

Arkadiusz Morawiec

Zaklinanie zagłady : (o debiucie powieściowym Piotra Szewca)

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 8, 415-432

2006

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Arkadiusz Morawiec

ZAKLINANIE ZAGŁADY
(O DEBIUCIE POWIEŚCIOWYM PIOTRA SZEWCĄ)

W syntetycznym opracowaniu najnowszej literatury polskiej czytamy, iż proza nostalgiczna, nieustannie obecna w kulturze polskiej, „była jedną z najżywotniejszych tradycji, jakie pozostawały do dyspozycji literatury u schyłku lat osiemdziesiątych”¹. Jakkolwiek pisarstwo Piotra Szewca wpisane jest w nurt najnowszej prozy, podejmującej wspomniane dziedzictwo, należy zastrzec, iż opublikowana w 1987 r. *Zagłada* – będąca przedmiotem niniejszych rozważań – otwiera jednocześnie tę fazę nurtu, określanego najczęściej pojemną formułą: mitograficzny, która święciła triumf w latach dziewięćdziesiątych, m.in. za sprawą książek Anny Boleckiej, Aleksandra Jurewicza czy Olgi Tokarczuk. Nurtu, dodajmy, w istotny sposób kształtującego obraz najnowszej prozy polskiej, kontynuowanego u progu obecnego stulecia. Co ważniejsze jednak, *Zagłada* należy do tekstów inicjujących tę odmianę mitografizmu (nostalgia jest jej komponentem), która pozbawiona jest autobiograficznego umocowania. Chodzi o takie utwory, w których dokonywana jest mityzacja bezpowrotnie minionej przeszłości, nie znanej jednak pisarzowi z autopsji. Przy tym Szewc, inaczej niż autorzy najgłośniejszych dokonanań omawianego nurtu, ani nie „zagospodarowuje” miejsc nowych, jak penetrujący Gdańsk – Paweł Huelle w *Weiserze Dawidku* (1987) i Stefan Chwin w *Hanemannie* (1995), jak Tokarczuk w „sudeckim” *Domu dziennym, domu nocnym* (1998), ani też nie rekonstruuje korzeni rodzinnych, jak czyni to w *Białym kamieniu* (1994) Bolecka. Wprawdzie bohaterem *Zagłady*, a także drugiej, opublikowanej w 2000 r., powieści Szewca pt. *Zmierzchy i poranki* jest miasto, w którym rozpoznajemy Zamość, miejsce urodzin pisarza, to jednak nostalgia nie jest formułą wyczerpującą sens obu tych powieści. Szewc bowiem ponad pamięć, której rola w jego prozie jest nie do przecenienia, przedkłada zakłęcie. Wydaje się, że pisarzowi nie tyle

¹ P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 194.

chodzi o powrót do przeszłości, konkretnej, nieznannej przecież z bezpośredniego doświadczenia, ile o ocalenie świata skazanego na zagładę, pojętego możliwie najszerzej – trwającego i zanikającego w zbiorowej i indywidualnej pamięci, ale też, zwłaszcza, podlegającego zatarciu świata sensu, wartości. Jak to w przypadku prozy mitograficznej bywa, chodzi o świat lepszy, idealny.

Z książek sytuowanych w ramach nurtu nostalgicznego, ojczyzn prywatnych („korzennego”), szerzej: mitograficznego, specyficzne pokrewieństwo łączy *Zagładę* z powieścią *Krótkie dni* Włodzimierza Paźniewskiego, opublikowaną w 1983 r. Książki te – dodać do nich można *Galicjadę* (1984) Ryszarda Sadaja – napisane są przez autorów, którzy nie przeżyli bezpośrednio opisywanej przez siebie utraty korzeni (geograficznych, historycznych, kulturowych). Są zbyt młodzi², kreują własną wizję przeszłości, układającą się w mit swojskiej przestrzeni. W *Krótkich dniach* czytamy: „Nigdy nie byłem w tym domu, a przecież pamiętam wszystko doskonale”³. Tadeusz Komendant uznaje tę powieść za początek nurtu małych ojczyzn, w który przekształciła się mitograficzna literatura kresowa⁴. Dodajmy, że tym, co upodabnia do siebie powieści Paźniewskiego i Szewca jest brak jednostkowego bohatera, a także narracyjna statyczność, umiłowanie szczegółu. Akcja obu utworów rozgrywa się w latach trzydziestych w prowincjonalnym, synkretycznym kulturowo miasteczku (u Paźniewskiego w Kamieńcu Podolskim, „małej wieży Babel”) – miejscu idealizowanym. Obaj pisarze dokonują fuzji historii i mitu. I w *Krótkich dniach*, i w *Zagładzie* znajdujemy przecucie i sygnały nadchodzącej wojny (drugiej, światowej) – wątek zagłady⁵. Warto nadmienić, iż Szewc jest autorem niezwykle życzliwej recenzji *Krótkich dni*⁶, co jednak nie dowodzi żadnych zależności. Wszak swoistym konspetmem *Zagłady* jest ogłoszony w 1983 r. esej *Pałą się nasze miasta*⁷. Czytamy w nim takie m.in. – urastające w powieści do rangi motywów kluczowych, wręcz jej idei – zdania: „Moje miasto zaczęło się palić, nim się urodziłem”. „Pożar nosiłem w ustach i w wyobraźni”, „Moje miasto wciąż muszę zdobywać. Ratować od Wielkiego Pożaru. Może uda mi się coś uratować”⁸.

² Paźniewski urodził się w 1942, Sadaj – w 1950, Szewc zaś w 1961 r.

³ W. Paźniewski, *Krótkie dni*, Warszawa 1983, s. 5.

⁴ T. Komendant, *Czym była, czym mogła być literatura korzenna*, „Tytuł” 1997, nr 1, s. 96, 97.

⁵ Wątek ten obecny jest również w powieści Sadaja, ujmującej jednak czas na sposób kronikarski, dynamiczny; *Galicjada* jest pisaną z epickim oddechem rodową sagą – opowiadania losy rodu Walichradów, zamieszkałego od kilku pokoleń w widłach Sanu i Wisły.

⁶ P. Szewc, *Kraina umarłego piękna*, „Odra” 1984, nr 4, s. 99–100. Szewc wskazuje tu na „kresowe” inspiracje *Krótkich dni*: zwłaszcza prozę Andrzeja Kuśniewicza, ale też Leopolda Buczkowskiego, Juliana Strykowskiego i Andrzeja Stojowskiego.

⁷ P. Szewc, *Pałą się nasze miasta*, „Twórczość” 1983, nr 3, s. 66–70.

⁸ *Ibidem*, s. 69, 70.

W eseju tym odnajdujemy pejzaż Zamościa, z nazwami ulic, ze starozakonnymi śniącymi Wielki Pożar albo Wielką Powódź – motywy rozbudowywane w *Zagładzie*. Dodajmy, że fragmenty zapowiadające wydanie książkowe powieści Szewca ukazały się już w roku publikacji *Krótkich dni*, przy czym pierwszy z nich pomieszczony był obok wspomnianego eseju⁹.

Ważnym, jeżeli nie najważniejszym, impulsem dokonującej się w latach osiemdziesiątych eksplozji tekstów mitograficznych, zwłaszcza prozy ojczyzn prywatnych, był stan wojenny. Literatura „korzenna” – zauważa Komendant – „wzięła się z doświadczenia pustego, zaaresztowanego czasu. [...] Chodziło w tym wszystkim o wyjście z zakłętego kręgu ideologii. Każdej ideologii. [...] Chodziło również o przywrócenie światu, któremu sztucznie narzucono jedność, zapoznaną różnicę. Była w tym fascynacja różnorodnością i odmiennością, z której powstawał prywatny mit”¹⁰. Konstatację tę należałoby dopełnić stwierdzeniem, że ze sprzeciwu zrodziła się w owym czasie przede wszystkim tzw. literatura stanu wojennego, zaś obecność ideologii widoczna jest również w literaturze „korzennej”, zapatrzonej m.in. w ideologicznie opracowane Kresy, mit Galicji oraz ideologicznie używane międzywojnie. Trzeba ponadto dopowiedzieć, że nie tylko jedność, ale i różnica, z czego Komendant winien zdawać sobie sprawę, bywa pojęciem tyleż filozoficznym, co fundującym określoną ideologię (w założeniu antytotitalitarną, antytotalizującą). Wielokulturowości, minionemu, a także tolerancji przypisuje się przecież określone wartości, te zaś podlegają użyciu. Świadcza o tym m.in., hołubione przez Paźniewskiego, fundujące liberalno-konserwatywny wymiar jego pisarstwa mity – jagielloński i galicyjskiej arkadii¹¹.

