

„...TESTAMENT ZAPISANY NA ZDJĘCIU: OTO TAK WSZYSTKO POWINNO WYGLĄDAĆ”: FOTOGRAFIA MIĘDZY NARRACJĄ O KATASTROFIE A KATASTROFĄ NARRACJI – NA PRZYKŁADZIE OPOWIADANIA SAVYON LIEBRECHT *ALBUM MAMY*

MAGDALENA
SZCZYPIORSKA-CHRZANOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN
Institute of Literary Research,
Polish Academy of Sciences in Warsaw
magdalena.szczypiorska@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0002-9847-3185

Oglądając zdjęcie, możemy wyłącznie powiedzieć: „to zostało odegrane”, oznajmiając przez to, że scena została zainscenizowana i odegrana przed aparatem i fotografem. Nie jest ona ani odbiciem, ani dowodcyem rzeczywistości. Wydaje się być. Wszyscy zostaliśmy ograni. Zbyttno potrzebując wiary, popadliśmy w iluzję, której dowód istnieje dzięki fotografii¹.

„Wyjaśniając, czym była Zagłada, trzeba wymyślać nowe sposoby określania rzeczy, ponieważ kryteria, wedle których oceniamy wydarzenia w normalnych warunkach, nie mają zastosowania w odniesieniu do ocalałych”² – pisze w eseju *Wpływ Holokaustu na moją pracę* pisarka Savyon Liebrecht³, przedsta-

¹ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 21–22.

² S. Liebrecht, *Wpływ Holokaustu na moją pracę*, przeł. Joanna Stöcker-Sobelman, w: idem, *Cięcie*, przeł. M. Sobelman, J. Stöcker-Sobelman, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018, s. 11.

³ Savyon Liebrecht urodziła się w 1948 roku w Monachium jako Sabina Sosnowska. Jest córką polskich Żydów, którzy przeżyli Zagładę. W 1950 roku rodzina przeprowadziła się do Izraela. Liebrecht debiutowała jako autorka opowiadań, ale pisze także sztuki teatralne, tłumaczone na wiele języków i wystawiane również poza Izraelem. Pisarka eksploruje m.in. tematykę doświadczenia Zagłady z perspektywy drugiego pokolenia oraz problematykę izraelskiej tożsamości. Autorka m.in.: *Po chińsku do ciebie mówię*, *Ruchele wychodzi za mąż*, *Pustynnych jabłek*, *Soni Muszkat*, *Rzeczy o banalności miłości* i *Przypadku Freuda*.

wielka drugiego pokolenia, córka ocalałych z Zagłady. Liebrecht wspomina: „W naszym domu milczało się o Holokaucie”⁴. Wiąże milczenie rodziców z późniejszą własną twórczością: „Pozbawiona historii oraz przodków miałam potrzebę tworzenia fikcyjnych tożsamości”⁵ i konkluduje: „skoro należę do pokolenia, które nie miało opowiadających dziadków, a rodzice milczeli, sama musiałam wymyślać sobie opowieści”⁶.

Efraim Sicher w swojej analizie opowiadań Liebrecht, przywołuje stwierdzenie izraelskiej psycholożki Ilany Kogan, podkreślającej, że „wiedza o miłości jest konieczna dla pracy żałoby”⁷. Jeśli tak jest, zaznacza Sicher, to „poszukiwanie bliskości w tych opowiadaniach otwiera inny wymiar przerwania milczenia na temat stłumionej traumy”⁸. Według Sichego „odkrycie straszliwej tajemnicy czyjegoś życia w opowiadaniach Liebrecht wyzwala katharsis samopoznania, co prowadzi do decyzji uwolnienia się z psychologicznej czy emocjonalnej pułapki”⁹. Często mroczna tajemnica, która odgrywa rolę katalizatora, jest – jak wskazuje Sicher – nieoczekiwanym powrotem do przeszłości z czasów Holocaustu¹⁰. Przykładem jest tu dla Sichego opowiadanie Liebrecht *Album mamy*, w którym choroba i hospitalizacja matki sprawiają, że syn zostaje lekarzem i odkrywa nieznaną przeszłość ojca (tajemnicę istnienia jego pierwszej żony)¹¹.

Jak zauważa Iris Milner, badaczka literatury drugiej generacji: „Holokaust pozostaje częścią życia ocalałych i członków ich rodzin, nie jako wydarzenie historyczne, ale jako traumatyczne doświadczenie”, a jego złowrogi wpływ

⁴ S. Liebrecht, *Wpływ Holocaustu na moją pracę*, op. cit., s. 6.

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ Ibidem, s. 12.

