie, ani jego w świecie. Świat jest obrazem, na którym ani narrator (niewchodzący w żadne interakcje z mieszkańcami Zamościa, schowany za aparatem i niewidziany przez nikogo), ani odbiorca (beziemienny, pozbawiony twarzy, wpisany w tekst odbiorca przyszłości oraz odbiorca wirtualny) nie są uwiecznieni. W ten sposób demaskuje się iluzoryczny, tekstualny charakter wędrówki po mieście. Tekst, ekfraz, imaginacyjne zdjęcia istnieją wyłącznie językowo, to draperie, za którymi skrywa się nieobecność: i zdjęć, i ujętego na nich Zamościa.

Czemu Szewc wybrał figurę zdjęcia? Fotografia jest nieruchoma, to, że nic się na niej nie zmienia, służy wybawieniu od Zagłady, wszystko jest i będzie tak, jak było, nie ulegnie anihilacji, nie podda się Wyniszczeniu. Jednak to za mało, by wskreszyć nieistniejący już czas, należy go zatem ożywić – nieruchomość jest wybawieniem i zarazem pułapką martwego eksponatu, skamieliny. Odgrywając zdjęcia i obrazy jako dziejące się, pozorując w ich obrębie ruch (widoczny w rozmyciu, nieostrości odbitki, złudzeniu przemieszczania się promieni świetlnych po tafli wody, pospolitych, powtarzalnych czynnościach) narrator odwraca uwagę od tego, co czasem zdarza mu się wyrazić – że przemawia z przyszłości, że nie ma ani zdjęć, ani świata, o którym opowiada, a jeśli zachowały się jakieś świadectwa, choćby to konstruowane przez bohatera *Zagłady*, *Księga Dnia* i ilustrujące ją fotografie, to są one albo fałszywe, albo dla istniejących w innym czasie niekompletne i niezrozumiałe, pozbawione głębi, treści. Liche świadectwo próbuje zakryć brak, wynurzyć z niebytu to, co było, opowiedzieć na nowo. Dlatego ekfrazie częściej towarzyszy pewność niż niezadowolenie z ostatecznej postaci obrazu – niepełnego, rozmazanego, na którym nie widać tego, co podmiot chciał przedstawić. Stabilność, stałość rzeczy, ich życie – gwarantuje bezruch, wprowadzony w ledwo zauważalne złudzenie ruchu.

Powracająca w książce kategoria nieoczywistości, najsilniej związana z istnieniem chasydów w przestrzeni Zamościa, rozpoczyna grę pojawiania się i znikania (fort-da). W pracy Freuda¹³ powtórzenie obecne w dziecięcej zabawie fort-da (nie

¹² R.K. Przybylski *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, s. 130.

¹³ Zob. Z. Freud *Poza zasadą przyjemności*, PWN, Warszawa 2005, s. 17-21.

Interpretacje

ma – jest) pomaga oswajać nieobecność matki, psychicznie oddzielić się od jej braku. Szpula, którą bawi się dziecko wyrzucając ją daleko poza zasięg wzroku, symbolizuje odejście i powrót matki. To powtórzenie może być rozumiane jako oswajanie śmierci, pierwszy sposób radzenia sobie z żałobą. Obecni/nieobecni chasydzi stają się znakiem żałoby po utraconym świecie przedwojnia, mityzowanym jako czas pełni i jedności.

U Jacques'a Lacana faza fort-da jest czasem wejścia w porządek symboliczny¹⁴ dzięki strukturom języka kształtującym podmiot, dającym wiarę w możliwość przywrócenia utraconego ładu. Tworząc tekstową reprezentację obecności Zamościa z 1934 roku Szewc wierzy w moc porządku symbolicznego, który przywraca utopię przedwojennej harmonii.

Chasydzi raz są, raz ich nie ma, można zrobić im zdjęcie, jednak nie potwierdza ono ich istnienia – zdjęcia w *Zagładzie* są bowiem tekstualną projekcją, ideą zdjęcia użytą jako uwiarygodnienie konstruowanego świata. Nie ma powrotu do mitycznej przeszłości, pozostaje pragnienie, które ze swej natury określa niemożliwość do zapelnienia brak. Dynamiczna, rzucająca się w oczy cielesność, materialność chasydów, ich głośne śpiewy i tańce, obiad w szynku są różne od tego, co dzieje się/nie dzieje się w mieście, jakby ich hałaśliwym zachowaniem Szewc chciał odegrać i zakryć ujawniającą się w tekście wyrwę, która ich pochłonie.

Tu para białych nóg, tam para. Coraz słabiej je widać. Oddalają się chasydzi, już ich postacie słabo widoczne.

I już ich – zdaje się – nie widać. Widać tylko kilku. I krzyknie coś któryś, albo i nie krzyknie, może się to tylko wydawać. Znikają ostatnie białe pończochy, jakby się pochowały świętojańskie robaczki. Nie ma nikogo, kirkut pusty, chasydzi zaplątali się w zarośla, z których nie sposób się uwolnić albo, co się wydaje pewniejsze, zapadli się pod ziemię, pod groby.

A może chasydów wcale tu nie było?

Tak, być może chasydów wcale tu nie było. Nie było pewne, że to oni tańczyli i śpiewali przed ratuszem, wbiegnąwszy ulicą Moranda – mostem dla światła. Jak pewne i oczywiste są wszystkie fakty, których jesteśmy świadkami, tak obecność – istnienie – chasydów nie – nie była – oczywista. (Podobnie nieoczywiste było osuwanie się białej pary z dachu browaru, po ścianie, w dół, na trawę.)