Wróćmy jednak do genezy „korzennego” zwrotu w literaturze, do stanu wojennego. Pisarstwo Szewca potwierdza zarówno diagnozę postawioną przez Komendanta, jak i sformułowane wyżej dopowiedzenia. Oto książkowym (choć raczej broszurowym) debiutem pisarza jest wydany w obiegu niezależnym zbiorek poezji *Świadectwo* z roku 1983¹². Odnajdujemy w nim antytotitalitarny sprzeciw i zapowiedzi w pełni zrealizowanego w *Zagładzie* „przywracania światu zapoznaną różnicę”. Tym, co najwyraźniej łączy zbiór poetycki z debiutancką powieścią, jest obrazowanie katastroficzne i niezgoda na uśmiercanie rzeczywistości „ukorzonej” w zasadach pluralizmu, wolności, tolerancji. W pejzażu *Świadectwa* dominują ogień, dym, płonące, spalone miasta. Takie są też tytuły niektórych wierszy: *W świetle ogniska*,

⁹ P. Szewc, *Zagłada*, „Twórczość” 1983, nr 3, s. 70–77.

¹⁰ T. Komendant, *op. cit.*, s. 94.

¹¹ Por. A. Morawiec, *Eseistyczne błyski*, „Znak” 2002, nr 3, s. 140–145. Zob. też K. Uniłowski, *Do czego liberalom potrzebne „male ojczyzny”?*, „FA-art” 2003, nr 3–4, s. 132–139.

¹² P. Szewc, *Świadectwo*, [Warszawa 1983], Wydawnictwo Przedświt, Warszawska Niezależna Oficyna Poetów i Malarzy.

Pójdiesz tam w ogień, Będziemy się palić, Świat jest ogień. Jest to poezja zaangażowana, jakkolwiek nie szczególnie tyrtajska. Ukazany w niej świat podlega zagładzie w wymiarze wręcz totalnym, w wyniku, nie przywoływanej wszak zbyt natrętnie, rzeczywistości stanu wojennego: w *Jeszcze żyję* znajdujemy „telefony głuche”, w wierszu *Lublin 1982* pojawia się fraza „obłoki ognia gazu dymu”, w wierszu *Plonie Kordian i Konrad* w jednym wersie zestawione są emblematyczne miesiące kojarzone ze społecznym protestem: „grudnie, czerwe i sierpień”. Stan wojenny podlega w tomiku hiperbolizacji: zamienia się w wojnę, jeśli nie wręcz apokalipsę.

Tomik Szewca prawie nie znalazł krytycznego responsu. Kredytu zaufania udzielił „bardzo młodemu poecie” Włodzimierz Bolecki: „Szewc szuka jeszcze swej poetyki, a jego pierwsza książka świadczy o wyraźnej fascynacji ostatnimi wierszami Jarosława Marka Rymkiewicza (zwłaszcza jego wierszem pt. *Pali się moje miasto*¹³) oraz moralistycznym przesłaniem poezji Zbigniewa Herberta i Ryszarda Krynickiego. [...] Są to utwory symboliczne, będące próbą określenia przez autora własnej tożsamości w świecie”¹⁴. Do zaproponowanej przez krytyka listy nazwisk dodać można Stanisława Barańczaka, zwłaszcza jego utwór *Wypełnić czytelnym piśmem*, którego echo odnajdujemy w tytułowym wierszu ze *Świadectwa*, następnie katastroficzne wizje Czesława Miłosza, wyrażane w „mowie ognia”, oraz reaktywowaną w tym czasie tradycję romantyczną – najwyraźniej tematyzowaną w wierszu *Plonie Kordian i Konrad*. Wypada wspomnieć, że *Świadectwo* potraktowano też zdecydowanie krytycznie; wskazywano, iż tom pełny jest „ładnych słów, które mówią niewiele”¹⁵, zaś sceneria wierszy jest „zbyt natrętnie apokaliptyczna”¹⁶. Jednym ze źródeł negatywnych ocen mogła być dysproporcja między (pożądaną) aktualnością i konkretnością adresu tej poezji (zważywszy, iż recenzje ukazały się w czasopiśmie drugoobiegowym) a nadmiernie w takim kontekście uniwersalizującą tekst „apokaliptyczną” symboliką.

Program pisarski, wpisany w powstającą równocześnie z omawianymi wierszami *Zagładę*¹⁷, kształtuje się jednak odmiennie. W powieści nieobecna jest nuta zaangażowania społeczno-politycznego, zaangażowanie moralne staje się mniej widoczne, zaś apokaliptyczność zarysowana jest – o czym się przekonamy – dyskretnie. Rozważając literackie pokrewieństwa przywoływanej w tym szkicu twórczości Szewca, dodajmy, iż tak w poezji, jak

¹³ Utwór ten stanowi inspirację oraz jeden z intertekstów eseju *Pałą się nasze miasta*.

¹⁴ Pseudonim [W. Bolecki], „Cóż po poecie w czasie marnym?”. *Przegląd tomików poetyckich stanu wojennego*, „Arka” 1984, nr 7, s. 79.

¹⁵ A. Oliwa [R. Holzer], *Książki z kolportażu*, „Verbum” 1984, nr 4–5, s. 43.

¹⁶ J. Zielony, *Książki z trudem zdobyte*, „Tu, teraz” 1983, nr 21, s. 9.

¹⁷ Pod jednym datowanym w zbiorze wierszem, *Jeszcze żyję*, widnieje data 1982. Szewc pisał *Zagładę* w latach 1981–1983 (zob. *Metafizyka, mitografia i rękaw koszuli*, z Piotrem Szewcem rozmawia Robert Ostaszewski, „Dekada Literacka” 2000, nr 4–5, s. 4).

i w prozie, zwłaszcza w zakresie budowania nastroju, odnaleźć można ślady arkadyjsko-katastroficznego liryki Józefa Czechowicza; w *Zagładzie* nad bezpośrednimi obrazami zniszczenia gór bierze „sielanka zagrożona”. W powieści można też dopatrywać się inspirującej roli *Piosenki o końcu świata*¹⁸. Ostatecznie Szewc, podobnie jak Miłosz, katastrofie przeciwstawia ocalenie. W roku 1993 pisarz wspominał: „Te wiersze [ze *Świadectwa* – przyp. A.M.] powstawały równoległe z powieścią, był to początek minioniej dekady. [...] *Zagładę* zacząłem pisać w drugiej połowie 1981 roku, wkrótce po ogłoszeniu stanu wojennego. Byłem wtedy studentem pierwszego roku polonistyki. Zamknięto uczelnię, a ja znalazłem się w domu. Kiedy odtwarzam dziś w pamięci tamten czas, uświadamiam sobie, że pisanie powieści, której realia umieściłem w Zamóściu sprzed półwiecza, pomagało mi przetrwać”¹⁹. Tak oto pisarz wypełniał „pusty czas”, wycofywał się z kręgu opresyjnej ideologii – ku domniemanym korzeniom sensu, by „coś uratować”.

Strategia zaproponowana w *Zagładzie* okazała się celna. Powieść, inaczej niż wyraziściej wymierzone „przeciwko ideologii” wiersze, przyjęto nadzwyczaj dobrze. Ukazało się przeszło dwadzieścia poświęconych jej recenzji, przy czym głosy krytyczne należały do wyjątków²⁰. Na powieść tę spoglądano przede wszystkim jako na debiut²¹: „*Zagłada* jest prozą; [...] prawda – debiutancką, ale już dojrzałą i znaczącą artystycznie”²², „niecodzienny to debiut”²³, „Rzecz dojrzała”²⁴. W zasadzie jednak oceniano ją bez taryfy ulgowej: „Mimo swych niewątpliwych literackich koneksji (zwłaszcza z naszą powojenną prozą «galicyską») powieść Szewca ma znamiona świeżości

¹⁸ Zdanie z *Zagłady*, dające się rozpisać na całokształt ukazanego w niej świata: „A to wszystko, co ma się wydarzyć, na co czeka, jest już, teraz” (P. Szewc, *Zagłada*, Warszawa 1987, s. 33) wygląda na parafrazę dwuwiersu z *Piosenki...*: „A którzy czekali znaków i archanielskich trąb, / Nie wierzą, że staje się już” (Cz. Miłosz, *Ocalenie*, [Warszawa] 1945, s. 127).