⁷ I. Kogan, *The Cry of Mute Children. A Psychoanalytic Perspective of the Second Generation of the Holocaust*, London 1995, s. 29–45, cyt. za: E. Sicher, *The Return of the Past: The Intergenerational Transmission of Holocaust Memory in Israeli Fiction*, „Shofar” 2001, no. 2, vol. 19, s. 39. Zob. także: *Breaking Crystal. Writing and Memory After Auschwitz*, ed. E. Sicher, Urbana–Chicago 1998. Wszystkie fragmenty literatury anglojęzycznej przywołane w niniejszym tekście po polsku zostały przetłumaczone przeze mnie.

⁸ E. Sicher, *The Return...*, op. cit., s. 39.

⁹ Ibidem, s. 38.

¹⁰ Ibidem, s. 38.

¹¹ Ibidem, s. 38–39.

nie słabnie mimo upływu czasu¹². Dalia Ofer nawiązuje do refleksji Milner w swoich rozważaniach na temat psychologicznych i historycznych kontekstów badań nad fenomenem drugiego pokolenia i – zastanawiając się nad kategorią „normalności” – przywołuje fragment udzielonego Moshemu Granotowi przez Liebrecht wywiadu¹³, w którym pisarka odnosi się do motywów szaleństwa i obłąkania, często powiązanych w jej opowiadaniach z postaciami ocalałych z Zagłady. Liebrecht zaznacza, że nie jest sensowne i zasadne używanie tych kategorii w odniesieniu do „bohaterskich ocalałych z Holocaustu”, podkreśla jednak, że jej zdaniem „granice normalności mają nową definicję w odniesieniu do ocalałych z Holocaustu”, a „anormalność” wydaje się w ich świecie całkowicie normalna¹⁴. Ofer zwraca także uwagę na fakt, że w swoich opowiadaniach Liebrecht opisuje „przepaść między światem ocalałych a światem ich dzieci, przepaść, która jest formą odrzucenia”¹⁵.

Sama Liebrecht w eseju-przedmowie do tomu opowiadań *Cięcie* wyznaje:

W jakimś sensie dziecku ocalałych z Zagłady jest w życiu ciężiej niż samym ocalałym. [...] Statystyki podają, że większość ocalałych z Holocaustu miała więcej niż piętnaście lat, gdy wybuchła wojna. Moi rodzice mieli więc większe szanse osiągnąć stabilność emocjonalną niż ja. Oboje mieli normalne dzieciństwo i z horrorem Holocaustu zmierzyli się jako dorośli, podczas gdy ja urodziłam się po Zagładzie ludziom złamanym, którzy stracili wszystko – łącznie z językiem, korzeniami i optymizmem¹⁶.

Powroty do wydarzeń z czasów Zagłady, powroty tego, co wyparte, figury milczenia i krzyku, podejmowanie prób wyjścia z psychologicznego impasu i popadanie w szaleństwo, a także struktury relacji ocalałych z własnymi dziećmi i wnukami to motywy bardzo znaczące w analizie i interpretacji opowiadania *Album mamy*. Jednak równie ważne wydaje się jego odczytanie w perspektywie praktyk fotograficznych i fotografii jako narzędzia poznania,

¹² I. Milner, *Past Present: Biography, Identity and Memory in Second Generation Literature*, Am Oved, Tel Aviv 2003, s. 19, cyt. za: D. Ofer, *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*, „Israel Studies” 2009, no. 1, vol. 14, s. 10.

¹³ M. Granot, *Conversations with Writers*, Kavim, Tel Aviv 2007.

¹⁴ S. Liebrecht, cyt. za: D. Ofer, *The Past...*, op. cit., s. 15–16. Ofer odsyła do strony: <http://www.asimon.co.il/ArticlePage.aspx?AID=4927&AcatID=35> (dostęp 21.09.2022).

¹⁵ Ibidem, s. 16.

¹⁶ S. Liebrecht, *Wpływ Holocaustu...*, op. cit., s. 10.

depozytu pamięci, kreacji alternatywnej rzeczywistości, w perspektywie fotografii, która w opowiadaniu Liebrecht staje się opowieścią zawieszoną między narracją o katastrofie a katastrofą narracji.

W opowiadaniu *Album mamy* Liebrecht ukazuje nieoczywiste i niejednoznaczne strategie (nie)mówienia o Zagładzie, w centrum zdarzeń lokując album fotografii, który jest konstruktym kształtującym biografie bohaterów w trybie rzeczywistości życzeniowej, dziejącej się niejako obok, na obrzeżach tego, co najbardziej traumatyczne, bolesne, niemożliwe do przyjęcia. Lśniąca powierzchnia fotograficznej odbitki przesłania, ukrywa i zastępuje obrazy zachowane w pamięci dziecka pary ocalałych, wchodzi w skomplikowane relacje z milczeniem i cierpieniem matki, kreując świat taki, „jakim być powinien” – a jakim nie jest, nie był i nie będzie.

