

Anna JANEK

Akademia im. Jana Długosza
Częstochowa

Fotografia jako ślad

Photography as a trace

„Zdjęcie jest śladem”¹, ale śladem wieloznacznym. W jego obszarze krzyżują się problemy dotyczące podmiotu fotografującego, przedmiotu fotografowanego, tego, co zamierzone i tego, co przypadkowe. Za pomocą aparatów nie tylko utrwalamy dane osoby, miejsca, zjawiska, sytuacje itd., ale przede wszystkim decydujemy się na ich wywoływanie. Sens fotografii tkwi właśnie w procesie wywoływania, ponieważ wspominając, przywracamy to, co przeminęło. Oglądając zdjęcia, idziemy po śladach, ten ruch może nas prowadzić w rozmaitych kierunkach, zdjęcie może wskazywać na fotografa, na tworzywo, z którego zostało wykonane, może być śladem kadrowania, czymś sposobem patrzenia. To, do czego nas te ślady doprowadzą, zależy przede wszystkim od nas samych. Zdjęcie jest pisane światłem. Próba rozszyfrowania takiego zapisu może stać się pretekstem do opowiedzenia historii. Przykładem niech będzie książka Pawła Huellego *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*. Już sama okładka, na której widnieje źle złożone, przecięte stare zdjęcie, wywołuje temat fotografii.

Przypomnijmy: główny bohater prozy Pawła Huellego, dowiedziawszy się o skoku w otchłań Bohumiła Hrabala, człowieka, którego książki pozwalały mu przetrwać najgorsze lata, które pocieszały go bezinteresownie, dawały natchnienie i ocierały łzy², postanawia napisać list. Ten list przerodzi się w opowieść o przeszłości, stanie się próbą powrotu do tego, co minęło.

¹ F. Soulages, *Estetyka fotografii*, Kraków 2007, s. 5. W niniejszym tekście ślad jest definiowany za Barbarą Skargą jako znak fenomenu z przeszłości, czegoś, co się wydarzyło, minęło, pozostawiło jednak swoją pieczęć – mniej lub bardziej wyraźną. Ślad odsyła do przeszłości, do tego co było. Zob. B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 27.

² Zob. P. Huelle, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków 2001, s. 129.

Narrator wspomina lekcje nauki jazdy, kiedy to próbując odciągnąć uwagę instruktorki od swoich motoryzacyjnych niepowodzeń, snuł historię dziadków. Paweł szybko zauważył, że prowadzona w ten sposób opowieść stała się powtórzeniem schematu znanego mu z utworu Hrabala *Wieczornej lekcji jazdy*.

Na samym początku Paweł, nadawca listu, sięga po historię samochodu swoich dziadków: citroena, który został zmiażdżony przez pociąg pospieszny z Wilna. To dramatyczne wydarzenie miało jednak szczęśliwe zakończenie, a to za sprawą londyńskiego reportera, który akurat był w pociągu. Fotografując „zewłok francuskiego auta”³, pan Henry Lloyd-Jones dostarczył dyrekcji kolei niezbitego dowodu, że wypadek rzeczywiście miał miejsce. Na lokomotywie nie było bowiem śladów zderzenia w postaci rysy bądź zadrapania. Maszynista bał się, że w dyrekcji nikt mu nie uwierzy, co w konsekwencji mogło doprowadzić go do utraty premii i zdegradowania do niższej kategorii maszynistów. Gdyby nie to zdjęcie również babka Maria, wówczas młoda uczennica, nie otrzymałaby nowego samochodu.