¹⁹ *Fotografujemy skwapliwie zjawiska, z Piotrem Szewcem rozmawia Krzysztof Lisowski*, „Dekada Literacka” 1993, nr 11, s. 3.

²⁰ Należy wymienić dwie opinie – wyrażające niedosyt: „Powieść zapowiada więcej niż daje w rzeczywistości” (W. Pawłowki, *Na jałowym biegu*, „Literatura” 1987, nr 7, s. 70); „kontrast między zamiłowaniem do konkretności, a całkowitą niekonkretnością [...] tego świata, który, oczywiście, uległ zagładzie [...] jest szczególnie irytujący. [...] Szewc jest na pewno ułatwowanym prozaikiem, ale nie wie, co z tym wszystkim zrobić: z formą powieści, kryzysem powieści, własną wiarygodnością” (J. Katz-Hewetson, *Nuda powagi i nuda zabawy*, „Kultura” [Paryż] 1988, nr 6, s. 138–139). W dalszej części niniejszego szkicu wskazuje, że *Zagłada* oferuje jednak „więcej”, jest bogatsza w znaczenia niż sugerują to przywołani krytycy.

²¹ Pisarz uzyskał za nią dwie najważniejsze dla młodej literatury, przyznawane w Polsce, nagrody: Nagrodę im. Stanisława Piętaka (1987) oraz Nagrodę im. Stanisława Wyspiańskiego (1990).

²² J. Fert, *Fotograf na dachu*, „Akcent” 1988, nr 1, s. 154.

²³ T. Olszewski, *Zatrzymane w kadrze*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1987, nr 11–12, s. 258.

²⁴ M. Sołtysik, *Księga dnia*, „Życie Literackie” 1987, nr 24, s. 10.

i oryginalności” – pisał Mieczysław Orski²⁵; „Piotr Szewc obdarzył nas piękną, poetycką, a przy tym mądrą w swym przesłaniu książką. [...] *Zagłada* jest utworem o wyjątkowej urodzie” – wtórował Krzysztof Biedrzycki²⁶. O *Zagładzie* pisano też w recenzjach *Zmierzchów i poranków*, a więc z dystansu – potwierdzającego jej artystyczną wagę oraz znamiona prekursorstwa. Epitetem „wybitna” opatrzył powieść Piotr Śliwiński²⁷. Jan Gondowicz wyznał: „Czytając przed laty *Zagładę*, byłem pewien, że jest to książka na miarę co najmniej dziesięciolecia”²⁸. W pamięci Tomasza Mizerkiewicza *Zagłada* pozostała jako „istotny pomysł na nowoczesną prozę powieściową”²⁹, zaś Bogumiła Kaniewska w ogłoszonym w 1999 r. szkicu uznała, iż należy ona do „najoryginalniejszych i najciekawszych utworów ostatnich lat”³⁰. O walorach książki, przecież nie czytała, świadczą jej wznowienia: drugie, ze wstępem Juliana Strykowskiego – z roku 1993, oraz trzecie – z 2003, a także liczne przekłady³¹.

Należy zaznaczyć, że poszczególne edycje *Zagłady* różnią się między sobą³². Szewc za każdym razem dokonuje poprawek, nie tylko korektorskich i stylistycznych. Wedle Mariana Kisiele, porównującego pierwsze i drugie wydanie powieści, dokonane zmiany okazują się znaczące w perspektywie całościowej semantyki tekstu. Skłonny jestem zgodzić się z rozpoznaniem, iż „Składnia zdania pojedynczego [...], zgęszczenie równoważników zdań, rezygnacja z osobowych form czasowników na rzecz form nieosobowych – to wyraźna tendencja stylistyczna drugiego wydania powieści”, a także z konstatacją, iż „Świat *Zagłady* (I) mieścił się w naczości, którą trzeba było rekonstruować z fotograficzną dokładnością (fotografia nie kłamie); [zaś] w *Zagładzie* (II) narrator jest mniej pewny własnych oczu, nie ufa teoriom widzenia, relatywizuje własny odbiór”³³. Przesadny wszakże wydaje się wniosek krytyka, iż między pierwszym a drugim wydaniem powieści „zmieniło się wszystko. Piotr Szewc doszedł do stylu, który już nie nazywał, lecz ukazywał, który – używając terminu Mariana Promińskiego – jest «stylem

²⁵ M. Orski, *Gra w wyobraźnię*, „Odra” 1988, nr 1, s. 51.

²⁶ K. Biedrzycki, *Księga zamarłego czasu*, „Znak” 1988, nr 7, s. 104.

²⁷ P. Śliwiński, *Et in Arcadia*, „Megaron. Kurier Czytelnicy” 2000, nr 64, s. 7.

²⁸ J. Gondowicz, *Na samym progu wieczności*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 46, s. 15.

²⁹ T. Mizerkiewicz, *Palcem po mapie zapachów*, „Arkusze” 2000, nr 8, s. 7.

³⁰ B. Kaniewska, „*Listopadowa jest tu, gdzie była...*”. O „*Zagładzie*” Piotra Szewca, „Polonistyka” 1999, nr 1, s. 24.

³¹ Angielski (w USA), chorwacki, francuski, niemiecki, norweski, węgierski, włoski; fragmenty książki ukazały się w języku hebrajskim.

³² P. Szewc, *Zagłada*, Warszawa 1987, Czytelnik; P. Szewc, *Zagłada*, wstęp J. Strykowskiego, Kraków 1993, wyd. drugie poprawione, Wydawnictwo Literackie; P. Szewc, *Zagłada*, Kraków 2003, wyd. trzecie zmienione, Wydawnictwo Literackie.

³³ M. Kisiele, *Styl symboliczny*, „Śląsk” 1999, nr 10, s. 56.

symbolicznym»³⁴. Dodajmy, że uległy też zmianie personalia niektórych postaci; Hersze Blaum, Gertruda Blaum i R. to w kolejnych edycjach odpowiednio: Hersze Baum, Zeldą Baum i Rosenzweig (wraz z modyfikacją onomastyki wzrasta nieco „żydowskość” opisywanego świata). W istocie jednak zmieniło się mniej niż sugeruje Kisiel. Przecież ukazywanie (w miejsce nazywania) dominuje już w pierwszej edycji, pisane stylem zdecydowanie – niech będzie – „symbolicznym” (choć, ściśle biorąc, Szewc posługuje się częściej sugestią aniżeli symbolem). Poza tym relatywizacja odbioru świata jest jedną z najistotniejszych cech także pierwszej „wersji” powieści. Dla porządku dodajmy, przedmiotem prezentowanej tutaj lektury będzie bowiem pierwsze wydanie *Zagłady*, iż zmiany dokonane w trzeciej edycji polegają przede wszystkim na dążeniu do ujednolicenia dylogii, której drugim członem są *Zmierzchy i poranki*³⁵. Otóż Szewc wyraźniej eksponuje w wydaniu najnowszym zacieraną wcześniej, „zamojskość” swej prozy – poprzez przywrócenie realnej toponimii. I tak kościół św. Augustyna „powraca” do swego pierwowzoru, stając się, jak jest to w *Zmierzchach i porankach*, kościołem św. Krzyża³⁶. Co jednak najistotniejsze – w każdej ze swoich książek i w każdej edycji pisarz usiłuje zapobiec utracie, zapomnieniu, zanikaniu. Stara się zatrzymać upływający czas; wszak jednym ze sposobów zaklęcia czasu jest narracja.

Zagładę rozpoczyna i kończy to samo zdanie: „Jesteśmy na Listopadowej”³⁷. W powieści mamy więc do czynienia z narracją ramową, funkcjonującą jako powtórzenie, rekreująca. Opowieść, ale i zapis – „Zapisała się Księga Dnia” (141) – jednego lipcowego dnia 1934 r. można odtwarzać w nieskończoność. Dzień, złożony ze zdarzeń powszednich, banalnych, urasta do rangi zdarzenia mitycznego, choć raczej rytuału (ważną rolę w narracji

³⁴ *Ibidem*. Gwoli wyjaśnienia: wedle Promińskiego, styl symboliczny (syntetyczny) to „sposób raczej streszczania wydarzeń, słownej i rozumowej ich interpretacji; musi być siłą rzeczy mniej [niż analityczny – przyp. A.M.] obiektywny, z dołączeniem stanów umysłowych i emocjonalnych piszącego *in nuce* i w gotowej figurze, symbolu” (M. P r o m i ń s k i, *Świat w stylach literackich*, [w:] *Świat w stylach literackich. Szkice i recenzje*, wstęp, wybór i oprac. M. Sprusiński, Kraków 1977, s. 80). Opinię Kisielea powtarza (na wiarę?) Dariusz Nowacki, uznający drugie wydanie *Zagłady* „nie tylko za nowy wariant starego tekstu”, ale i kojarzący je „z jakimś odmienionym programem pisarskim autora, z inną świadomością” (D. N o w a c k i, *Nowa baśń, stara baśń*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 6, s. 85).