1. Album: „przekonać fotografa o swoim szczęściu”

„Z tych gorszych dni nie zachowała się żadna fotografia”¹⁷ – mówi o rodzinnym albumie doktor Jozua Hoszen, bohater opowiadania *Album mamy*, zwracając jednocześnie uwagę – jak podkreśla Liebrecht – „ze zdziwieniem”, że na każdym zdjęciu „ich trójka występuje w ładnych ubraniach i wyczyszczonych butach, naszyjnik mamy wisi dokładnie na środku dekoltu, a suknia spięta jest paskiem”¹⁸. Podobnie starannie ubrany i upozowany jest ojciec, a także sam Jozua, jako małe dziecko w objęciach mamy lub taty albo, już nieco większy, stojący między rodzicami i trzymający ich za ręce. „Cała trójka – podsumowuje narrator – jest uśmiechnięta, jakby starała się przekonać fotografa o swoim szczęściu”¹⁹.

Album fotograficzny jako konstrukt dokumentujący życie rodzinnej wspólnoty, jako szczególna forma opowieści jest narracją intencjonalnie ukształtowaną przez tego, kto układa tę prywatną historię, wybierając jedne zdjęcia, odrzucając inne. Gest ich wyboru, doboru obrazów w komponowaniu fotograficznej biografii rodziny, ma charakter nie tylko doraźny (nie służy wyłącznie ułożeniu opowieści przeznaczonej dla bohaterów zdjęć, którzy są świadomi relacji między zdarzeniami zachowanymi w albumie a odrzuconymi), ale ważny jest także w dłuższej, mikrohistorycznej perspektywie, jest

¹⁷ S. Liebrecht, *Album mamy*, w: Ibidem, *Cięcie*, op. cit. s. 47.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

bowiem źródłem informacji dla przyszłych pokoleń, dla tych, którzy już nie wiedzą, co pozostało poza kadrem, poza albumem, poza koncepcją opowieści rodzinnej historii. Dla każdego następnego pokolenia rodzinny album w coraz większym stopniu jest jedyną materią pamięci, depozytem obrazów opowiadających historię rodziny, a coraz mniej wyborem z wielu możliwych narracji. Ludzie, których nie ma w rodzinnym zbiorze fotografii, zdarzenia, miejsca i momenty, których nie ma w albumie – znikają z rodzinnej pamięci, z pamięci i świadomości następnych pokoleń.

Album fotograficzny, tytułowy motyw opowiadania Liebrecht, jest figurą organizującą konstrukcję fabuły i strukturę narracji, jest depozytem obrazów, z których dziewięć mniej lub bardziej dokładnie opisanych kadrów pełni funkcję jednocześnie świadectw przeszłości (Barthes'owskiego „to-było”²⁰) i kreacyjnej teatralizacji („tego, co zostało odegrane” François Soulages’a²¹), jest kopią świata i jego kreacją, poświadczaniem zdarzeń i konstrukcją fikcji.

W opowiadaniu Liebrecht mocno podkreślony jest aspekt kreowania opowieści na jeszcze innym etapie, wcześniejszym niż konstruowanie albumu: bohaterowie świadomie pozują do zdjęć, zawsze w najlepszym wariacie własnego wizerunku, kontrolowanego przede wszystkim przez matkę. Zbiór rodzinnych fotografii jest zatem formą alternatywnego życia, życia takiego, jakie – według wyobrażeń matki bohatera – powinni wieść, jakim powinni żyć.

Opowiadanie zaczyna się i kończy refleksją o fotografii, a sceny początku i końca rozgrywają się w szpitalu, w którym młody doktor Jozua Hoszen odbywa swój pierwszy lekarski dyżur. Między sceną pierwszą a ostatnią pojawiają się nawroty do przeszłości, do dzieciństwa, wczesnej młodości i dramatycznych wydarzeń związanych z rozpadem rodziny. Jozua, syn pary ocalałych z Zagłady, z perspektywy (nie)wiedzy dziecka próbuje rekonstruować swoją przeszłość, kurczowo trzymając się wątlej nici pamięci, jaką jest album rodzinnych fotografii. O tym, że nie jest to mocna lina ratująca przed

²⁰ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

²¹ Jak zauważa Soulages: „Barthes'owska doktryna »tego-co-było« wydaje się mitem. Trzeba by ją zastąpić pojęciem »tego, co zostało odegrane«, co pozwoliłoby lepiej naświetlić naturę fotografii. Oglądając zdjęcie, możemy wyłącznie powiedzieć: »to zostało odegrane«, oznajmiając przez to, że scena została zainscenizowana i odegrana przed aparatem i fotografem. Nie jest ona ani odbiciem, ani dowodem realności. Wydaje się być. Wszyscy zostaliśmy ograni. Zbyttno potrzebując wiary, popadliśmy w iluzję, której dowód istnieje dzięki fotografii» (F. Soulages, *Estetyka fotografii...*, op. cit., s. 21–22). Zob. też: *ibidem*, s. 80–83.

utratą własnej tożsamości i rodzinnej biografii, świadczą przewijające się przez całe opowiadanie refleksje nad relacją między życiem a fotografią, traktowaną jak narzędzie służące do kreowania autoopowieści.