Na kirkucie pusto i cicho. Półmrok. Gołąb grucha. Trudno stwierdzić, czy szedł ktoś tędy, czy nie. Gorzko pachną zioła. [...] Znalazła się szpara w górze między liśćmi, przez którą wpada przenikliwa smuga światła. Pusto. (Z, s. 86-88)

Pojęcie nieoczywistego dotyczy również obrazów ulotnych – takich jak osuwanie się mgły po dachu, słonecznego pyłu, sypiącego się z kociej sierści, wnikającego między bruk i wzbijanego przez końskie kopyta, czy choćby gaśnięcia drugiego słońca – kopuły ratusza. Jednak w podtekście obejmuje całą rzeczywistość. W świecie pietystycznie konstruowanych drobnych wydarzeń pojawia się jako określenie

¹⁴ Por. m.in. J. Lacan *Tuché and Automaton*, w: tegoż *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, przeł. na angielski A. Sheridan, oprac. J.A. Miller, London 1998, s. 67-78.

Koszowy Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności...

niepewnych zjawisk, rozmywających się w rzeczywistości przedmiotów, ciał stałych i ludzi, które trudno ująć za pomocą aparatu fotograficznego.

Narrator utwierdza siebie i odbiorców swojego świadectwa w przekonaniu, że świat, o którym opowiada, którego obecność niejako relacjonuje na żywo, istnieje naprawdę bezpośrednio przed jego oczami. To zabieg maskujący, wypierający wyrażane w podtekście wahanie dotyczące statusu rzeczywistości¹⁵.

Tytułowa zagłada nie jest jawnie łączona z kontekstem Szoa. W świecie przedstawionym to zwykły rzeczownik, nie używany jeszcze w funkcji nazwy własnej. Jednak codzienne zdarzenia, które próbuje uchwycić Szewc, są niedostępne nie tylko z powodu upływu czasu, ale także historii. Zagłada rozumiana jako czas Holocaustu pojawia się negatywnie, w przemilczeniu.

Prozaiczne wydarzenia, przedmioty codziennego użytku – takie jak piecyk państwa Baum – tracą swoją niewinność, obarczeni świadomością historyczną i podejrzewający przedstawiany świat o pozór, złudność, atrapowy charakter, kojarzy-

¹⁵ Kolejne dwie redakcje *Zagłady* wprowadzają w postawę spisującego Księgę Dnia coraz większą niepewność. Ukrywa on pod misternie skonkretyzowaną opowieścią to, czego nie jest pewien, na co nie umie odpowiedzieć, czego braku nie potrafi zakryć (dzieje się tak w przypadku zdjęcia Cyganki Róży, na którym zmienia się ona sama i ukonkretniają się detale wcześniej nieuchwytnie, niepoddające się rzetelnemu opisowi; Księga Dnia, której główni bohaterowie: mecenas Walenty Daniłowski, Kazimiera M., z pasją czytający Talmud hodowca gołębi – motyli perskich Hersze Baum i jego żona Zelda – w pierwszym wydaniu Hersze i Gertruda Blaum, właściciel szynku Rosenzweig, policjanci Antoni Wrzosek i Tomasz Romanowicz, ulegają drobnym przekształceniom, podobnie jak wydarzenia, czy nazwy miejsc – kościół św. Krzyża jest w pierwszym wydaniu kościołem św. Augustyna). „Wysadzaną słonecznikami ścieżką Róża idzie na Spadek. Mija SKLEP BŁAWATNY. Niesie na ramieniu bordową koronkę, w której prześwituje złota nitka. Fotografujemy Różę w momencie, kiedy zwraca do tyłu głowę. Rozkołysany księżyc śle spod lewego ucha słabe światło. Wokół słoneczników krążą ostatnie pszczoły. Ramiona i brzegi trzech spódnic Róży zaczepiają o liście. Słychać cichy szelest. [...]”

Każdy kwiat słonecznika obrócony jest ku zachodowi. Po drugiej stronie ścieżki znikła Róża. Widzi ją kopuła ratusza, wszechwidzące Oko Miasta”, wyd. III, s. 92.

W wyd. I, które zaznaczam w tekście pogrubieniem, Róża wróży klientowi R., potem w sklepie bławatnym rozmawia z ekspedientką Barbarą, ogląda koronkę (I wyd., s. 107-108):

„Cyganka Róża na ramieniu niesie nabytą koronkę. Fotografujemy ją w momencie, kiedy zwraca w tył głowę, jakby dla sprawdzenia kto jest na rynku. Rozkołysany księżyc spod lewego ucha śle słabe światło. Widzimy trzy spódnice, długie, sięgające kostek. Czy zobaczymy na fotografii srebrną nitkę z koronki? Róża idzie na Spadek ścieżką wysadzoną słonecznikami. Wokół słoneczników roje pszczoły. Brzegi spódnic zaczepiają o liście. Cichy szelest”.

W redakcji trzeciego wydania fotografia ta jest skończona i określona, nie ma wątpliwości – widać nitkę przeświecającą w koronce, która niesie Cyganka, choć jej kolor się zmienił. Zdjęcie jest ustalone, ma potwierdzić świat.

Interpretacje

my piecyk z kominami Auschwitz. Zagładzie w sposób naturalny i dziwnie harmonijny (w kontraście do niewysłowionej wprost u Szewca traumy Szoa) ulega każda mijająca chwila, spala się niczym opał w piecyku państwa Baum, zostawiając po sobie ulotne ślady.