³⁵ P. S z e w c, *Zmierzchy i poranki*, Kraków 2000 (wyd. drugie: 2001). Pisarz przygotowuje obecnie trzecie ogniwo swego dzieła, roboczo zatytułowane *Bociany nad powiatem*; ukazały się dotąd jego fragmenty: *Kapliczki, obłoki i duch powiatu*, „Kwartalnik Artystyczny” 2003, nr 4, s. 59–74; *Lament nad miastem*, „Plus Minus” (dodatek do „Rzeczpospolitej”) 2004, nr 15, s. A7–A8; *Bociany nad powiatem*, „Odra” 2004, nr 5, s. 85–91.

³⁶ Zob. wyjaśnienia pisarza: P. S z e w c, *Przygotowuję do wznowienia...*, [w:] *Zagłada*, Kraków 2003, s. 127.

³⁷ P. S z e w c, *Zagłada*, Warszawa 1987, Czytelnik, s. 5, 141. W dalszej części szkicu cytaty z powieści lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym.

odgrywają wzmianki dotyczące pozycji słońca na niebie). Mitem staje się opowieść. W powieściowej narracji, posługującej się głównie opisem, dominuje czas teraźniejszy, stwarzający złudzenie bezczasowości, sugerujący możliwość powtórzenia, ale i doskonałość, bo niezmiennosc – wieczność. Obojętny jest zatem punkt wyjścia opowieści, czasowy i przestrzenny: możemy – sugeruje narrator – zacząć swą wędrówkę na Listopadowej, jednej z wielu przywoływanych w utworze ulic, możemy też z innego miejsca. Tym bardziej, że miasto jest dla mieszkańców „wzorem wszechświata”, „autentycznym Centrum” (11). Ukazywany świat jawi się jako maksymalnie uporządkowany. Zapewnia o tym narrator: „Wszystko jest przed nami, wszystko jest wokół nas. Przychodzi powtórzyć prawdę wielokrotnie wypowiedzianą, oczywistą i ciągle ważną: jesteśmy w Centrum. Jesteśmy w Początku i Końcu. Jesteśmy w miejscu rozchodzenia się w czterech kierunkach dróg. Można nimi opuścić Centrum, nimi do centrum się wraca. Ruch po kole” (60). Dlaczego jednak „przychodzi powtórzyć prawdę”? I dlaczego „ciągle”? Czy dlatego, że mamy do czynienia z mitem, z rytuałem? A może mit podlega zachwianiu i trzeba do niego przekonywać? I kogo narrator stara się przekonać? Kim jest owo, dookreślające narratora, „my”? Z kim narrator dzieli ów zaimek?

Krytycy podkreślali narracyjną swobodę utworu, jej osobliwość, nie-dookreśloność podmiotu narracji³⁸. W istocie – przy próbie charakterystyki instancji nadawczej *Zagłady* logika zdaje się zawodzić. „My” może oznaczać, po pierwsze, snującą opowieść narratora, będącego jednocześnie postacią ze świata przedstawionego, oraz drugą, konkretną postać z wnętrza tegoż świata. Obie osadzone są we wspomnianym, słonecznym i upalnym lipcowym dniu 1934 r., wędrują po mieście, wykonując rozliczne zdjęcia. Taką hipotezę zdają się potwierdzać wypowiedzenia: „Jesteśmy, ja jestem, ty także jesteś, na wysokim dachu domu z południowego krańca rynku” (57), „Zbieram je, ty zbierasz, sok koniuszkami języka” (74), „wiem ja, ty wiesz” (99). Owo „ty” jest jednak na tyle niedookreślone, że równie dobrze można je potraktować jako – jest to druga z możliwych interpretacji – czytelnicze (wewnątrztekstowe) „ty”. Wydawałoby się zatem, że „my” obejmuje osadzonego w przeszłości narratora – życzliwego, empatycznego przewodnika, oprowadzającego czytelnika-przybysza z teraźniejszości (teraźniejszości czytelnika zewnątrztekstowego) po świecie minionym, utrwalonym tylko na fotografiach i z nich współodczytywanym. Ów czytelnik staje się świadkiem rekonstruowanego fragmentu przeszłości³⁹; dodajmy, iż często pozorujący niewiedzę narrator jest w istocie wszechwiedzący i wszędobylski – w przestrzeni i w cza-

³⁸ Zob. B. Kaniewska, „Listopadowa jest tu, gdzie była...”, s. 25; M. Orski, *op. cit.*, s. 48; S. Drajewski, *Czas kresów*, „Nurt” 1988, nr 3, s. 18.

³⁹ Por. M. Orski, *op. cit.*, s. 49.

sie. Problematyczne wydaje się natomiast – to kolejna hipoteza (interpretacja Józefa Ferta) – traktowanie „my” w kategoriach *pluralis maiestatis*: „chodzi tu o mnogość formuły ([...] My – z Bożej łaski – Narrator), nie zaś mnogość świadomości; świadomość narratora jest tu całkowicie pojedyncza, bezwzględnie jednostkowa, totalnie osobista [...]. My Narrator [...] zamknijemy oczy lub oderwiemy pióro od kartki i cały świat zniknie; cały świat zawisł na ostrzu naszej stalówki [...]. Przeszanę widzieć – przeszanę pisać i nastanie kres, z a g ł a d a...”⁴⁰. Pomimo dyskusyjności przesłanki (chyba że zgodzimy się, iż chodzi Szewcowi o solenność), wniosek sformułowany przez recenzenta wygląda na poprawny. Świadczą o tym zawarte w powieści formuły metatekstowe⁴¹, zwłaszcza zaś kończące powieść zaproszenie: „Zapisała się Księża Dnia. Gwiazdy migocą w skórkach wisien. Gasną jedne, następne wschodzą. Jeśliby chciał kto spisać ich Księżę, mógłby ją jak i my zacząć od słów: Jesteśmy na Listopadowej” (141). Niewątpliwie narrator usiłuje wciągnąć czytelnika w opowiadany świat, sprawić, aby współuczestniczył w jego odtwarzaniu (źródłem, pretekstem pojawienia się tego świata są fotografie), uczynił go swoim, nawet wziął zań odpowiedzialność. Oto narrator – mitograf, ale i „kronikarz”⁴² – kreowany jest na podmiot pamięci zbiorowej⁴³. Zaproszenie czytelnika do współuczestnictwa w dziele re-kreacji i troska o utwalanie świata – „Widzieć. Być. Zapamiętywać. Utrwalać skrupulatnie. Jeszcze jedna fotografia. I jeszcze jedna. Podążać za uciekającym. Nie przegapić” (95) – wskazują, iż za zaimkiem „my” kryje się (ta hipoteza wydaje się najbardziej przekonująca) nieokreślona, choć integralna zbiorowość: „My, czyli – ja, ty, każdy z nas”⁴⁴. Przeszłość istnieje tak długo, jak pamięć o niej. Tyle też istnienia, ile narracji.

Świat *Zagłady* wywiedziony jest, jak już wspomniano, z fotografii⁴⁵. Nie znaczy to, że w powieści mamy do czynienia z konsekwentnym opisem tego, co utwalone na kliszy i rzutowane na papier zdjęciowy. Narrator („my”)

⁴⁰ J. Fert, *op. cit.*, s. 154.

⁴¹ Np.: „może należałoby się spodziewać, iż sugerowana przez nas statyczność zdarzeń – zdarzeń, które obserwujemy teraz i tu: róg Listopadowej i Lwowskiej – dałaby się łatwo przez innych obserwatorów zakwestionować. Dorzućmy kilka nowych faktów” (19).

⁴² Por.: „W zapisie tym, który chce być szczegółową rejestracją widzianych przez nas faktów, kroniką dokonującej się Księżi Dnia, nie wolno nam niczego pominąć, nawet obłoków, bo i je ocala nasza pamięć” (18).

⁴³ Por. A. Sobolewska, *Wahadłowe drzwi pamięci*, „Twórczość” 1987, nr 12, s. 110.

⁴⁴ A. Szymańska, *Ocalająca czułość spojrzenia*, „Przegląd Powszechny” 1987, nr 9, s. 381.