Kiedy – w pierwszych scenach opowiadania – młody doktor Hoszen przyjeżdża na swój pierwszy dyżur, „ściskając pod pachą album”²², prosi pielęgniarkę o możliwość przejrzenia kart pacjentów. Bierze do ręki pierwszą i przygląda się „jakby znajomemu nazwisku”²³. Szpitalna dokumentacja przywołuje jednak nie – jak można by się spodziewać – refleksje na temat medycznych diagnoz i przebiegu leczenia zapisanego w karcie pacjenta, tylko „wspomnienie rodziców, którzy tak spieszyli się zarejestrować swoje dobre dni, zanim nadejdą te gorsze; jak przestępcy ukrywający swoje zamiary zapraszali fotografa, by ich uwiecznił na wypadek przyszłych trosk”²⁴.

Doktor Jozua Hoszen na swoim pierwszym szpitalnym dyżurze otwiera i przegląda dwie radykalnie różniące się od siebie opowieści: medyczną dokumentację swojej chorej psychicznie matki oraz rodzinny album ze zdjęciami, który ze sobą przyniósł. Opowieść zawartą w dokumentacji szpitalnej poznaje po raz pierwszy. Album – przeciwnie – zna, jak się wydaje, doskonale, przeglądał go bowiem niezliczoną liczbę razy od dzieciństwa przez całe swoje życie.

2. Cztery kadry: „testament zapisany na zdjęciu”

Przegląd wczesnych fotografii ujęty jest w pełnych ambiwalentnych odczuciach opisach, rejestrujących stopniowe narastanie rodzinnych problemów: oto zdjęcie pierwsze, z ostatniego dnia w przedszkolu, mały Jozua ma „błysk w oczach”²⁵ i papierowe serce przypięte do koszulki „dokładnie w miejscu, gdzie na rysunku w encyklopedii narysowane jest serce”²⁶. Na drugim zdjęciu zrobionym rok później chłopiec ma „zakłopotany wzrok”²⁷ i otacza go grupa śmiejących się dzieci. Trzecie zdjęcie – z wycieczki na plażę w Tel Awiwie – zrobione zostało tuż przed ulewą i „wybuchem płaczu matki”²⁸, choć jeszcze pokazuje słoneczny dzień. I wreszcie na czwartym zdjęciu – „być może po

²² S. Liebrecht, *Album...*, op. cit., s. 48.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 49.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

raz ostatni²⁹ – jak wskazuje narrator – ojciec niesie Jozuę na barana, mama „stoi na zbyt wysokich obcasach, a paski butów są za mocno zaciśnięte”³⁰.

Ten krótki przegląd czterech kadrów – a zwłaszcza ich opisów, bo uwagi o wybuchu płaczu matki i o tym, że ojciec niesie syna być może ostatni raz, nie należą do studium fotografii, raczej do *punctum* odsyłającego poza kadr – jest w konstrukcji oszczędnej narracji Liebrecht sposobem na wprowadzenie retrospekcji, której poetyka jest fotograficznie migawkowa, punktowa, niewymagająca snucia kompletnych opowieści o przeszłości rodziny. Cztery kadry są jak odpryski strzaskanego krzywego zwierciadła, w których rozpoznaje się i odnajduje Jozua, a za pomocą których Liebrecht zarysowuje kontur fabuły i sygnalizuje tok wydarzeń. Cztery kadry to migawki z życia rodziny z czasów, kiedy jeszcze się fotografowali, kiedy jeszcze starannie komponowali swój „testament zapisany na zdjęciu”³¹, pokazujący, jak „wszystko powinno wyglądać”³².

3. List z Ameryki: „ich ostatnie zdjęcie”

Pojawiające się w czterech kadrach oznaki nadchodzącego dramatu znajdują swój kontrapunkt w zdjęciu piątym, chronologicznie najpóźniejszym, zrobionym „po wielu latach, na długo po tym, jak przestali się już fotografować”³³ – jest na nim dorastający Jozua i matka patrząca na niego ze szpitalnego łóżka „zamglonym wzrokiem z rozczochranymi włosami i pomarszczoną skórą twarzy”³⁴.

Piąty kadr wprowadza wątek choroby matki. Jozua spotyka się z nią już jako student medycyny, podczas szpitalnego obchodu. To dramatyczne spotkanie po bardzo długim niewidzeniu powoduje, że chłopak na wykładach po obchodzie myśli tylko – jak podkreśla narrator – o kolorowym zdjęciu z ostatniej strony albumu. To zdjęcie, szóste zdjęcie, jest w konstrukcji narracji pretekstem do powrotu z przeszłości w fabularną „teraźniejszość”, w której doktor Jozua na swoim pierwszym dyżurze ogląda zdjęcia w albumie. Na

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 47.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 49.