Huelle więc już na samym początku swojej opowieści wykorzystuje stereotypowe myślenie o fotografii. Zdjęcie reportera ma bowiem poświadczyć, że stłuczka miała miejsce, ma pokazać realne, tak, żeby dyrekcja kolei mogła zobaczyć to, co „naprawdę” się wydarzyło. Bez względu na to, jak bardzo zdjęcie zostanie zniekształcone, zawsze zakładamy, że to, co oglądamy, rzeczywiście istnieje albo istniało. Obawa motorniczego, że same jego słowa nie wystarczą, czyni z fotografii tylko „marnego świadka niemożliwej rzeczywistości”⁴, zdjęcie staje się niepodważalnym dowodem. A przecież zdjęcia reportażowe były wielokrotnie fałszowane czy to z powodów handlowych, finansowych, czy politycznych. Do czego więc pisarzowi jest potrzebne to mylące złudzenie? Odpowiedzi należy szukać w dalszej części książki, w której bohater już nie tylko opisuje dane zdjęcie, ale pozwala nam je oglądać.

Huelle wzbogacił książkę *Mercedes-Benz* kilkoma fotografiami ze swojego rodzinnego albumu. Moją uwagę przykuły szczególnie dwie z nich.

Pierwsza to ślubna fotografia dziadków autora – Marii i Józefa (il. 1). Jak dowiadujemy się z notatki, zdjęcie zostało wykonane we Lwowie. Bez tego komentarza postacie nie zostałyby rozpoznane, tak samo jak miejsce w tle. Para ze zdjęcia jest rozmazana, obserwujemy grę światłocienia. Kontrast rejestrowanego obrazu jest przyczyną braku czytelności szczegółów. Na twarz kobiety pada cień kapelusza, który niczym maska zakrywa jej tożsamość. Z kolei odbijające się światło na twarzy mężczyzny również nie pozwala rozpoznać w pełni postaci. Pisarz umieścił zdjęcie przy fragmencie, w którym opowiada o nieporozumieniu, do którego doszło przez wspomnianą już wcześniej fotografię z „Timesa”. Karol, który przebywając za granicą, zobaczył zdjęcie zmiażdżonego citroena,

³ Ibidem, s. 13.

⁴ F. Soulages, op. cit., s. 83.

a w artykule nie znalazł opisu cudownego ocalenia swojej narzeczonej, doszedł do wniosku, że Maria nie żyje i nawet zapewnienia przyszłego teścia o niedrażnionej córce nie pomogły. Tu po raz drugi okazuje się więc, że fotoreportaż jest wiarygodniejszy niż słowa świadków. Ale ten fakt wskazuje również na to, że przekaz zdjęcia zależy w znacznym stopniu od odbiorcy. Karol nie zobaczył na zdjęciu zmiażdżonego auta, tylko śmierć swojej narzeczonej, a więc zobaczył *de facto* coś, czego nie było. Fotografia z gazety wprowadza w błąd. Nie tyle udostępnia rzeczywistość, co ją ukrywa, może ją wręcz zakwestionować. Samo zdjęcie jest otoczone niedostępną do odzyskania przestrzenią poza kadrem. Jak tłumaczy Ando Gilardi: „zdjęcie już w chwili powstania traci znaczenie, związane z przedstawianą aktualnością, i wypełnia się znaczeniami intencjonalnymi, to znaczy: ustanowionymi poprzez sposób jego upowszechnienia”⁵.

Karol, kierując się emocjami, nie jest w stanie poprawnie odczytać fotografii z gazety. Dopiero przeszedłszy szok i zdziwienie, może mu nadać znaczenie. Ten nowy sens jest jednak nierozzerwalnie związany z jego subiektywnością oraz wyobraźnią interpretatora. François Soulages stwierdza, że „zdjęcie czegoś zawsze umożliwia wyobrażenie sobie czegoś innego”⁶. I co ważne, to dojście do wyobrażeniowego nie przekreśla poznania realnego, wręcz przeciwnie, poprzez odbicie – krytykę realności – fikcja stanowi najlepszy środek do jej zrozumienia.

Wracając do perypetii narzeczonych, dochodzimy do wniosku, że to właśnie ta pozorna strata pomogła im w odkryciu – zrozumieniu – uczucia, jakim siebie darzyli, co w konsekwencji doprowadziło ich przed ołtarz.