⁴⁵ To stosunkowo częsty chwyt we współczesnej prozie polskiej, zwłaszcza zainteresowanej przeszłością i jej rekonstruowaniem. Fotografia jest „rozzusznikiem” narracji m.in. w opowiadaniach *Album* Andrzeja Stojowskiego z tomu *Podróż do Niezajny* (1968), *Fotografia i Fotografie* Witolda Zalewskiego z tomu *Zaciemnienie* (1997), a także w powieści *Widnokrąg* Wiesława Myślińskiego (1996).

wchodzi w przeszłość, fotografuje miasto. Wykonywanie serii zdjęć⁴⁶ to metafora utrwalania chwil. Narrator dokonuje następnie (jakby na gorąco, jakby dysponował polaroidem) lektury fotografii – zarejestrowanego śladu. Dopowiada to, czego ktoś przeglądający w wiele lat później „karty starego albumu” (8) nie będzie w stanie uchwycić, ale też to, czego obiektyw utrwalić nie zdołał. I czego nie należy utracić.

Szewc poprzez opis⁴⁷ usiłuje ożywić okrucy przeszłości nie mieszczące się w narracjach historyków, szczegóły „na pozór nieważne, w istocie konieczne i [...] zajmujące” (14). W tym kontekście data roczna, rok 1934, zdaje się znaczyć niewiele; ważne są bowiem chwile, drobiny, z których składa się życie poszczególnych, zwykłych ludzi. Szewc przeciwstawia prywatność, zwyczajność, „nieważność” – „ważności” historii, tej, która wymazuje z mapy mikroświaty. Pisarz jest czułym antropologiem: „są bowiem rzeczy, zdarzenia, ludzie, których nie wolno zapomnieć – smak bigosu w szynku pana R.” (17). Szewca interesuje przede wszystkim sens rzeczywistości, bardziej niż historii, jego uwagę przykuwają szczeliny rozpostarte między faktami, podlegającymi przecież zatarciu, spajające je w całość.

Roland Barthes powiada: „Takie właśnie jest zdjęcie: nie umie powiedzieć, co pokazuje”⁴⁸. Fotografia w *Zagładzie* jest nie tylko śladem pamięci, jest też modelem rzeczywistości. Sygnalizuje to szczególna metafora: „ostre promienie lipcowego słońca czynią z rynkowego placu miejsce niezwykłych popisów światłocienia. Promienie te, przeszedłszy przez filtr ulistnionych gałęzi, rzucają na bruk rozedrgane, nierzeczywiste wizje. Cienie domów, sklepów i bud jarmarcznych w miejscach, gdzie wirują ruchome obrazy [...]” (11; wyróżnienia – A.M.). Sekwencja fotografii układa się oto w film. Świat, podobnie jak przeszłość i podobnie jak fotografia, nabiera sensu, staje się żywy wtedy, gdy go opowiadamy. Narrator *Zagłady*, ów fotograf rzeczywistości, zmuszony jest korzystać z hipotez, w przeciwnym razie – nie złoży całości. Posługuje się więc dymysłem, rozważa możliwe wersje zdarzeń, używa trybu warunkowego⁴⁹. Operuje prawdopodobieństwem, wręcz je zaleca: „Co trudne do naocznego stwierdzenia, powoływać do rzeczywistości prawem prawdopodobieństwa” (86).

⁴⁶ W *Zmierkach i porankach* fotografia stanie się już tylko członem porównania: plama żółciejących liści, odbita w spojrzeniu woźnicy jest „jak obraz na kliszy, uchwycony w jedyności i niepowtarzalności, odtwarzany później potrzebą pamięci i wyobraźni: już nie ten sam, bo uboższy albo bogatszy, wkomponowany w nowe miejsce, w którym przyszło mu ponownie rozblysnąć żółtym blaskiem” (P. Szewc, *Zmierchy i poranki*, Warszawa 2000, s. 24).

⁴⁷ W jednym z wywiadów stwierdza: „Opis wydaje mi się najlepszym narzędziem literackiego utrwalania rzeczywistości” (*Fotografujemy skwapliwie zjawiska*, s. 3).

⁴⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trzadel, Warszawa 1996, s. 169.

⁴⁹ Np.: „Mogłoby tak być. Mogłoby się wydarzyć” (22); „To, co się mogło wydarzyć, ważne jest jak to, co się wydarzyło” (48).

Wedle Marka Zaleskiego, stare fotografie w *Zagładzie* „poprzez snute na ich kanwie rojenia – [...] zmieniają się w symulowane obrazy o pozornej rzeczywistości, stanowią konstruowane literackimi środkami *simulacrum*”⁵⁰. Dodajmy jednak, iż symulacja rzeczywistości nie jest ostatecznym celem *Zagłady*. Wyraźnie eksponowany przez pisarza kreacyjny charakter świata przedstawionego nie ma na celu dowodzenia samozwrotności literatury/obrazu. Szewc, zgoła modernistycznie, wierzy – w każdym razie: chce wierzyć – w ocאלającą moc narracji, słowa.

Można by rzec, że fotografia „wymaga” czasu terażniejszego, swoistego *praesens historicum*; opowiadając zdjęcie, używamy formuły „To jest...”. Z jednej strony fotografia jest unieruchomieniem obrazu w czasie, znakomitą metodą konserwacji, z drugiej zaś – „zastyga w niej momentalność egzystencji, jej żywy puls, «wieczne teraz», w które można wchodzić za każdym razem na nowo”⁵¹. I za każdym razem – opowiadać, jakby działa się teraz. Przemysław Czaplński, rozważając nostalgiczny wymiar współczesnej prozy polskiej, zauważa, iż dla nostalgika utracony świat istnieje w słowach. Pojawiające się w utworze *praesens historicum* jest wyrazem autorskiej tęsknoty, podjętą w języku operacją, której celem jest zamrożenie czasu: „Dzięki gramatycznej terażniejszości wchodzimy do zamkniętego świata, przekraczamy czas, likwidujemy dystans i stajemy się obserwatorami bądź uczestnikami dziejących się zdarzeń. Rzecz można, że narracja nostalgiczna, z natury swej bliska mitowi, jest lekcją gramatyki mitu. Ale przecież nostalgik wie, że językowa pogoń za utraconym czasem nigdy nie okaże się zwycięska”⁵². W powieści Szewca dokonuje się nieustanne starcie mitu i czasu, historii.

Jeden z recenzentów *Zagłady* wyraził wątpliwość, czy została ona trafnie zatytułowana: „przecież temu światu – tu zobrazowanemu i utrwalonemu – już nic nie grozi, żadna «zagłada» – no co najwyżej taka, że kiedyś nie znajdzie się nikt, kto będzie umiał czy chciał przewracać karty tego albumu”⁵³. Janina Katz-Hewetson, przekonana, że „biorąc do ręki powieść pod tytułem *Zagłada*, chcielibyśmy wiedzieć, jak to się stało, kiedy i gdzie”, konstatowała: „tytuł jest nadużyciem”⁵⁴. Wedle Marka Sołtysika, „tu jeszcze nie docierają nawet pomruki tej burzy”⁵⁵. Otóż, po pierwsze, dopowiedzmy, iż burza pojawia się – tyle że jest jeszcze „daleko, na północy” (72). Po drugie zaś, wyjaśnimy: tytuł jest

⁵⁰ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 55.

⁵¹ J. Jarzębski, *Krajobrazy przed zagładą*, [w:] *Pożegnania z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998, s. 31.

⁵² P. Czaplński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 32.

⁵³ J. Fert, *op. cit.*, s. 155.

⁵⁴ J. Katz-Hewetson, *op. cit.*, s. 138. Podobną opinię wygłosił R. Matuszewski, *Zamość mityczny*, „Przegląd Powszechny” 2000, nr 10, s. 137.

⁵⁵ M. Sołtysik, *op. cit.*, s. 10.

jak najbardziej trafny, uzasadniony – w dwojaki przynajmniej sposób; doskonale przecież wiemy, „jak to się stało, kiedy i gdzie”. Tytuł powieści może być równocześnie rozumiany jako zagłada konkretnego świata – dzieło drugiej wojny światowej i Holokaustu, oraz jako niemożliwość zachowania minionego świata w pamięci, jego utrwalenia. Można też odczytywać zagładę jako obumieranie mitu. Wszak bohaterem utworu jest mityzowane miasto, ukazywane jako kosmos, podlegające działaniu historii, czasu.