³⁴ Ibidem.

zdjęciu szóstym – jak wskazuje narrator: „ich ostatnim zdjęciu”³⁵ – obejmujący się ojciec i matka „stoją za nim jak mur”³⁶, a chłopiec trzyma sadzonkę rośliny ze święta Tu bi-Szwat.

„Ich ostatnie zdjęcie” zamyka w jeszcze bezpiecznej rzeczywistości kadru rodziców i chłopca w momencie, gdy list z Ameryki – tajemniczy list z Ameryki – płynie przez ocean. Kiedy do nich dotrze, przestaną już „udawać przed aparatem fotograficznym”³⁷. Smutny ojciec i zapłakana matka będą zajęci swoimi problemami, a Joszua, pozostawiony sam sobie, będzie wciąż od nowa oglądał zdjęcia w albumie, skupiając się zwłaszcza na tych, na których „rodzice nie stali razem naprzeciw fotografa”³⁸, jak na siódmym zdjęciu: z sielankową sceną w plenerze, w towarzystwie sąsiadki Haliny. Zdezorientowany i przestraszony atmosferą w domu po nadejściu listu z Ameryki, chłopiec wydawał się znajdować pocieszenie w obrazach mniej formalnych, w większym stopniu pokazujących spontaniczne relacje i zachowania, odrobinę bardziej zbliżone do tego, jak było „naprawdę”. W konstrukcji opowiadania zdjęcie siódme, na którym pojawia się sąsiadka, jest dyskretną prefiguracją motywu „tej trzeciej” – choć nie jest nią Halina.

4. Album mamy: „zapamiętać ją taką, jaka była na zdjęciach”

Wkrótce po nadejściu listu z Ameryki matka Jozui popada w obłąd, zaczyna „w dziwnym rytmie”³⁹ mówić do siebie po polsku, zbiera wszystkie rzeczy ojca i podpala je, rozniecając w pokoju wielkie ognisko.

Po tym, jak ojciec wyjechał do Ameryki „załatwić swoje sprawy”⁴⁰, a matka trafiła do szpitala po podpaleniu mieszkania, Joszua został zabrany do kibucu – do spakowanej przez Halinę walizki „sam dodał album z fotografiami”⁴¹. Wybrał dziesięć najładniejszych zdjęć i powiesił je nad swoim łóżkiem⁴². Oglądane i podziwiane przez inne dzieci, pełniły funkcję manifestacji, w której poczuciu porzucenia, osamotnienia i rozchwiania własnej tożsamości miała

³⁵ Ibidem, s. 51.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 52.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 53.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, s. 54.

przeciwdziałać publiczna demonstracja fotograficznej reprezentacji rodziny istniejącej już tylko w starannie skomponowanych kadrach, na lśniących odbitkach.

Dopiero nowa, przybrana matka Joszui, Nechama, namówiła chłopca, by zdjął fotografie ze ściany i wkleił je z powrotem do albumu, aby nie zostały zniszczone przez inne dzieci. Gest przeniesienia zdjęć z przestrzeni publicznej z powrotem w przestrzeń prywatną ma symboliczny wymiar – odbywa się w momencie, kiedy chłopiec przestaje być sam, zyskuje nową rodzinę i nie potrzebuje manifestowania jej symbolicznej reprezentacji.

Nechama, proponując ponowne umieszczenie zdjęć w albumie i nazywając kolekcję rodzinnych zdjęć „albumem mamy”⁴³, dokonuje symbolicznego rozdziału między biologiczną matką chłopca, której choroba psychiczna sprawiła, że stała się dla dziecka nieprzewidywalna, rozczarowująca i niedająca oparcia i której wizualna reprezentacja została zamknięta w albumie, a własną pozycją matki zastępczej, odpowiedzialnej, stabilnej emocjonalnie i wspierającej, realnie obecnej w życiu chłopca, a jednocześnie stwarzającej bezpieczną przestrzeń dla emocjonalnego przywiązania dziecka do jego biologicznej matki.

Gdy Jozua po raz kolejny odwiedza z Nechamą swoją matkę w szpitalu, a wizyta kończy się przerażającym dla dziecka atakiem, chłopiec mówi, że nie chce już nosić nazwiska matki, tylko nazwisko przybranych rodziców. Nechama odpowiada: „Powinieneś zapamiętać ją taką, jaka była na zdjęciach”⁴⁴, pomagając dziecku pomieścić w przestrzeni własnych emocji i elegancją „matkę ze zdjęć”, i przerażającą matkę ze szpitalnego łóżka.