Niewiele można powiedzieć o świecie ulegającym zagładzie czasu. Poszlak mijających chwil i zdarzeń trudno dociekać w przemienionej rzeczywistości. To, co drobne, mało istotne, wymyka się pamięci. Jednak właśnie na tym skupia się narrator. Konkret codzienności ma zapełnić swą łatwiejszą do przywołania esencją trudną do ujęcia materię rzeczywistości, pozorując pełnię i zakrywając niewyraźnym szczegółem brak całości.

W książce zagładzie podlegają drobne zdarzenia, czas, którego nie da się ocalić, który umyka wraz z mijającą chwilą. Mimo to i może właśnie dlatego: „Na najbliższą przyszłość nie godzi się jednak pomijać tych drobnych faktów, jakie dzieją się właśnie przed naszymi oczami” (Z, s. 8). Nie zważając na nieuniknioność wpisanej w porządek świata zagłady i tej, która ma się dopiero wydarzyć, podmiot tekstu zbiera ulotne spostrzeżenia na temat fragmentarycznych zdarzeń, strzępy rzeczywistości kolekcjonuje skrupulatnie z nadzieją, że wyłonią z rzeczywistości uratowany fragment. Jednak i to fragmentaryczne ocalenie jest pozorem, świat przedwojenny zarazem zasłania Zagładę i jest jej powtórzeniem. Nie dopuszczając do konfrontacji z traumą, próbując ją zasłonić, Szewc tym samym ujawnia ją jako nieprzepracowaną żalobę.

Zagłada jest nieodzownym elementem świata, istnieje w przyrodzie, jest domeną żywiołów – najczęściej przywoływanych w książce – wody (powodzi) i ognia (pożaru). Człowiek sprowadza ją na słabszy od siebie świat owadów, ptaków i zwierząt. Kraży, powraca, jest zasadą świata, poddającą swemu zniszczeniu stworzenie. Jest równoległa z czasem rozkwitania, stanowi dla niego niepokojącą równowagę. Horror przyrody, natury, której ludzkość jest częścią, której nie da się oswoić kulturą, która współistnieje z tym, co piękne, pogodne, jak leniwe czerwcowe południe, podskórnie ukryty jest w tekście, pełnym miłości do drobnych rzeczy, afirmacji małych cudów i przyjemności. Zagłada ujawnia się też jako przyjemność niszczenia – dręczenia zwierząt, z pietyzmem rozplanowanego zabijania owadów.

Czas rozchylania różanych pączków – czas rozkwitania – to również czas chwytania pszczoł, wnikliwego, jak na to pozwoliły warunki i pomysłowość, badania ich anatomii, wyciągania żadeł, odrywania nóżek, szukania noszonego na ciele kwiatowego pyłku. (Z, s. 109)

Bezczelowe wprowadzenie przez człowieka zagłady w świat owadzi budzi niepokój. Skrupulatna relacja zabicia pszczoły przez mecenasa Daniłowskiego, polowanie na czyżyki, łączące w sobie bezwzględność, obojętność, ciekawość i okrucieństwo, które nie budzą niczyjej grozy, przywołują kod zbrodni. Gdy mecenas był dzieckiem, obserwacjom i zabiegom dokonywanym na przyrodzie towarzyszyła niewinna ciekawość, a fakt identyfikacji z naturą nie zawsze pozwalał na okrucieństwo, chłopiec zdobywał się na litość i odwagę, jeśli przyglądał się istniejącej w przyrodzie zagładzie, to rzadko sam ją powodował. Jest jednak elementem natury,

Koszowy Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności...

więc na przyjemność bezmyślnego, drobnego (czym jest w końcu zabicie pszczoły) okrucieństwa może sobie jako dorosły pozwolić.

Groza świata, natury człowieka, sadyzmu, uzasadnianego ciekawością, znęcania się nad mniejszym stworzeniem, przedstawiana jest, choć w wielokrotnie pomniejszonej skali, jak zbrodnie czasu Zagłady. Dziecięce zabawy w polowanie, badania chłopca, szczególnie sposób, w jaki dla przyjemności zabija pszczoły, rzeczowo zaprezentowane i na zimno przeprowadzone, przypominają wnikliwość makabrycznych eksperymentów, powtarzają w tekście Zagładę.

Zagłada miasta i jego mieszkańców antycypowana jest w obrazach i snach nekających Hersza Bauma (o powodzi, w której wodach pływają głowy jego bliskich, zamościan) i Walka (o pożodze spowodowanej przez psy-diabły), wyrażających lęk przed niewiadomym, nieokreślonym zagrożeniem, w alarmie, który daje się słyszeć raz na jakiś czas w mieście i nikt nie wie, co oznacza, w pożarze, który zauważa Antoni Wrzosek (wyd. I), w tajemniczym znaku meteorytu. W świecie zagłada dotyczy przyrody, w obrazach, snach i przecuciach ulega jej miasteczko wraz z jego mieszkańcami. Zagłada jest przywoływana, odnawiana i przypominana przez fantazmatyczne wizje. Miasto pochłania żywioł ognia, przenoszący się ze snów i obrazów, na przestrzeń, w której zauważane są jego oznaki. Pożar, który wszystko strawi, jest jeszcze, choć już się dokonał, nierealny. Świadczą o tym pojawiające się co jakiś czas smugi dymu oraz rozlegający się w miasteczku alarm, którego nikt nie umie poprawnie zidentyfikować. Czas zamyka się w strukturę nieliniarną, kolistą, to czas powrotu, nieuniknionego, traumatycznego powtórzenia, to, co ma się wydarzyć, wydarza się teraz i już się wydarzyło.