Zagłada w pierwszym znaczeniu nie została ukazana w powieści w sposób bezpośredni – stąd nieporozumienia. Zapowiadają ją wszakże liczne znaki, sugestie. Poza tym, rzec można, iż pisarz lokuje ją w sferze presupozycji. Ukazany w powieści świat to, jak wspomniałem, „sielanka zagrożona”. W obraz arkadii dyskretnie wpisywana jest katastrofa. Niektóre z wieszczących ją znaków, gdyby nie owa presupozycja, wyglądałyby „niewinnie”. Na przykład w rejestrowanym od poranku do zmierzchu miejskim pejzażu odnajdujemy „przeszywający krzyk” kołującego nad miastem jastrzębia (19). Znaczyłby on tylko niepokój. Znaczy jednak więcej. Na pozór zagłada zdaje się nie dotyczyć ludzi; słowo to pojawia się w odniesieniu do zjawisk przyrody: deszczu, powodzi, suszy i pożaru, funkcjonuje „zaledwie” jako człon porównania: „jakby zagłada jakaś chciała zabrać pamięci pejzaż tych nitek i kropli” (40). We fragmencie opisującym polowanie na czyżyki czytamy: „Siedzą cicho, zziębnięte, może w przeczuciu zbliżającej się zagłady” (69). Wydawać się może, że zagłada znaczy tutaj tylko „śmierć” – ptaków. W powieści jednak ze śmiercią związane bywa okrucieństwo; dotyczy ono zwłaszcza zwierząt, rodzi się jednak w ludzkiej wyobraźni. W *Zagładzie* śmierć naturalna, nie nagła, zdaje się być przywilejem rzeczy martwych: „Śmierć domów, bud kupieckich, ma swój przez lata ustanowiony rytm. Na razie – żyją. Jeszcze” (130). Jednym z motywów powieści rozsadzających sielankę jest, zaprezentowane z naturalistyczną precyzją, znęcanie się mecenasa Walentego Daniłowskiego (najwyraźniej zarysowanej postaci utworu) nad pszczołą. Zadawanie tortur nęciło go i wówczas, gdy był dzieckiem. Okrucieństwo jest zatem „przywilejem” istot żywych. Odnajdujemy je też w koszmarnych snach. Mecenas, będąc chłopcem, śnił psy-diabły – zięjące ogniem, rozświetlające miasto, goniące ludzi. To sen – informuje narrator – „który się ziści albo nie” (66). Koszmarne, okrutne sny przesładują (nie w retrospekcji, lecz w powieściowym „teraz”) kupca Herszega Blauma. Śni on powódź zalewającą miasto, w pływającymi ludzkimi głowami, w tym członków jego rodziny i „chyba połowy mieszkańców miasta” (7)⁵⁶. Swoistym dopełnie-

⁵⁶ W filmowej adaptacji *Austerii* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza (1982), tworzonej ze świadomością tragedii Holokaustu, pojawia się podobny obraz. Masakra chasydów dokonujących rytualnej kąpieli staje się zapowiedzią przyszłej zagłady Żydów. Chasydzi toną, woda zaś zabarwia się krwią. Warto wspomnieć, że autorowi literackiego pierwowzoru, a jednocześnie współautorowi scenariusza filmu, Julianowi Strykowskiemu poświęcił Szewc esej pt. *Syn kapłan* (Warszawa 2001); wcześniej ukazała się książka-wywiad *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc* (Montricher 1991).

niem wspomnianych snów jest wiszący w szynku R. obraz, zgoła Chagallowski, przedstawiający podobne do opisywanego w utworze miasto⁵⁷, zawierający motyw zagłady. Widzimy na nim ogień spowijający unoszących się w powietrzu ludzi.

Coraz mniej zatem w tekście metafory, coraz więcej zaś zapowiedzi. Jednym ze znaków, łącznie wieszczych, znamionujących nieszczęście, jest wielokrotnie wspomniany w utworze spadający za miastem meteor, widniejący też, pod postacią ognistej kuli z warkoczem dymu i iskier, na wspomnianym obrazie. Meteor, dostrzeżony przez niektórych mieszkańców, traktowany jest przez nich jako „znak dany przez niebios” lub jako mała gwiazda czy odłamek dużej gwiazdy, ale też jako „kawałek smoły, przez nieostrość upuszczony z piekła” (121). Rzecz wygląda więc raczej fatalnie. Jednak mieszkańcy miasta nie mają świadomości nadciągającego nieszczęścia. O nieuchronnym informuje nas narrator: „Nieuniknione jest to, co się wydarzy” (55), „Jak przewidziały stosowne horoskopy, spełniło się wszystko, co spełnić się miało” (60), „zdarzy się to, co się zdarzyć musi” (73).

Wszakże nie o apokalipsę, religijnie pojmowaną, chodzi w utworze. W powieści co kilka stron odnajdujemy obrazy unoszącego się dymu. Zapewne nie bez znaczenia jest fakt, iż dym ten, rozwiewający się nad miastem, wydobywa się głównie z piecyka państwa Blaum. W passusie „Nienowa to historia. To dym” (46) dym i historia usytuowane są niebezpiecznie blisko siebie. Zbieżność ta przywodzi na myśl nieszczęśliwie chwalebne rozdziały europejskiej historii. Inga Iwasiów, pisząc o *Zmierzchach i porankach*, sugeruje, iż Piotr Szewc odnalazł „najlepszy sposób na opisanie Holocaustu. Nie tylko nie użył tego słowa, nie zarysował najmniejszej możliwości jego ekspozycji”⁵⁸. Zapewne Holocaust nie stanowi sedna pisarskich poszukiwań Szewca w jego drugiej powieści, traktującej raczej o trwaniu niż pamięci, będącej pochwałą bytu⁵⁹; rozważając jednak *Zagładę*, musimy mieć na uwadze, iż Holocaustu, czy to jako religijnej ofiary, czy też jako nazwania dwudziestowiecznego mordy, bez dymu wyobrazić sobie nie sposób. Jak również – w przypadku zdarzenia historycznego – bez kilku innych, dyskretnie przez Szewca przywoływanych „atrybutów”. Zaznaczmy, iż Holocaust w *Zagładzie* nie jest przywoływany jako sekwencja zdarzeń. Jest raczej kolekcją napomknień, z których czytelnik musi dopiero ułożyć obraz, opowieść. Podejmijmy taką próbę.

⁵⁷ Por.: „Szynkowi i klientom przygląda się miasteczko z domkami koloru piasku, z zawieszonym nad dachami stońcem, które najpewniej sprawuje nad nim opiekę: uspięne jest ono i zanurzone w przyjemnym cieple” (48).

⁵⁸ I. Iwasiów, *Dzień pamięci*, „Arkus” 2000, nr 10, s. 7.

⁵⁹ Zob. A. Morawiec, „Zwycyjne i zachwycające istnienie” według Piotra Szewca, „Kresy” 2000, nr 2–3, s. 203–205.

Oto w końcowej partii utworu natrafiamy na ekspresjonizujący fragment, przypominający atmosferą prozę Stefana Grabińskiego, Brunona Schulza czy Kazimierza Truchanowskiego: „W oddali, gdzie meteor w zboże spadał, rozpedzony, dudniący głucho zatrzymuje się pociąg. Warkocz iskiei wzbija się w ciemność z sykiem” (140). Niepokój stopniowo przeradza się w grozę: „Pociąg dudni. Daleko. – A co tam? Iskry, jak przy ostrzeniu noży” (129; wyróżnienie – A.M.). I oto: „ten warkocz iskiei, gasnących bezpowrotnie w oczach, wzbija się w górę nieraz jeszcze, lecz w innym miejscu, o innej godzinie i z innego pociągu wystrzelony” (141). Gdzie, kiedy i z jakiego pociągu? Rekonstruujemy dalej: oto ulicą miasta przejeżdża samochód, wypuszczający „niebieskie obłoczki s p a l i n. K r e m o w ą marynarkę kierowcy rozjaśniają ukośne promienie” (107; wyróżnienie – A.M.). Być może, zbieżność podkreślonych przez mnie słów jest przypadkowa, jednak samochodowe spaliny zadziwiająco przylegają do... kremacji, zwłaszcza jako dwa wykorzystywane przez nazistów sposoby likwidacji ludzkich istnień, dowożonych na miejsce kaźni – pociągami. A czyż nie pobrzmiwa złowieszczo niepokój Pani Blaum, podnoszącej oczy z n a d p i e c y k a, w którym rozpala ogień: „Ach, gdzie są moi chłopcy?” (112). Chłopcy, żydowskie dzieci, bawią się gdzieś w pobliżu; wieczorem, jest dopiero rok 1934, wróca do domu⁶⁰. W zakończeniu powieści widzimy ich ojca, czytającego Talmud: „Pan Herze Blaum zwiększa dopływ nafty do lampy: nad Talmudem, przed twarzą wybuchą żółty płomień” (136). Może to być zwyczajny płomień lub bijący od Księgi blask, może to być też ogień trawiący święte księgi żydowskie (stosy takie znamy z historii). Zwróćmy jednak uwagę, że w *Zagładzie* ani razu nie pada słowo „Żyd”. Szewc, ukazując (nie bezpośrednio) Holokaust, obejmuje nim wszystkich⁶¹: także obecnych na kartach książki Polaków, Ukrainką Wasyla Czehyrę, Cygankę Różę. Widzimy więc złowieszczo wyglądający dym (z papierosa) rozpościerający się wokół głowy Cyganki, c z e r w o n a w e krople napoju, spływające po brodzie cadyka, ale też sok spływający po dłoniach policjantów, Polaków⁶²; jeden z nich, Romanowicz,