5. Zdjęcie z plaży: „jakby razem bronili się przed czymś”

Kiedy po wielu latach od ostatniej szpitalnej wizyty z Nechamą Jozua – podczas urlopu z wojska – odwiedza matkę w szpitalu, przynosi jej paczkę fotografii wyjętych z albumu i pyta o postaci na zdjęciach. Matka, obojętna i nieobecna, patrzy na niego martwym wzrokiem, a ożywia się tylko na widok jednej fotografii, nazwanej przez Jozuę w rozmowie z Nechamą „zdjęciem z plaży”, na którym wszyscy troje siedzą, „obejmując się, jakby razem bronili się przed czymś. Ich stopy zakopane są w piasku, a ramiona błyszczą od

⁴³ Ibidem, s. 55.

⁴⁴ Ibidem, s. 57.

wody⁴⁵. To ósme zdjęcie w konstrukcji opowiadania jest pretekstem do wymiany zdań między Nechamą a Jozszą, relacjonującym jej przebieg odwiedzin u matki w szpitalu. Jozsza zwierza się, że przypomina sobie nagle o wielu sprawach („jakby budząca się pamięć matki poruszyła jego wspomnienia⁴⁶), o których nie pamiętał wcześniej, ponieważ zapamiętał „tylko to, co jest na zdjęciach⁴⁷. Zdjęcia pełnią tu – paradoksalnie – funkcję Barthes’owskiego „przeciwwspomnienia” blokującego wspomnienie wypierane przez fotograficzny obraz. Barthes pisał:

Zdjęcie – nie tylko nie jest nigdy, ze swej istoty, wspomnieniem (którego wyrazem gramatycznym byłby zwykły czas przeszły dokonany, podczas gdy czas zdjęcia oddaje raczej grecki aoryst), ono jeszcze blokuje wspomnienie, staje się szybko przeciwwspomnieniem. Pewnego dnia przyjaciele mówili o wspomnieniach z dzieciństwa. Mieli je. A ja, ponieważ oglądałem swoje dawne zdjęcia, już ich nie miałem⁴⁸.

W narracji opowiadania, zagarniającej wiele czasów i przestrzeni, wyznacznikami temporalnych i spacialnych zmian, a także przełącznikami między czasami i miejscami są kolejne z ośmiu opisanych kadrów. Początek i koniec opowiadania – rozgrywające się podczas pierwszego dyżuru młodego doktora Jozsui Hoszena, w szpitalu, w którym od lat leży jego matka (dla której skończył studia medyczne, idąc za początkowo odrzuconą sugestią Nechamy: „Jak dorośniesz, to może zostaniesz lekarzem i będziesz mógł pomóc swojej mamie⁴⁹) – eksponują motyw albumu fotograficznego jako jednocześnie figury poznania i poznawczej niepewności.

6. Dziewiąty кадр: „nie usuwać”

Teraz, w ostatnich scenach opowiadania, których pointa zbudowana jest wokół dziewiątej fotografii, Jozsza – dziecko ocalałych milczących o własnych doświadczeniach, młody człowiek nieznający przeszłości swoich rodziców, ich historii i historii ich rodzin, nieświadom tego, co właściwie wydarzyło się,

⁴⁵ Ibidem, s. 59.

⁴⁶ Ibidem, s. 58.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ R. Barthes, *Światło...*, op. cit., s. 162.

⁴⁹ S. Liebrecht, *Album...*, op. cit., s. 56.

kiedy przyszedł list z Ameryki, i dlaczego zniknął ojciec – dowiaduje się prawdy, choć prawda ta jest wersją wydarzeń opowiedzianą lekarzom przez matkę. Jak wskazuje zapis w karcie pacjentki: „chora nie ma w Izraelu rodziny, która mogłaby potwierdzić jej wersję, a wszystkie szczegóły zostały zapisane według wspomnień jej oraz sąsiadki Haliny Holtz”⁵⁰.

Z zapisanego przez lekarzy życiorysu matki Joszua dowiaduje się, że pod koniec wojny jako młoda dziewczyna ukrywała się wraz z bliskimi w wiejskim gospodarstwie pod Radomiem, ale jej rodzina, bojąc się donosu polskiego sąsiada, opuściła miejsce ukrycia, a gospodarz zdecydował, że przechowa tylko ją, szesnastoletnią dziewczynę. Prawdopodobnie została przez niego zgwałcona. Pozostali członkowie jej rodziny nie przeżyli wojny. Po jej zakończeniu poznała mężczyznę, również pochodzącego z Polski, i po ślubie wyjechała z nim do Izraela, gdzie urodziła syna Jozuę. List z Ameryki, w którym pierwsza żona jej obecnego męża (o istnieniu której obecna żona, matka chłopca, nie miała pojęcia) informowała, że przeżyła wojnę i mieszka w Stanach, spowodował załamanie nerwowe matki Joszui i gwałtowny wybuch choroby. Ojciec chłopca porzucił zarówno jego, jak i jego matkę, wyjechał do Stanów, do swojej pierwszej żony, i zerwał ze swoją drugą rodziną wszelkie kontakty.