Wnuk z przyczyn naturalnych nie mógł uczestniczyć w ślubie dziadków, dlatego jego wiedza sprowadza się do powtarzania powtórzonego. To w tym miejscu fotografia przestaje już być tylko świadkiem, nie zostawia dowodów, a ślady. Dlatego ma charakter poetycki, skłania do marzeń.

Wszystko pozostaje do zrobienia przez nas, odbiorców: przyjąć obraz tak, jak odbiera się poezję, to znaczy w sposób poetycki, szukać klucza do niego i przede wszystkim go nie znaleźć. [...] Zdjęcie pozostaje znakiem zapytania o samo siebie, realność i nas samych. Właśnie w trakcie i poprzez poszukiwanie posuwamy się naprzód⁷.

Zdjęcie młodej pary nie ma poświadczyć autentyczności opowiadanej historii również dlatego, że samo nie jest w stanie nam nic powiedzieć. To czarno-białe zdjęcie, na którym nie widać „twarzy”, stanowi zaćmienie istniejącego obrazu, jest – jak mówi Roland Barthes – „zepsutym przedstawieniem, nieszczęściem, którego żadna technologia nie jest w stanie odwrócić. Obraz na zdjęciu istnieje, lecz jest niewidoczny, «zamglony», przykryty na wieki kurtyną cienia, której nie można podnieść”⁸.

⁵ Ibidem, s. 84.

⁶ Ibidem, s. 83.

⁷ Ibidem, s. 119.

⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 183.

Zdjęcie samo w sobie nie jest ożywieniem, ale ożywia odbiorcę. Zdjęcie nie wskrzesza osób, czasem nawet słabiej wywołuje wspomnienie o niej niż samo myślenie. I choćby bohater godzinami wpatrywał się w zdjęcie babci i dziadka, już nigdy nie przypomni sobie rysów ich twarzy. Tak jak odbiorca książki skazany jest na narratora, tak bohater skazany jest na innego, który powie „jak to było”. To ciągle powtarzanie ma sprawić, że będziemy pamiętać. Dlatego też Huelle powtarza zabieg literacki Hrabala. Ale powtarzać to nie to samo, co kopiować. Człowiek, który opowiada, za każdym razem dodaje coś od siebie, tym samym ciągle stwarza. Pismo i fotografię łączy ślad. W pracy *Farmakon*⁹ Jacques Derrida podkreśla podwójną rolę pisma, które tak jak lekarstwo obok leczniczego działania niesie ze sobą również skutki uboczne. Podobnie dzieje się w przypadku fotografii. Każde zdjęcie jest zapisem, który jednocześnie unicestwia pamięć o świecie, do którego się odnosi, ale zarazem pozwala o nim pamiętać. Warunek jest jeden: przeszłe zdarzenie powróci zawsze jako obraz wywoływany zdjęciem. „Fotografujemy, by stanąć wobec realności, ale pewnego dnia, za sprawą jakiegoś obrazu, spostrzegamy, że fotografia jest doświadczeniem niemożności uobecnienia rzeczywistego, jest odwrotnością tego, na co się miało nadzieję”¹⁰. Zapisany obraz wymaga odczytania. Jako interpretatorzy nie wiemy, dokąd nas to doprowadzi, ale na tym właśnie polega przyjemność czytania. Powstały w ten sposób komentarz służy przede wszystkim naszemu własnemu poznaniu. Odbiorca po zderzeniu z tekstem obrazu, jak twierdzi Derrida, pozostawia sygnaturę, podpisuje go sobą, stając się tym samym właścicielem odczytanego tekstu¹¹. Dokonując przekładu obrazu na słowa, główny bohater jest więc zmuszony do ciągłego powtarzania.

W lekturze fotografii nie zawsze można od razu rozpoznać obraz. I chociaż patrząc na zdjęcie, pisarz powie: „to było ostatnie zdjęcie, jakie pstryknął [ojciec – A.J.] w tamtej Polsce, portret rodzinny”¹², to tak naprawdę cały kontekst musi zostać odczytany ze zdjęcia (il. 2.).