⁶⁰ Owa data nie jest – jak utrzymuje Katz-Hewetson – „pozbawiona znaczenia” (J. Katz-Hewetson, *op. cit.*, s. 137), trudno też zgodzić się, że akcja utworu „równie dobrze [...] mogłaby się toczyć np. w sierpniu 1930 lub w czerwcu 1939 roku” (K. Biedrzycki, *op. cit.*, s. 101), „na początku stulecia czy też znacznie wcześniej”, gdyż jest „tylko pretekstem do rozważań nad przemijaniem” (T. Olszewski, *op. cit.*, s. 257). Dowolność podlega tu ograniczeniu. Rok 1934 jest ważny o tyle, że oto władzę w Niemczech zaczął sprawować Hitler, sprawca Holokaustu. Natomiast rok 1939, jak się zdaje, nadmierne dramatyzowałby nastrój: sielanka zbyt wyraziście przechylałaby się w stronę katastrofy. Wprawdzie Holokaust nie jest w utworze najważniejszy, nie jest głównym jego tematem; nie stanowi jednak wyłącznie pretekstu.

⁶¹ Podobnie jak Czesław Miłosz, opowiadający się w wykładzie noblowskim przeciwko ograniczaniu pojęcia „Holokaust” do zagłady Żydów (Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Warszawa 1990, s. 380).

⁶² W trzecim wydaniu powieści (Warszawa 2003, s. 108) mowa jest o „lepiej czerwonej strużce”, chciałoby się dopowiedzieć: „krwi”.

brudzi ziemią swe popielate spodnie. Szewc obrazuje przeto zagładę świata heterogenicznego, pluralistycznego, świata idealnej (bez wątpienia idealizowanej, unieważniającej napięcia) zgody.

Znamienne, że w chwili, gdy o ziemię uderza meteoryt, spadają (nastaje oto wieczór), pierwsze krople mleka dojrzałej kozy. Tak oto świat się dopełnia. Choć nie tak gwałtownie jak w wierszu *żał* Józefa Czechowicza – „znizła się wieczór świata tego / nozdrza wietrzą czerwony udój”⁶³. Jeżeli więc pojawia się w tekście wewnętrzny (narratorski) imperatyw: „ocalić. Nim się wypełni” (133), dotyczyć on może tylko sfery pamięci. Wypowiadany jest jakby „z wnętrza” opisywanego świata. Natomiast nakaz „nie wolno zapomnieć” (17) znamionuje już perspektywę współczesną czytelnikowi.

Szewcowi nie chodzi jednak wyłącznie o historię. Owszem, jest ona ważna, ważna jest jednak również perspektywa pamięci jednostkowej, indywidualnej. Stąd można patrzeć na *Zagładę*, mimo iż pozbawiona jest wyrażisíce nakreślonego bohatera-człowieka, jako na prozę psychologiczną, w każdym razie – prozę traktującą o pamięci. Relatywne i złudne są – wskazuje narrator – hierarchie tego, co warto zapamiętać: „błahość [...] i pozorna nieważność następujących po sobie zjawisk może mieć, jak wiadomo, dla różnych osób znaczenie nieocenione. Musimy zatem pamiętać, że ustalona przez nas hierarchia ich ważności nie jest ostateczna; zmienia się, gdy ustali ją kto inny” (19). Czynnikiem dekonponującym hierarchie, a w konsekwencji kształtującym narrację, jest czas, kolejny obok przestrzeni bohater powieści, i mocująca się z nim, z przemijaniem, z zagładą, pamięć. Szewc nie jest przy tym analitykiem mechanizmu pamięci, raczej pielęgnuje pamięć, stara się zakłócić przeszłość w obraz – fotograficzny, pamięciowy, i w słowo. W powieści pojawiają się liczne, zaczerpnięte z Proustowskiej idei poszukiwania straconego czasu, „magdalenki”⁶⁴. U Szewca jednak, inaczej niż w przywoływanym wzorcu, przeszłość jawi się jako „czas nie do odzyskania” (121), „czas [...] bezpowrotnie stracony” (141) – nie tylko w wymiarze subiektywnym, indywidualnym, ale i społecznym. Ale przecież podejmowana w *Zagładzie* wyprawa w poszukiwaniu straconego nie jest skazana na całkowitą porażkę. Dążenie autora jest – zwróćmy uwagę – totalne: chodzi o uchwycenie w s z y s t k i e g o, pełni świata. Narracyjnym tego wyrazem jest symultanim. Wszystkiego jednak pochwycić nie sposób, tak jak nie sposób być wszędzie. Nie chwyta wszystkiego fotografia, nie chwyta też słowo. Pozostaje „ból [...], że ocaliliśmy nikłą zaledwie cząstkę rzeczy w równoczesności tej lub innej danych, równoczesności, która się nie

⁶³ J. Czechowicz, *Poezje*, wyb. i wstęp B. Zadura, Lublin 1988, s. 161.

⁶⁴ Są nimi m.in. miętowa landrynka, pszczoła, gęste powietrze; u Prousta znajdujemy „smak umaczonej magdalenki, dźwięk metaliczny, wrzaśnięcie odgłosu czyichś kroków” (M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1992, t. VII: *Czas odnaleziony*, s. 190).

powtórzy z raz tylko w tej lub innej konstelacji istniejącymi szczegółami” (141). Coś jednak – zachowaliśmy.

W wywiadzie udzielonym wkrótce po opublikowaniu *Zagłady* Piotr Szewc wyznał: „Czy można sobie wyobrazić nasze życie bez tych nieistotnych, jak by się mówiło, zjawisk? Chciałem je w powieści zatrzymać i unieruchomić. A więc – wbrew tytułowi – ocalić”⁶⁵. Tak więc, mimo iż czas zdawać się może „bezpowrotnie utracony”, należy ponawiać wysiłek ocalenia drobin przeszłości, odczytywać fotografię – pomimo że „powtarza [ona] mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć”⁶⁶ i mówi do nas: *memento mori*⁶⁷. Bowiem jednocześnie jest przecież fotografia formą zaklęcia czasu, wołaniem „Trwaj!”⁶⁸. Wreszcie – posiada moc wskrzesielską; wedle Barthesa, ma w sobie coś wspólnego ze zmartwychwstaniem⁶⁹.

Tak więc niezależnie od tego, że świat z fotografii wydaje się stracony, należy podjąć wysiłek wskrzeszenia go poprzez słowo. Nie pozwolić mu zginąć ostatecznie, przestać znaczyć. Słowu więc, narracji, przydawana jest w *Zagładzie* funkcja magiczna. Adriana Szymańska wspomina, iż wysiłek pisarski Szewca, jego precyzyjna, wielowymiarowa koncepcja kreacyjna „nastawiona jest na powstrzymanie katastrofy, na «zamówienie» zagłady jak choroby”⁷⁰. Oczywiście jednak ma pisarz świadomość, że tworzywu, w którym pracuje, literaturze, brak tej mocy, jaką przypisuje słowu świadomości mityczna. Burzy więc wielokrotnie powieściową iluzję. Czyni to nie tylko poprzez uruchamianie autotematycznego dyskursu, wprowadzanie w świat powieściowy zdarzeń i bytów hipotetycznych – na równych prawach z „realnymi”⁷¹, ale także poprzez posłużenie się metaforą. Iluzoryczność powieści-

⁶⁵ Okrutna niepamięć, [z Piotrem Szewcem] rozmawiał Mirosław Bogiel, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 1988, nr 2, s. 5.

⁶⁶ R. Barthes, *op. cit.*, s. 9.

⁶⁷ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 19.