Szewc spycha do literackiej podświadomości Zagładę, unika jej bezpośrednio ujęcia, objawia się ona jedynie w snach bohaterów, nie dotyczy leniwie płynącego rytmu dnia – ten unicestwia powtórzenie Zagłady – zwykła zagłada, codzienna, ostateczna, jednak pozornie nie traumatyczna. Powracająca formuła: „gdzie się wydarzy to, co się ma wydarzyć”, nieuniknione niewiadome odnoszące się do potocznej zagłady codzienności, wzmacnia również kod mówienia o Zagładzie. Wyparte powraca jako traumatyczne w niewinnym na pozór powtórzeniu. Powtarza Szosa w zagładzie codzienności.

„Ostatnia wykonana na dachu fotografia: smuga dymu podnosi się pionowo przed Kalinowicami, w okolicy Lwowskiej” (Z, s. 58). **„Czyżbyśmy byli pierwszymi na rynku świadkami wybuchającego pożaru? Paliło się wszystko do tej pory i teraz wszystko się pali. Nie ugasi go nikt, choćby ugasił”¹⁶.**

Kula z wiszącego w szynku Rosenzweiga niby-Chagallowskiego obrazu przedstawiającego mieszkańców dryfujących nad pogrążonym w zagładzie ognia miastem, „stoczy się na podłogę i rozsypie się w tysiąc iskier” (Z, s. 119). Ogniste słońce wywoła pożar, który strawi miasteczko i jego obywateli, obserwowanych przez martwe wszechwidzące Oko Miasta, kopułę ratusza, oko śledzia zatopionego w słoju. Obrazy nieuniknionego nieszczęścia nadciągającego nad spokojną, ide-

¹⁶ P. Szewc *Zagłada*, wyd. I, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 63.

Interpretacje

alną przestrzeń, zakłętę w drobnych znakach fatum zagłady, ogarniają całą przedstawianą rzeczywistość. Nic nie może ocalić unicestwionego i unicestwiającego się w każdej chwili świata. Słońce i kopała Ratusza nie są oczyma Opatrzności, choć dają życiodajne światło i złudne światło odbite, mogą je zmienić w trawiący wszystko ogień kuli z obrazu.

Tylko patrzeć, jak wytoczy się na rynek ognista kula – może taka, jaką widzieliśmy na obrazie w szynku Rosenzweiga – i zapali któryś ze sklepów, którąś budę kupiecką. **[Niechby zapaliła magazyn pana Herszego Blauma. Niechby każdy język ognia miał kolor wzięty od innej tkaniny. Magazyn pana Herszego Blauma – SKLEP BŁAWATNY – ognisko o stu kolorach! Wszystkie tęcze na rynku! Ognisko, którego nikt nie gasi!]** Tymczasem wykonujemy kolejne zdjęcie. Na pustym niebie jaskółki w bezładnym tańcu. (Z, s. 54)

Przedstawiając świat sprzed Wyniszczenia i ukrywając tragiczną wiedzę na temat jego zniszczenia, autor wypełnia tekst wyobrażeniem, niedostępną mu bezpośrednio rzeczywistością sprzed kataklizmu. Koncentruje się na tym, czego nie da się w przyszłości zapewnić, ani zastąpić. Opowieścią o mikrozdarzeniach zaśłania powstała później luka. Szczególną rolę w tej strategii pełnią zdjęcia – m.in. fantazyjne wizje chasydów przemierzających miasto.

Zdjęcie do albumu: chasydzi na tle Bramy Lwowskiej. Jeszcze dalej dogasające drugie słońce – kopała ratusza. A za kopałą, trochę w lewo, obniżające się centymetr po centymetrze słońce, które widzimy nad miastem od rana.¹⁷

Stosując terminologię Ankersmitha¹⁸: pamięć działa na zasadzie indeksu (za ważny środek pracy postmemorialnej uznaje indeks również Marianne Hirsch¹⁹) lub metonimii, subtelne wskazania w stronę nieistniejącego, dlatego tak cenną figurą jest fotografia. Postpamięć dotycząca zaświadczenia zdarzenia niedoświadczonego przez podmiot, znającego jedynie jego skutki, ma charakter mediacyjny i może skutecznie używać, uznawanej często za niestosowną w kontekście Zagłady, reprezentacji, a nawet kreacji, bazujących na środkach wyrażających się w mil-

17 P. Szewc *Zagłada*, wyd. III, s. 83-84. W pierwszym wydaniu (P. Szewc *Zagłada*, wyd. I, s. 95) opisana jest sytuacja odbioru zdjęcia: „**Już pozwalamy sobie na spekulacje: twarze chasydów nie do rozpoznania, kopała Magistratu jak świecąca słabym światłem lampa. To będzie właśnie tak: białe pończochy, kapelusze. Kto to idzie? Co to za parada? Dlatego, po latach, ktoś zawiedziony (ale i z poruszoną wyobraźnią) włoży – jeśli wcześniej wyjął – fotografie w nacięcia albumowej karty, odłoży album na półkę czy do sekretarzyka. To wszystko jeszcze nie teraz, nie dziś**”.