Po lewej stronie drogi stała babka Maria, obok niej stryj i ojciec autora. Natomiast w prawym dolnym rogu widnieje, w postaci wyraźnego cienia, dziadek, który robił zdjęcie. „[...] ilekroć oglądałem tę fotografię, ilekroć obracałem w palcach ten mały pożółkły kartonik z zakładu pana Bronsteina¹³, czułem wzruszenie, no bo przecież ten cień był jak zapowiedź nadchodzących wydarzeń, był jak milcząca nieobecność dziadka przez parę najbliższych lat”¹⁴.

⁹ J. Derrida, *Farmakon*, [w:] idem, *Pismo filozofii*, wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, Kraków 1992, s. 39–61.

¹⁰ F. Soulages, op. cit., s. 200.

¹¹ M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Warszawa 2007, s. 233.

¹² P. Huelle, op. cit., s. 82.

¹³ W cytowanym fragmencie Paweł Huelle przywołuje zakład fotograficzny Chaskiela Bronsteina, który mieścił się w Tarnowie przy ul. Krakowskiej 4.

¹⁴ Ibidem.

W książce *Światło obrazu* Barthes stwierdza, że ilekroć patrzymy na fotografię, w naszym spojrzeniu mieszają się dwie sfery widzialnego – punktum i studium. Studium stanowi wszystko, co poprzez kody kulturowe i intelekt umożliwia odbiorcy rozpoznać scenę fotografii, np. strój dziadków, który odsyła nas do lat 30., który pozwala na zinterpretowanie okoliczności, np. ich ślubu. Punktum natomiast nazywa jakiś element zdjęcia, który wymyka się wszelkim analizom. Próbuje on nas zaciągnąć poza kadr, wejść głębiej w zdjęcie, a raczej w nas samych poprzez zdjęcie. Punktum wykorzystuje fakty, o których wiemy tylko my sami, skojarzenia, na które nikt oprócz nas by sobie nie pozwolił¹⁵. Wnuk opowiadając historię swoich dziadków, prowadzi nas – czytelników – właśnie poza kadr. Pytanie tylko, gdzie kończy się granica wspomniania, a gdzie się zaczyna wyobraźnia? Wyobraźnia jest skierowana ku temu, co wyobraźniowe, fikcyjne, nierealne, utopijne. Natomiast pamięć sięga do rzeczywistości minionej. Wspomnienie przechodzi w obraz. Fotografia w pewnym sensie domaga się fikcji. Czym jest wyobraźnia, jak nie zdolnością do tworzenia obrazów? Bachelard pisał, że wyobraźnia uwalnia nas od pierwotnych obrazów¹⁶. Przeglądając zdjęcia, pisarz pobudza swoją wyobraźnię, zdjęcia nie tyle odtwarzają przeszłość, ile otwierają szeroko wyobraźnię.

Z jednej strony zdjęcie może wytworzyć fikcję, z drugiej, pod względem odbioru jest na nią podatne. Jeżeli „to-co-było” Barthesa staje się raczej tym „co-zostało-zagrane”, to odbiorca „dzięki sferze wyobraźniowej może stać się twórcą własnej fikcji, obdarowującej go wielorakimi znaczeniami i rozkoszą”¹⁷.

Wyobraźnię odbiorcy pobudza najczęściej to, co jest niedostępne, co stanowi tajemnicę. Ta sfera niedopowiedzeń znajduje swoje miejsce w fotograficznych cieniach. Cień autora zdjęcia zmusza pisarza do refleksji. Posiadając wiedzę na temat tego, co wydarzyło się parę lat po wykonaniu zdjęcia, pisarz może w nim dostrzec zapowiedź późniejszej „nieobecności dziadka”¹⁸. Odczytując zdjęcie poprzez doświadczenie braku, pisarz wkracza na obszar być może wypartych przeżyć. I choć zdaję sobie sprawę, że uchwycenie cienia na zdjęciu, mogło być przypadkowe, to nie sposób dostrzec zbieżności owego cienia, który stanowi przecież sferę mroku, z odejściem ukochanej osoby.