Wśród kolejnych, zapisanych w dokumentacji medycznej, diagnoz były: depresja psychotyczna, ciężka trauma, strach przed opuszczeniem, strach przed gwałtem, chroniczna schizofrenia, zaburzone myślenie, apatia emocjonalna.

Suchy i oficjalny język opisu, kilka zdań umieszczonych dopiero w końcowych scenach opowiadania, przywołujących traumatyczne doświadczenie Zagłady, retroaktywnie wpływa na interpretację zachowań matki, wyjaśnia jej posttraumatyczne zamilknięcie i obsesyjną potrzebę kontroli fotograficznej autobiografii – fotograficznej, bo wiedziała już aż za dobrze, że prawdziwego życia nie da się kontrolować, że wszystko może się zdarzyć.

Medyczne diagnozy zawarte w opisie, przywołujące poprzednie sceny przeżających dla Joszui wizyt w szpitalu u matki, budują tło dla kluczowej sceny w opowiadaniu, w której doktor Hoszen wyjmuje z albumu zdjęcie – dziewięć kadr – wkłada je do teczki pacjentki i opatruje adnotacją „nie usuwać”⁵¹.

Jego ostatnie spojrzenie na zdjęcie umieszczone w medycznej dokumentacji matki przynosi dwie refleksje. Po pierwsze, Joszua czuje ulgę, „jakby

⁵⁰ Ibidem, s. 60.

⁵¹ Ibidem, s. 61.

wycięto z jego ciała guz, który przez całe lata wrósł we wszystkie narządy”⁵². Po drugie, patrzy na chłopca na zdjęciu, czyli na siebie, „jakby widział go po raz pierwszy”⁵³ – opis widzianego „na nowo” zdjęcia kończy się tak: „dwoje uśmiechniętych dorosłych stoi po jego obu stronach, a on chroniony przez nich czeka na przyszłość”⁵⁴.

Gest włożenia zdjęcia do dokumentacji medycznej matki, wykonany w przekonaniu, że taką właśnie jak na zdjęciu chciałaby zostać zapamiętana, wydaje się – wraz z wiedzą na temat jej przeszłości zawartą w dokumentacji – uwalniać Jozuę lub raczej dawać mu iluzję uwolnienia od przeszłości, poczucia winy, przytłaczających mechanizmów parentyfikacji i wysiłków „ratowania” matki. Nie mogąc jej pomóc, wyleczyć, naprawić, nie mogąc jej odzyskać, puszcza ją wolno, uwalnia ją, oddając jej utraconą godność i podmiotowość w sposób, który dla niej samej był ważny: przywraca jej taki wizerunek, którego pragnęła i który świadomie kształtowała. Wizerunek, który przetrwał tylko na fotografii, podczas gdy prawdziwe życie nie pozwoliło jej uciec od traumy Zagłady, choćby nie wiadomo, jak głośno o niej milczała, jak bardzo ją zagłuszała i wypierała.

Ocalała z Zagłady matka Jozui znalazła się w pułapce: chce milczeć o przeszłości, zatrzasnąć przeszłość, kreując jednocześnie fotograficzne, lakierowane życie, dopracowane w każdym szczególe. Ale jej nowe życie pęka i rozpada się, a ona sama wybucha niepowstrzymanym monologiem po polsku, w języku, który dla niej jest językiem grozy, gwałtu i śmierci, słowotokiem przemieszonym z płaczem – kiedy znów pojawia się widmo utraty, rozstania, porzucenia, kiedy dramatyczne wydarzenia uruchamiają przeszłość i oddają jej głos, głos, który krzyczy po polsku.

W tej dialektyce ciszy i krzyku szczególną rolę odgrywa fotografia – zawieszona między ciszą, zamknięciem, wyparciem a krzykiem, szlochem i gwałtowną ekspresją bólu, między wycofanym, wyciszonym „ja” a „ja” upożowanym, idealnym, teatralizowanym, między życiem, które jest pasmem nieprzewidywalnych tragedii, a wyreżyserowanym życiem na zdjęciach: życiem takim, jakie – według matki Jozui – życie powinno być.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

7. Życie z fotografii: „Jakby zadbali tylko o to, by uwiecznić wyłącznie lepsze dni, nim przeminą”

Na dziewięciu zdjęciach, które uruchamiają i prowadzą narrację w opowiadaniu Liebrecht, nie ma śladu Zagłady, choć na każdym z nich leży jej milczący cień – na każdym uśmiechu, wyprasowanym mankiecie, zaciśniętym pasku, kancie spodni, idealnie ułożonym naszyjniku, sztywnych klapach żakietu, równiutkim przedziałku, wyglansowanych butach. Opowiadanie Liebrecht nie jest opowiadaniem „o Zagładzie”, choć każda scena o niej krzyczy – każde milczenie i każde słowo, lakierowane życie po hebrajsku oraz krzyk grozy i rozpacz po polsku, starannie ułożone do zdjęcia fryzury matki i jej rozczochrane włosy na szpitalnym łóżku. Jej strach, jej krzyk, jej wycofanie w chorobę.