18 Zob. F. Ankersmit *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, w: tegoż *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. A. Ajschet, A. Kubis, J. Regulska, Universitas, Kraków 2004, s. 403-426.

19 Zob. M. Hirsch *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, w: *Visual Culture and the Holocaust*, ed. B. Zelizer, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. 2001.

czeniu i niewidzialnym. Postpamięć to pamięć kogoś, kto nie uczestniczył w zdarzeniach Holocaustu, jak określa to przywoływany przez Hirsch Geoffrey Hartman, wyraziciel postpamięci to adoptowany świadek („witnesses by adoption”). Szewc zaświadcza jednak nie samo wydarzenie Zagłady, które wyparte jest z jego tekstu, a to, czego przed nią nie dało się uchronić. Świat przedwojennego Zamościa stworzony jest z pragnienia uobecnienia tego, co zostało bezpowrotnie utracone.

Zarówno przemilczenie Zagłady, jak i fikcyjne, imaginacyjne obrazy, które prezentuje w swej prozie Szewc, nie budzą zastrzeżeń etycznych, są szczerą próbą zapełnienia luki, opowiedzenia na nowo świata, który nie istnieje, bez obciążenia, jakim jest przybijająca świadomość Wyniszczenia, wynikają z pragnienia. Zagłada jako Szoa jest z tekstu wyparta, by można było snuć opowieść o czasach sprzed Zagłady (przedpamięci), których beztroskiego rytmu nie zaburzała nawet codzienność, potoczna zagłada. Zdarzenie Szoa nie podlega zatem pracy klasycznie rozumianej postpamięci – w tym kontekście bada prozę Szewca Alesandra Ubertowska²⁰ – lecz w odruchu obronnym zostaje wyparte. Tymczasem narratorowi wymyka się świat, jego fragmentaryczny charakter, cząstkowość i lichota ujawnia powtórzenie Zagłady i naprowadza nas na trop psychoanalitycznej lektury tekstu.

Tworząc koncepcję *realnego*, Jacques Lacan opisał je jako sferę prowadzącą od traumy do fantazmatu²¹. Podmiot Lacanowski jest przeciwstawny kartezjańskiemu, strukturyzuje go mowa, pragnienie jest brakiem w byciu. Realne zrywa porządek symboliczny, jest wyrwą w świecie, której nie możemy okiełznać ani zapełnić. Fantazmat zaśłania realne, które nie poddaje się repetycji rozumianej jako *Wiederholung* (powtórzenie stłumionego symptomu, *automaton*), ani nie podlega reprezentacji, usytuowane jest poza porządkiem symbolicznym oraz znakovym. Realne ujawnia się jako nakłucie, nagły powrót (*Wiederkehr*) traumy – *tuché*. Parafrazując interpretację Lacana dokonaną przez Hala Fostera: pierwsze – powtórzenie symptomu może zawierać lub zaśłaniać drugie – powrót traumatycznego realnego, które istnieje poza automatonem symptomów, poza naciskiem znaków, poza zasadą przyjemności²². Realne leży, skrywa się za fantazmatem.

Powtórzenie związane z automatonem (*Wiederholung*) jest znakową reprodukcją wydarzenia, odgrywaniem pamięci i pamiętania. Realne uobecnia się w powtórzeniu jako resztką, która nie daje się reprezentować i nie podlega symboliza-

²⁰ A. Ubertowska „Wspomnienia wspomnień”: *Zagłada w perspektywie postpamięci (O prozie Piotra Szewca)*, w: tejsze *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 248-268.

²¹ Zob. J. Lacan *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan*, s. 60. Por. P. Stasse, *Pewna idea realnego*, „Psychoanaliza Czasopismo NLS” 2006 z. 1, s. 122-125.

²² H. Foster *The Return of the Real*, w: tegoż *The Return of the Real. The Avant-Garde at the end of the Century*, Cambridge, London 1997, s. 138. Por. także z wydaniem polskim: H. Foster *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.

Interpretacje

cji. *Tuché* to nietrafione spotkanie z r e a l n y m, ujawniające się w traumie²³ zerwanie, wtargnięcie innego wymiaru, innej lokacji między percepcją a świadomością. Podmiot, by obronić się przed niewyraźną luką, brakiem, traumatycznym, którego nie umie w pełni wyrazić, zasłania je za pomocą *objet petit a*, fantazmatycznej draperii, która umożliwi funkcjonowanie poza realnym. Draperia ta sama w sobie jest jednak brakiem. Realne, opierając się symbolizacji, jest traumatyczną szczeliną w podmiocie i porządku symbolicznym, resztką traumy, bólu, pragnienia, która nie podlega symbolizacji, nie daje się ustrukturyzować w języku, wypowiedzieć. Spotkanie z realnym jest niemożliwe, dlatego podmiot próbuje obrazami i znakami zapełnić powstałą dziurę. *Objet petit a* jest strukturą, która mediuje między fantazją a realnym, reprezentuje brak (innego) jako brak sam w sobie, nie jest też niczym innym jak samą strategią zakrywania, wypełniania owego braku. *Tuché* to, co nakłuwa, Lacan tłumaczy jako niemożliwe spotkanie z realnym²⁴, jest ono zatem również poza automatonem, reprezentacją i symbolicznym.