Autor zdjęcia pozostawił na nim swój ślad w postaci cienia, ujawniając w ten sposób samą czynność fotografowania, nadał zdjęciu realności. Cień

¹⁵ R. Barthes, op. cit., s. 45–48.

¹⁶ Zob. F. Soulages, *Ku estetyce wyobraźni: Bachelard*, [w:] idem, op. cit., s. 230–233.

¹⁷ S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 129.

¹⁸ Jako ciekawostkę przytoczę wypowiedź Pawła Huellego: „Moje nazwisko pochodzi od Karola Huelle, który ożenił się z moją babką Marią. Pochodził z austriackiej rodziny zaborców, którzy w 1772 roku przybyli do Galicji, tam się osiedlili, ożenili i zostali Polakami. Mój dziadek Karol Huelle siedział w Oświęcimiu ponad trzy lata za to, że czuł się Polakiem i nie chciał wrócić do austriackich korzeni. Moja prababka była Węgierką, mam więc jedną ósmą krwi madziarskiej”. R. Praszyński, *Paweł Huelle. Prawdziwa historia*, http://www.romanpraszyński.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=133&Itemid=51, [dostęp: 15.08.2009].

człowieka, który zrobił tę fotografię, wskazuje na niemożliwość powtórzenia danej chwili, na nieodwracalność uchwyconej sytuacji. Pisarz, patrząc na zdjęcie, które zostało wykonane kilkadziesiąt lat temu, wie, że znajdujące się na nim osoby umrą, nie dlatego, że każdy prędzej czy później odejdzie, ale dlatego, że oni już nie żyją. Na zdjęciu są młodzi, mają przed sobą całe życie, ale dziś są martwi. Fotografia mówi o śmierci w czasie przyszłym, jest – jak pisał Cezary Zalewski – „portretem trumiennym, który – podobnie jak w dawnych obrzędach – przypomina o przeszłym istnieniu, ale i zaświadcza o aktualnej nieobecności”¹⁹. Wywołanie obrazu jest wzywaniem nieobecnego. „Oglądanie zdjęcia przeobraża się w śledzenie śladów, które pozostały po czymś, czego nie ma”²⁰.

Spośród ośmiu fotografii wybrałam akurat te dwa zdjęcia, ponieważ to w nich narrator dostrzega – wcześniej niezauważalne – znaki, zapowiadające odejście. Zdjęcia traktowane jako ślady przeszłości zawierają dodatkowo ślad śmierci w postaci cienia.

To nie obecność jawi się na zdjęciach, a jej brak. Zgodnie z teorią Derridy uobecnienie rzeczy nie może być przed-stawieniem, a jedynie re-prezentacją. Odwołując się do założeń Edmunda Husserla, w których retencja stanowiła „przemijalność przejawu”, a przed-stawienie zakładało punktowość, Derrida stwierdza, że „źródłowe przed-stawienie nie istnieje, ponieważ nie ma takiego punktu, do którego moglibyśmy się odwołać. Uobecnienie rzeczy samej nie może być zatem przed-stawieniem, które zakłada nie-obecność”²¹.

Tym, co reprezentuje, co umożliwia uobecnienie, jest ślad. Ślad jest różnicą pomiędzy sobą samym a obecnością. Wytwarza się on w ciągłym powtarzaniu. Co ciekawe, wyprzedza samego siebie. Ślad, o którym mówił Derrida, nie odsyła do materialności, a raczej do ruchu powtarzania. Ten ruch re-prezentacji może dokonywać się w fotografii. Przedmiot odniesienia, którym w przypadku pierwszego zdjęcia będzie para młoda, nie istnieje. Dlatego mówimy o pozornym odniesieniu. Referenci – dziadkowie – domagają się odniesienia, ale nie pozwalają się całkowicie uobecnić, ponieważ uobecnić to znaczy uznać czyjeś istnienie teraz. Fotografia nie ma więc na celu ukazania przedmiotu odniesienia w rzeczywistej obecności, lecz ma jedynie poświadczyć o byciu kiedyś. Według Rolanda Barthesa, „fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym”²².