⁶⁸ Por.: „Musimy się śpieszyć, z a t r z y m a j m y c h w i l ę, kiedy [odciśnięte w rosie ślady – przyp. A.M.] są jeszcze widoczne. Porządek przyszłego czasu zaprzeczy im” (20–21; podkr. A.M.). Sama fotografia jest śladem, ślad zaś jest lejtymowym powieści; mowa w niej o zajętych śladach na śniegu, zapadających „bez śladu” w śnieg kuropatwach, śladach końskich kopyt i raciczek kozy. „Śladem” przybyłych do miasta chasydów (których byt wydaje się jednak hipotetyczny, narrator nie jest pewny ich istnienia) idą też policjanci, trafiając na kirkut – kolejny ślad istnienia.

⁶⁹ R. Barthes, *op. cit.*, s. 139.

⁷⁰ A. Szymańska, *op. cit.*, s. 381. Por. definicję zaklęcia: „potęgą słowa zatrzymać burzę, [...] uleczyć chorobę, i bliższego zgonu zdrowiem obdarzyć [...]; nieobecnego sprowadzić z daleka w każdej chwili na skrzydłach wiatru [...] taka jest potęga słowa, to jest zaklęcie” (K. Wł. W. [K. W. Wójcicki], hasło *Zaklęcia*, [w:] *Encyklopedia powszechna [Orgelbranda]*, t. 28, Warszawa 1868, s. 202).

⁷¹ Zważamy jednak, że istnienie wzmiankowanych w powieści chasydów zdaje się wynikać równocześnie z metatekstowej formuły, ujawnianego zabiegu pisarskiego, jak też z zaklęcia: „Niech wbiegną tędy, jak wbiega światło, bogobojni chasydzi” (53). Chasydzi (przypominający

ciowego świata podkreślają bogato inkrustujące tekst motywy odbicia (którego synonimem bywa fikcja, złuda). Odbiciem, kopią rzeczywistości jest też, aspirująca do roli dokumentu, fotografia. Obok niej jednak pojawia się w powieści lustro (*nb.* istotny element aparatu fotograficznego), które pszczoła, poszukującej drogi ucieczki z gabinetu Walentego Daniłowskiego (ostatecznie okrutnie przez mecenasa zamordowanej), wydaje się „wolnością” (29). Lustro bywa też jednak zwyczajnie, jak w życiu, sprawdzianem urody i miarą upływającego czasu, zwłaszcza, gdy zagładają w nie kobiety: Kazimiera M. i Gertruda Blaum. W lustrach, nie tylko w szybie, odbija się ponadto światło słońca, gwiazd, księżycy – kosmos: „To przegląda się w wiśniach słońce. Niepoliczona ilość luster” (94), „Słońce odbija się od stawu w parku” (53), „błyszczące skórki wisien były lustrami dla gwiazd” (114), „Księżyc bada swoje odbicie w kopule Magistratu” (125). Czyżby oto w świecie dolnym odbijał się świat górny? Wydaje się, że owe liczne w *Zagładzie* lustra nie są wyłącznie znakami upływającego czasu lub metaforami iluzoryczności i fikcyjotwórstwa. Zdają się raczej wskazywać na odległe, transcendentne źródło – prawzór świata, w którym żyjemy.

Znamienne, że nie dowiemy się, skąd przybywają wspomniani chasydzi – „których nie ma, ale i którzy są” (72), i nie dowiemy się, dokąd odchodzą. Mogą przybywać z wyobraźni narratora. Zdają się jednak r ó w n o c z e ś n i e transcendentną realność świata (kreowanego w utworze) i świat doczesny (w którym bytuje człowiek): znikają – dokonują ekstazy. Czy zatem Szewc powołuje do istnienia świat, w którego realność sam wątpi?⁷² Przypuszczenie to zdawałyby się potwierdzać słowa wypowiedziane przez pisarza w jednym z wywiadów: „Przecież ów zamiar spisania Księgi Dnia wzięty jest w cudzo-słów. Moim zamiarem jest zademonstrowanie pewnego dążenia, pewnej tendencji. A temu staraniu towarzyszy świadomość, że jest ono w gruncie rzeczy niewykonalne”⁷³. Bardziej jednak niż o niemożność przedstawienia świata, o jego tekstualność, chodzi autorowi o wspomnianą już niemożność uchwycenia Pełni oraz zdanie sobie sprawy, że sztuka jest narzędziem niezdołnym wyrazić złożoność i bogactwo świata widzialnego⁷⁴. Wszelako pisarz traktuje opis jako formę utrwalania rzeczywistości⁷⁵. Szewc

nico pobożnych z *Austerii* Strykowskiemu) polegają magiczno-mityczny wymiar rzeczywistości, o tyle przynajmniej, że – jak pisze Martin Buber – chasydyzm przenosi „zaświaty w świat, wierząc głęboko, że zaświaty sprawują władzę w świecie i kształtują świat” (M. Buber, *Opowieści rabina Nachmana*, Paris 1983, s. 16).

⁷² B. Kaniewska, *Literatura lat dziewięćdziesiątych wobec problemu mimesis*, [w:] *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000, s. 127.

⁷³ *Metafizyka, mitografia i rękaw koszuli*, s. 4.

⁷⁴ Podobne nastawienie prezentuje „poszukujący rzeczywistości” realista Miłosz: „Niewątpliwie ta Ziemia jest i bogactw jej żaden opis nie potrafi wyczerpać” (Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, s. 376).

⁷⁵ *Fotografujemy skwapliwie zjawiska*, s. 3.

nie tyle więc kwestionuje reprezentacyjną funkcję języka i literatury, ile wyraża zawód z powodu niepochwytności bytu we wszelkich jego możliwych przejawach oraz nostalgię z powodu rozproszenia sensu – wynikającego z zawodności ludzkiej pamięci, zwłaszcza zbiorowej, lub niechęci podjęcia wysiłku podtrzymywania czy rekonstrukcji świata, u którego źródła stoi mit. Pisarzem rządzi zatem pragnienie: „powtarzalność zdarzeń upewnia ich [bohaterów prozy Szewca – przyp. A.M.], a także mnie osobiście, że to, co się dzieje, w czym uczestniczymy, ma sens. Albo niejasny cel”⁷⁶. Ma więc swoje znaczenie to, że przywoływany w *Zagładzie świat*, re-kreowany jako prawie sielanka, uległ w parę lat później zagładzie i że zanika pamięć o nim. Jak pisze Janusz Majcherek, opis w powieści prowadzony jest „ze świadomością końca świata, nawet ściśle: to rekonstrukcja świata, który już się skończył. Ale skończył się w porządku *continuum*; w porządku interpretującej, niejako hermetycznej, wyobraźni ciągle trwa i będzie trwał tak długo, jak długo narracja zachce podejmować wysiłek poznawania. Szewc próbuje szukać czasu utraconego. I jako prozaik wie, że ten czas jest możliwy do odzyskania”⁷⁷. Dlatego w zakończeniu powieści znowu, z narratorem, jesteśmy na Listopadowej. I możemy stać się – „Jeśliby chciał kto” (141) – skryptorami i lektorami kolejnej Księgi Dnia, kolekcji fotograficznych obrazów i dopełniających je słów. Może nawet, zważywszy na ową Księgę – rozpoznamy w świecie ład, harmonię, pamiętając zaś o historycznej (z totalitaryzmu zrodzonej) Zagładzie docenimy tkwiące w kulturowej heterogeniczności, fundowane na tolerancji, bogactwo. Powtórzmy: tyle istnienia, ile narracji.

Arkadiusz Morawiec

THE CHARMING OF THE ANNIHILATION
(ON THE FIRST NOVEL BY PIOTR SZEWC)

(Summary)

The article is a contextual interpretation of *The Annihilation (Zagłada)* by Piotr Szewc, which is one of the most outstanding “mitographical” works of contemporary Polish prose. There are at least three levels of reading the novel. At first the work is a symbolical structure presenting (“predicting”) the Holocaust, the annihilation of the concrete historical world. Secondly and simultaneously it expresses impossibility of (or problems with) describing and preserving the past in social and individual memory. And finally Szewc, simulating the narration of myth, tries to recreate the world of values which were (are) annihilated, dispersed by totalitarianism: culture heterogeny, pluralism, tolerance, freedom.

⁷⁶ *Dzień jak kropla*, z *Piotrem Szewcem rozmawiają Łukasz Grodziński i Michał Larek*, „Arkusze” 2002, nr 8, s. 4.

⁷⁷ A. Kończal [J. Majcherek], *Malo zbadany czas zaprzeszyły*, „Brulion” 1988, nr 7-8, s. 177-178.