Tychiczne spotkanie realnego w *Zagładzie* to ujawniona nieobecność chasydów, którą zakryć próbują obrazy miasta i zdjęcia pełniące funkcję *objet petit a*. Obecność chasydów jest fantazmatyczna, skrywa się za nią pustka, rzucająca z próżni świetlistej szczeliny niemożliwe, niepodmiotowe spojrzenie. Podobnie martwym odbiciem słońca obrzuca świat oko miasta – kopuła ratusza – fałszywe słońce. Strategią jest wyparcie, zasłonięcie słonecznym arkadyjskim mitem pełni, realnego. Podmiot powieści Szewca nie doświadczył traumy *Zagłady*, którą ukrywa pod narracją, powtarza ją rozumiany jako automaton świat sprzed traumy, ukazujący *Zagładę* w innej skali, świat zdjęć.

Promienie słońca ożywiają miasto i postacie, z nim związani są „wchodzący drogą dla światła” pobożni chasydzi, którzy istnieją jako jeden z najbardziej niepewnych elementów rzeczywistości. Paradoks ten uwypukla pojawiający się w kontekście grupy religijnych Żydów tryb rozkazujący zaznaczony partykułą „niech” – wskazujący na życzenie, pragnienie obecności.

Ulica Moranda – most dla światła. Niech wbiegną tędy, jak wbiega światło, bogobojni chasydzi. Niech wezmą w ręce swoje kapelusze o szerokich rondach. Podnosząc je w górę, niech śpiewają, chwając Najwyższego, radosne pieśni. Tańsę odbijają światło, wokół chasydów unoszą się płaszcze. Słowa z ksiąg świętych będą brzmieć na rynku obu słońc. Święci chasydzi ujmą się za ręce i będą tańczyć w kole. [...]

Tymczasem trwa jeszcze – my chcemy, żeby trwał – radosny taniec chasydów naprzeciw ratusza. Chasydzi zbliżają się do gazonów, pilnują, by nie zmylić kroków.

Światło obu słońc gra na powierzchni kwiatów, liści. Trawa – pochylamy głowę, trzeba patrzeć z bliska – żywe studium światłocienia. Białe pończochy chasydów zakrywa podnoszący się pył. Śpiew unosi się nad miastem. (Z, s. 49-50)

Chasydzi zestawieni ze światłem, mogący wbiec jego drogą, rozbijają ustalony ład, znoszą zatwierdzoną w powieści zależność światło – istnienie, nie pojawiają

²³ Por. J. Lacan *Tuché and Automaton*, s. 55.

²⁴ Por. tamże, s. 53.

Koszowy Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności...

się a znikają w szczelinie światła. Ich tałesy dają odbłask, rzucają odbicie w stronę patrzącego. Spojrzenie narratora jest spojrzeniem w pustkę, w której ujawnia się fantazmatyczny obraz tańczących Żydów, by oddać blik światła, zwrócić z pustki błysk spojrzenia niepodmiotowego rozumianego jako *objet petit a*. Spojrzenie (*gaze*) Lacan odróżnia od patrzenia (*look*)²⁵ i rozumie je traumatycznie, jest ono umiejscowione w świecie, istnieje przed podmiotem i więzi go. Tak pozycjonowany podmiot odczuwa spojrzenie jako zagrożenie, spojrzenie jako *objet petit a* symbolizuje brak.

W prozie Szewca realne ujawnia się jako nieobecność miasta przedwojennego, spojrzenie wyłaniające się z obrazu, zatrzaszkujące narratora w martwym świecie, o którym opowiada, na który patrzy i który chwyta jego spojrzenie. Rzeczywistość, którą prezentuje, była przed nim, jest nieobecna, utracona. Podmiot, będąc w jej wnętrzu i zarazem na zewnątrz, znajduje się w sytuacji traumatycznej. Spojrzenie – ujawniające się tylko w odbiciu, relacji do patrzącego, jest martwe²⁶. Chasydzi ujęci na niemożliwej fotografii spozierają z niej uchwyceni w punkcie światła, z wnętrza obrazu. W ten sposób narrator *Zagłady* jest w środku obrazu, jest schwytywany przez obraz, o którym opowiada, z którym nie może jednak mieć innej, żywej łączności.

Lacanowskie spojrzenie emanuje ze zdjęcia chasydów, ich obraz jest zasłoną braku i brakiem samym w sobie. Narrator jest ujęty przez obrazy, które opisuje, od których nie może i nie chce się uwolnić, sfotografowany przez światło odbite, zatrzaśnięty w świecie, który próbuje zobrazować. Zdjęcia, które robi, stanowią zasłonę, mediują spojrzenie z głębi świata, z dwuwymiarowej płaszczyzny do narracji. Ujarmiony niejasną obecnością tego, co stara się zamknąć w Księdze Dnia, pragnie zapisać ulotną całość, zasłonić się słowem i fotografią, ciepłą opowieścią o tym, co, zdawałoby się, niewinnie mija. Pęknięcie obrazu świata – nieobecność chasydów – ujawnia jego traumatyczną strukturę. Ciepły, pogodny dzień okazuje się naznaczony brakiem.

Podmiot tekstu Szewca zachowuje się jak nieświadomy ojciec z reinterpretowanego przez Lacana snu opisanego przez Freuda, do którego we śnie przychodzi nieżyjące dziecko, leżące w pokoju obok, i pyta: „Ojczy, czy nie widzisz, że ja płonę?”²⁷. Żyjący w innym czasie, czasie po *Zagładzie*, narrator zdaje się, snując narrację, nie zauważać nieszczęścia, które już się wydarzyło. Chasydzi przychodzący we śnie narracji znikają, by pokazać, że ich nie ma, uświadomić swoją realną nieobecność. Świat opowiadany przez Szewca zdaje się krzyknąć: „Czy nie widzisz, że płonę? Nie widzisz znaków pożaru, braku?”.