Narrator-bohater pisze długi list do nieżyjącego już Bohumila Hrabala. Ten gest może być formą pożegnania, ale może też być próbą rozliczenia się ze swoją własną przeszłością. Opowiadając umarłemu o zmarłych, o tym, co minęło, Huelle opowiada tak naprawdę o sobie. „Powrót umarłego” ze zdjęcia jest mniej straszy niż milczenie pisarza.

¹⁹ C. Zalewski, *Czytanie obrazu. Motyw fotografii w prozie ostatniej dekady*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 2, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 412.

²⁰ M. Michałowska, op. cit., s. 209.

²¹ Ibidem, s. 202–203.

²² R. Barthes, op. cit., s. 161.

Traktując fotografię jako sztukę żałobną, dochodzę do wniosku, że Paweł przeglądając stare zdjęcie, przepracowuje stratę po zmarłym mistrzu. Zdjęcia w znacznym stopniu – jak pisała Susan Sontag²³ – rozpraszają ból. Do tego dochodzi przekonanie Pawła o terapeutycznej mocy prozy Hrabala. Fotografia, choć krucha i delikatna, podatna na zniszczenia, daje złudzenie wiecznego trwania utwalonym przedmiotom, osobom itp. Wiara w to, że fotografia przetrwa nas wszystkich i tym samym zaświadczy o naszym istnieniu, budzi nostalgię i melancholię. Naciskając migawkę niczym spust pistoletu, próbujemy nie uśmiercić, a przedłużyć trwanie uchwyconego obiektu.

Paweł Huelle wielokrotnie podkreślał w wywiadach, że książka *Mercedes-Benz* jest hołdem złożonym czeskiemu pisarzowi. Czy udanym, czy nie, tę kwestię pozostawiam krytykom. Pragnę jedynie zauważyć zbieżność między gestem oddania – uwielbienia a robieniem zdjęć. Bowiem jak zauważyła S. Sontag: „[...] zdjęcie nie tylko przypomina temat, hołd złożony tematowi. To część, przedłużenie przedmiotu i potężny środek podbijania go, uzyskiwania nad nim kontroli”²⁴.

Huelle zapewnia, że wspominając w swoim utworze postać Hrabala (podobnie Tomasza Manna w *Castropie*), przedłuża jego istnienie, w myśl zasady, że każde odczytanie ożywia pisarza, ślad jest więc siłą pamięci. Francuski filozof Paul Ricoeur napisał, że:

Obowiązek pamiętania nie ogranicza się do pilnowania materialnego śladu, pisemnego czy innego, minionych faktów, lecz podtrzymuje poczucie bycia zobowiązanym względem tych innych, o których [...] powiemy, że ich już nie ma, choć byli. Spłacenie długu, lecz zarazem – powiedzielibyśmy – inwentaryzacja spadku”²⁵.

Tylko, że o ile w spojrzeniu ucznia te intencje wydają się bez zastrzeżeń, o tyle z punktu widzenia naśladowcy autora *Obsługiwałem angielskiego króla* dochodzi do zawłaszczenia. Pisanie Hrabalem to przecież nic innego, jak chęć posiadania. Nie można pogodzić tych dwóch spojrzeń. Imitacja to próba stworzenia kopii, a ślad jest charakteryzowany poprzez różnicę. Dlatego Dariusz Nowacki słusznie zauważa, że nie można wielbić Hrabala i jednocześnie pisać Hrabalem²⁶. Czym innym jest bowiem przyznanie się w książce do fascynacji czyjąś twórczością, a czym innym próba jej odtworzenia. Pisząc o analogii między hołdem złożonym Hrabalowi a fotografią składaną przeszłości, mam więc na myśli spojrzenie ucznia.