Cień Zagłady dźwiga Jozua, dziecko ocalałych – w zamknięciu i w działaniu, które ma coś naprawić, w przywiązaniu do trzymanego przez całe życie blisko, w zasięgu ręki, albumu mamy z jego fotograficzną opowieścią o szczęśliwej rodzinie, i wreszcie w ostatecznym geście rozstania ze zdjęciem matki, sklejenia w jedną opowieść faktów z jej życia (wydarzeń z czasu Zagłady poznanych dzięki dokumentacji medycznej) i jej fotograficznego autowizerunku, w którego ukształtowanie wkładała tyle energii.

Te dwa tryby istnienia matki ujawnione w ostatnich scenach opowiadania, złożone razem, scalone w jedno świadectwo życia – jej oficjalnie spisany przez lekarzy życiorys i jej fotograficzny portret pokazujący ją taką, jaką chciała być widziana i zapamiętana – są kulminacyjnym momentem gry napięć między biografią a jej fotograficzną reprezentacją, jaką jest album fotograficzny, gry, która odsłania wielopoziomowe relacje między milczeniem języka a narzucającym się zgiełkiem fotografii, między etycznym niedopowiedzeniem a estetycznym nadmiarem, między narracją o katastrofie a katastrofą narracji.

Kiedy w pierwszym zdaniu opowiadania Jozua Hoszen myśli: „Z tych gorszych dni nie zachowała się żadna fotografia”⁵⁵, natychmiast dodaje swoją interpretację, przepis na idealne życie, którego – jak się okazuje – nie udźwignęły nawet lakierowane albumowe odbitki: „Jakby zadbali tylko o to, by uwiecznić wyłącznie lepsze dni, nim przeminą, zachować na skrawku

⁵⁵ Ibidem, s. 47.

błyszczącego papieru tamte widoki, niczym testament zapisany na zdjęciu: oto tak wszystko powinno wyglądać⁵⁶.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.
- Granot Moshe, *Conversations with Writers*, Kavim, Tel Aviv 2007.
- Kogan Ilana, *The Cry of Mute Children. A Psychoanalytic Perspective of the Second Generation of the Holocaust*, Free Association Press, London 1995.
- Liebrecht Savyon, *Album mamy*, w: idem, *Cięcie*, przeł. M. Sobelman, J. Stöcker-Sobelman, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.
- Liebrecht Savyon, *Wpływ Holokaustu na moją pracę*, przeł. J. Stöcker-Sobelman, w: S. Liebrecht, *Cięcie*, przeł. M. Sobelman, J. Stöcker-Sobelman, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.
- Milner Iris, *Past Present: Biography, Identity and Memory in Second Generation Literature*, Oved Am, Tel Aviv 2003.
- Ofer Dalia, *The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory*, „Israel Studies” 2009, no. 1, vol. 14.
- Sicher Efraim (ed.), *Breaking Crystal. Writing and Memory After Auschwitz*, Illinois University Press, Urbana–Chicago 1998.
- Sicher Efraim, *The Return of the Past: The Intergenerational Transmission of Holocaust Memory in Israeli Fiction*, „Shofar” 2001, no. 2, vol. 19.
- Soulages François, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.

“... a Will Recorded in a Photograph: Here’s how Everything Should Look”: Photography between a Narrative of the Disaster and a Narrative Disaster – Based on the Example of Savyon Liebrecht’s Short Story *Mother’s Photo Album*

“To explain the Holocaust, new ways of defining things should be invented, because the criteria we use to evaluate events in normal circumstances cannot be applied to survivors” – writes Savyon Liebrecht, a representative of the second generation, in her introductory note to the selection of short novels *Excision*. The short story *Mother’s Photo Album* from the *Excision* collection points to the entire inventory of strategies how (not) to talk about Holocaust, setting in the center of the events the photo album, understood as a construct shaping the biographies of the characters in the form of idealized, wishful reality, on the periphery of what is most traumatic, painful, impossible to accept. The smooth surface of the photographic print obscures, hides, replaces images retained in the memory of the child

⁵⁶ Ibidem.

born to a couple of survivors creating the world as “it should be” in opposition to the real world. The game of tensions between the biography and its supposedly photographic representation, the photo album, reveals multi-level relations between the imposing silence of the language and the hurly-burly of the photography, between the ethical understatement and the aesthetic excess, between a narrative of the disaster and a narrative disaster.

Keywords: Holocaust, trauma, photo album, photography, fiction

Słowa kluczowe: Holokaust, trauma, album fotograficzny, fotografia, fikcja

Data przesłania tekstu: 3.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.05.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 7.06.2024