²⁵ Por. J. Lacan *Of the Gaze as *Objet Petit a**, w: tegoż *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, s. 67-119. Podział ten jest nieuchwytny w tłumaczeniu na język polski. Niestety niedostępny jest mi też oryginał francuski tekstu.

²⁶ Lacan uśmierca podmiot w słynnej anegdocie puszki sardynek, która odbijając światło, zdaje się patrzeć.

²⁷ Por. J. Lacan *Tuché and Automaton*, s. 59.

Interpretacje

Wyobrażenie Zamościa wspiera pragnienie jego faktycznej przedwojennej obecności na zawsze utraconej w traumatycznym wydarzeniu. Fantazja wspiera pragnienie i zasłania je złudną obecnością – *objet petit a*. Bohater prozy Szewca opowiada obrazy, których istnienie pozoruje to, co na nich uderza, niczym Lacanowskie traumatyczne wskazanie *tuché* (Barthesowskie *punctum*²⁸), to obecność nieobecnego (chasydów, którym zrobił zdjęcie, nie ma). Zamęt spowodowany zerwaniem *tuché* jest traumatycznym zmieszaniem podmiotu i świata, wewnętrznego i zewnętrznego. Szewc, powtarzając Zagładę w zagładzie codziennej, wypełnia powtórzenie automatonu, jednak spoza niego przeziernie również *tuché* – realne. Powtórzenie nie jest reprodukcją w sensie reprezentacji referencjalnego ani symulacją (czystego obrazu, obiektywnego znaczącego). Repetycja służy raczej zasłonięciu realnego rozumianego jako traumatyczne. Jednak powtórzenie zasłaniając realne wskazuje na nie i zrywa zasłonę, którą tworzy. To pęknięcie sytuuje się bardziej w podmiocie niż w świecie – pomiędzy percepcją i świadomością podmiotu dotkniętego przez obraz²⁹.

Realne, traumatyczne zdarzenie Zagłady zasłania w powieści Szewca fantazmat obecności przedwojennego Zamościa, jest on ekranem skrywającym traumę, chroniącym przed nią. Podmiot Szewca pragnie pełni świata sprzed Zagłady, brak w świecie i w nim powoduje ujawnienie realnego – nieobecności. Pogodna arka-dyjska opowieść o obecności świata ma zakryć pustkę, która ujawnia się w drobnych pęknięciach tekstu, w nieobecności, ulotności, w martwej – fotograficznej i z fotografii wysnutej narracji. Próba wyparcia realnego również wskazuje na nie. Realne jako wyparte przez pragnienie pełni, konstrukcję świata sielskiego, powraca w nim w pęknięciach związanych ze snami, w kategorii nieoczywistego.

Zagłada ma być upamiętnieniem wyrwanym przeszłości, do czego przyznaje się pod koniec swojej ocalającej pracy narrator, i co czasem zdradza, zmieniając czasy i tryby, wybiegając w przyszłość, która jest faktycznie jego teraźniejszością lub przeszłością, snując przypuszczenia, wspominając gdzieśgdzie, że zabieg utrwalania dotyczy przeszłości. Zdjęcia, które wykonuje, ale i te, których wykonać nie może, ujawniają lukę w świecie, którą pragnie zapełnić, przypominają strukturą Lacanowski *objet petit a*.

Świat, który tworzy Szewc, fotografie, którymi narrator dokumentuje istnienie, ujawniają pozorną. Nie ma ich nie tylko na poziomie rzeczywistym – odbioru literackiej fikcji, ale w sposób pewny nie istnieją również wewnątrz świata przedstawionego. Powtórzenie, którego dokonuje Szewc (w kolejnej książce wpisane w rytm *Zmierzchów i poranków* – choć powtarzalność, powrót zasugerowane są tu tylko w liczbie mnogiej tytułu, a fabuła znów zamyka się w jednym dniu) rozpatrywać można w kontekście Lacanowskiej koncepcji realnego.

²⁸ *Tuché z punctum i objet petit a* zestawia poza Halem Fosterem Sean Homer (zob. Jacques Lacan, Routledge, London–New York 2005).

²⁹ Por. H. Foster *The Return of the Real*. Niemal parafrazuję tu interpretację koncepcji Lacana dokonaną przez Hala Fostera.

Koszowy Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności...

Powtórzenie dokonane przez Szewca funkcjonujące jako *Wiederholung* Zagłady w zagładzie codziennej, nie zagłębiając się w traumę, nie przepracowując jej, zasłania ją, wypiera z otwartego tekstu, pozostawiając jedynie w jego warstwie „podświadomej” kontekst Zagłady. To zatem powtórzenie pozorne, unikające konfrontacji z realnym, niepozwalające na jego spotkanie, ale także unikające reprezentacji samej traumy.

Tekst Szewca, przebadany jako przedmiot psychoanalizy, staje się miejscem wyparcia. Jednak realne jest niewyraźne i tak właśnie, mimo prób zasłonięcia, uderza ono w pęknięciach, szczelinie, która pochłonęła chasydów. Tekst ujawnia doświadczenie braku możliwości reprezentowania realnego – doświadczenia Zagłady.