Zdjęcia są dla bohatera niezwykle ważne. Ich utrata wzbudza w nim podobne uczucia, jakie towarzyszyły mu w momencie odebrania informacji o śmierci swojego mistrza. Gdy Paweł zauważył brak kilku fotografii w rodzinnym albu-

²³ Zob. S. Sontag, op. cit., s. 20.

²⁴ Ibidem, s. 142.

²⁵ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2000, s. 118.

²⁶ Zob. D. Nowacki, *Miłość jest ślepa, a jej laska nebeska*, „Dekada Literacka” 2002, nr 9–10, s. 91–92.

mie, poczuje się wydziedziczony: „było mi czegoś żal, cóż bowiem znaczy utrata domu czy majątku wobec utraty ostatnich pamiątkowych fotografii”²⁷. I dalej: „[...] zgubiłem te fotografie i nagle poczułem się jak człowiek okradziony dosłownie ze wszystkiego [...] jestem w stanie radykalnej melancholii”²⁸.

A pamiętajmy, że – jak pisała Julia Kristeva – „Melancholik wraz ze swym smutnym i sekretnym wnętrzem jest potencjalnym wygnańcem, ale także intelektualistą zdolnym do błyskotliwych konstrukcji...”²⁹. Omawiana książka oparta została na planie dwóch sposobów narracji: listu do Hrabala i historii podawanych przez opowiadacza. „Kolekcja mikroopowieści, fabularnych błyskotek wpleciona w gawędziarską przypowieść narratora o historii”³⁰ z pewnością do takich konstrukcji należy.

Ta podwójna utrata podkreśla tylko niemoc człowieka wobec przemijalności. Wklejając zdjęcia do albumów, skrupulatnie dopisując daty, miejsca, próbujemy symbolicznie uporządkować swoją historię, ale też chcemy mieć kontrolę nad przemijaniem. Każda rodzina ma swoją kronikę, która zaświadcza o wspólnym życiu, łączących relacjach³¹. Czasowo-przestrzenne usytuowanie danego aktu jest próbą zachowania jednostkowości. Sytuacja ze zdjęcia miała miejsce „tu i teraz”, ale data – jak twierdzi Derrida – nigdy nie jest absolutnie jednostkowa. Nie ma takiej daty, która odwoływałaby się tylko do jednego zdarzenia. Każde doświadczenie jest przecież jednostkowe, data rzeczywiście pozwala ustalić miejsce i czas wykonania zdjęcia, ale akt datowania, segregowania zdjęć staje się poetycką próbą uporządkowania wydarzeń w swoim własnym indywidualnym sposobie datowania.

Dziadek [...] całymi dniami przeglądał stare fotografie, porządkował swoje archiwum, dopisywał na odwrotach kartoników brakujące daty, imiona osób, nazwy miejsc i czuł, że ten rozwijany na nowo rulon czasu jest już zupełnie czymś innym niż katalogiem zwykłych wspomnień, czuł, że chwile schwytane kiedyś chłoną migawką leiki, składają się na zupełnie nową Księgę, której nigdy przecież nie zamierzał tworzyć, a która złożona z przypadkowych chwil, przegubów światła, okruchów materii i dawno wybrzmiałych głosów, jest niczym nagle otwarta, sekretna furtka uchylająca przed zaskoczonym przechodniem nieznana dotąd perspektywę, zadziwiając spektakl fantomów czasu i przestrzeni, wirujących niczym złote słupki kurzu w ciemnym starym spichlerzu³².

Dziadek głównego bohatera, przeglądając zdjęcia, tworzy swoją własną Księgę. Do takiej księgi, spichlerza pamiątek, niezatartych śladów, gdański prozaik będzie wielokrotnie powracał. Zapisane w pamięci obrazy powracają niespodziewanie po latach, wywołane jakimś przypadkowym skojarzeniem, dźwiękiem

²⁷ P. Huelle, op. cit., s. 44.

²⁸ Ibidem.

²⁹ J. Kristeva, *Czarne słońca. Depresja i melancholia*, Kraków 2007, s. 69.

³⁰ J. Momro, *Zakładnik radykalnej nostalgii*, „Dekada Literacka”, <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3754>, [dostęp: 12.04.2012].

³¹ Zob. S. Sontag, op. cit., s. 13.

³² P. Huelle, op. cit., s. 88–89.

czy zapachem. Wtedy pisarz oddaje się rozmyślaniom, wtedy zaczyna tworzyć. Na zakończenie pozwolę sobie zacytować wypowiedź fotografa Denisa Rocha:

Aparaty fotograficzne, tak jak maszyny do pisania, są urządzeniami do wytwarzania złudzeń i wotów – wyrazów dziękczynienia za ocalenie przed śmiercią [...]. Artysta w obu wypadkach posługuje się urządzeniem, którego kulturowe przeznaczenie stanowi nie tyle przedstawienie, co wytwarzanie iluzji, by uratować nas przed nieistnieniem³³.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa:

Huelle P., *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków 2001.

Bibliografia przedmiotowa:

Barthes R., *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.

Benjamin W., *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Prłowski, Poznań 1996.

Berger J., *Użycia fotografii*, [w:] idem, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1992.

Derrida J., *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] idem, *Pismo filozofii*, wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, Kraków 1992.

Frydyczak B., *O zacieraniu śladów: Walter Benjamin i Fryderyk Nietzsche*, „Nowa Krytyka”, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article194>.

Kristeva J., *Czarne słońca. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007.

Markowski M. P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.

Michałowska M., *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Kraków 2004.

Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Warszawa 2007.

Momro J., *Doświadczenie sekretu (według Derridy)*, „FA-art” 2007, nr 1–2.

Momro J., *Zakładnik radykalnej nostalgii*, „Dekada Literacka” 2002, nr 3–4.

Nowacki D., *Miłość jest ślepa, a jej laska nebeska*, „Dekada Literacka” 2002, nr 9–10.

Praszyński R., *Paweł Huelle. Prawdziwa historia*, http://www.romanpraszynski.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=133&Itemid=51.

Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007.

Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2004.

Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.

³³ Cyt. za: F. Soulages, op. cit., s. 310.

Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.

Szlachetka M., *Gdańsk w kolorze sepii*, „Akcent” 2005, nr 2.

Zalewski C., *Czytanie obrazu. Motyw fotografii w prozie ostatniej dekady*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 2, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002.

Zarzycka J., *Odbicia minionego czasu*, „Dekada Literacka” 1992, nr 39.

Summary

The purpose of this article is to present the photography as a trace. In the area where problems cross subject of photographer, the object and finally what is intentional and what is accidental. The author tries to prove that the essence of photography lies in the process of developing as we bring the memory's back to mention that, which is past.

The attempt to decipher photo – text, written with light, can become an excuse to tell a story. A book, *Mercedes-Benz. From letters to Hrabal*, by Paweł Huelle, has been an example. The author selected two photographs from the book of the writer from Gdansk, which are interpreted with the key trace theory, referring to the research of Paul Ricouer, Barbara Skarga and Jacques Derrida.

The article also raised issues concerning the stereotypical thinking of reportage photography, relations between writing and photography, the imagination, the opportunities of things' presence, an attempt to organize your story through meticulous albums' creation, and finally referring to the experience of absence of loved ones, and old photos as well.

In the following work the author often goes back to these texts and photographs of cultural theorists, from Walter Benjamin, by Susan Sontag, Roland Barthes, to François Soulages.

Key words: photography, trace, photo, writer, punctum, study, shadow.



II. 1. Ślub Marii i Karola we Lwowie. Źródło: P. Huelle, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków 2001, s. 27.



II. 2. Portret rodzinny. Źródło: P. Huelle, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków 2001, s. 83.