Bieg zdarzeń zatacza koło, kołem nakreślona jest wędrówka kronikarza po mieście, wraca on do punktu wyjścia, tam gdzie robił pierwsze fotografie – na Listopadowej kończy się i zaczyna opowieść. Struktura powtórzenia dotyczy zatem również kompozycji książki, której koniec jest powrotem do początku, na Listopadową.

Zapisała się Księga Dnia. Gwiazdy migoczą w skórkach wisien. Gasną jedne, następne wschodzą. Jesliby chciał kto spisać ich Księgę, mógłby ją jak i my zacząć od słów: Jesteśmy na Listopadowej. [1981-1983] (Z, s. 126)

Reasumując: rzeczywistość sfotografowanego Zamościa, która ma zasłonić lukę, przemienia się za dotknięciem realnego, jest powrotem traumy, zniknięciem chasydów. Szewc powtarza zniknięcie Żydów, po których zostaje tylko szczelina światła (choć można też rozumieć ich zniknięcie jako ocalenie – przejście w transcendencję), automaton mikrozagłady nie wypiera ostatecznie *tuché*. Ujawnia się ono w snach, braku chasydów, opowieści o codziennej zagładzie. Książka stanowić może zatem jednocześnie powtórzenie w sensie *Wiederkehr* i *Wiederholung*. W przełożeniu porządku Zagłady na mikroporządek zagłady dnia codziennego, praca pamięci jest pracą ukrycia realnego.

Bezruch i minimalizm fabularny to fantazmatyczne życie miasta zasłaniające nieobecność. Zdjęcia chowają traumę, są nieudany powtórzeniem, automatonem, nie reprezentują traumy. Narrator próbuje uruchomić fantazmat *objet petit a*, jednak jest uchwycony przez obraz, który konstruuje, obdarza on go spojrzeniem, uderza *tuché*.

Zdjęcia działają jak zasłona umożliwiająca spojrzenie w stronę anihilowanego świata. Prezentowany obraz chwyta spojrzenie bohatera i czytelnika, pozwala patrzeć, ale też podporządkowuje sobie pozorne istnienie. Narrator jako patrzący, czytelnik zmuszony do lektury obrazu, zostają złapani w pułapkę niepodmiotowego spojrzenia – braku, ukrytego za wyobrażonymi obrazami miasta.

Oglądając i opowiadając zdjęcia, narrator *Zagłady* zachowuje się jak Lacanowski podmiot, który może próbować patrzeć poprzez zasłonę, lecz poddany jest również mocy spojrzenia zwrotnego (*gaze*), wychylającego się zza przedstawianego świata. Jednocześnie łatwo zdemaskować zabiegi narratora jako obronę przed trau-

Interpretacje

matycznym realnym. Jak mantrę powtarza formuły ocalające i zasłaniające szczelinę, przez którą wdziera się pustka. Jako główną figurę tej strategii można odczytać w tym kontekście powtórzenie (słów, schematu ruch – bezruch, świata w fotografii, Zagłady w codziennej zagładzie).

Nie zmienia się nic w porządku rzeczy.

Jest wszystko, jak było. Słońce odbija się od stawu w parku i zarazem stoi nieporuszone. **[Jest wszystko i będzie, jak było. Wyd. I, s. 53]** Rybi pysk wynurza się nad wodę. Gorące powietrze krąży nad dachami. Miasto unosi się dookoła ratusza. Wszyscy się unoszą.

W świetle kopuły ratusza, drugiego słońca, żółcieje pył pod nogami. Z promieniami światła, które odbijają się od bruku, i pył się odbija. Wzniesają go koła, kopyta, buty. (Z, s. 48-49)

Imperatyw spisywania Księgi Dnia, zasłonięcia realnego, realizuje się w spowalnianiu narracji opisem, konstruowaniu ekfraz, wpisywaniu ruchu w obraz, enumeracji, która ma zastąpić rzeczy. Zza obecności wyłania się nieobecność, która przesłaniająca realne jest dziurawa. Nieobecność, która przeziera przez istniejącą w opowieści rzeczywistość, ujawnia strukturę świata przedstawionego jako ukonstytuowanego na braku rozumianym jako *objet petit a*.

Narrator, przedstawiając Zamość, wykonując fotografie ożywione przez promienie słoneczne, nie wchodzi w żadne interakcje ze światem, który prezentuje, nikt też nie zauważa jego obecności, jego relacja jest dystansowana, zapośredniczona przez medium słowa i obiektyw fotograficzny. Praca pamięci, którą odgrywa, jest ostatecznie pracą zasłonięcia realnego, walki z nim: upamiętniając przedwojenny Zamość, podmiot walczy o to, by wyprzeć z niego brak, traumatyczne realne. Konstruując dyskurs pamięciowy, ocalenia, wyraża bezradne pragnienie obecności, maskuje strategię zakrywania nieobecności, walki z realnym. Powtórzenie wskazuje na traumatyczny charakter, brak powtarzanej rzeczywistości.

Koszowy Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności...

Abstract

Marta KOSZOWY

The photograph as a figure of repetition and absence in Piotr Szewc's *Annihilation*

The article deals with the issues of mourning and the work of memory on the basis of the author's reading of Piotr Szewc's *Annihilation*. A crucial context for this analysis is provided by the figure of repetition understood as both *Wiederholung* and *Wiederkehr*. Putting together a story of the pre-war Zamosc based on the metaphor of browsing through a photographic album, Szewc tries to repress the lack which stands behind the image of this world – the traumatic Real. The figure which saves but at the same time masks the lack of repetition is photography. The author treats the photographic image as Lacan's *objet petit a*.