

Magdalena Mikiewicz

Fotograficzna podróż w czasie : "Fotoplastikon" Jacka Dehnela

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 8-9, 105-115

2014-2015

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Mikiewicz

FOTOGRAFICZNA PODRÓŻ W CZASIE – FOTOPLASTIKON JACKA DEHNELA

Fotografia znajduje się w polu zainteresowania humanistyki z kilku względów. Pierwszy wynika z jej statusu jako dziedziny sztuki. Ale fotografia to także pojedyncze zdjęcia ściśle związane z pamięcią indywidualną, postrzegane w kategoriach świadectwa i łącznika między przeszłością i teraźniejszością.

Stare zdjęcia i pocztówki stały się kanwą wydanej w 2009 roku książki Jacka Dehnela pod tytułem *Fotoplastikon*. Wczytując się w krótkie eseje, literackie szkice, sceny i anegdoty lub – jak kwalifikuje je Dobrawa Lisak-Gębala – w ekfrazy literackie¹, można określić postawę pisarza wobec historii i przeszłości, ale także wobec fotografii jako przedmiotu ściśle związanego z pamięcią i zapominaniem.

W wieku XIX francuski malarz Jacques Daguerre pokazał światu urządzenie, które zrobiło dla obrazu to, co pismo dla słowa – uniezależniło go od autora. Mowa tu o dagerotypie, który był pierwszym krokiem do mechanizacji rejestrowania wrażeń wizualnych. Książka Jacka Dehnela w swoim tytule nawiązuje do kolejnego ważnego wynalazku fotograficznego. Już pod koniec XIX stulecia w Niemczech powstał pierwszy fotoplastikon, w którym nawet dwadzieścia pięć osób jednocześnie mogło oglądać kilkadziesiąt fotografii. Bardzo często były to zdjęcia wykonane specjalnie dla publiczności. Moment, w którym powstawały pierwsze fotoplastikony, można uznać za początek przemysłu fotograficznego. To, co łączy miejsce przeznaczone do oglądania zdjęć i książkę Dehnela, to przede wszystkim upublicznienie fotografii, o czym szerzej pisać będę w dalszej części tych rozważań.

W pierwszym szkicu z *Fotoplastikonu* autor porusza problem zbytniego uproszczenia sztuki, jaką jest fotografia. Zdjęcie podpisane zostało: *Gówno chłopu nie zegarek*.

¹ D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 1/2013, s. 84.

W tytule pisarz użył powszechnie znanego frazeologizmu. Oznacza on, że nie każdy człowiek zasługuje na posługiwanie się wartościowymi rzeczami. Brak wiedzy, umiejętności czy inteligencji może spowodować więcej szkody niż pożytku. Jak wynika z opisu, „zegarkiem” jest w tym przypadku aparat fotograficzny. Ekfrazą ta nie jest wypowiedzią odautorską. Dehnel używa głosu postaciom – trzem mężczyznom ze skupieniem i powagą wpatrującym się w obiektyw. To oni stawiają współczesnemu widzowi zarzut zdeprecjonowania fotografii.

Wszystkoście pomieszali gamonie. Patrzymy na was wszyscy trzej; [...]. Straciliście miarę, wyciągając łapy po czarną skrzynkę, do której wiedzący zaprasza światło. Straciliście miarę, miniaturyzując ją, produkując w setkach, tysiącach, w milionach egzemplarzy, sprzedając za grosze, na wprzódki, byle komu, pozbywając się najpierw szklanych negatywów, a potem jakiegokolwiek kliszy, [...]. Nie robicie fotografii. Pstrykacie fotki, [...], fotki-idiotki².

Aby jeszcze uprawdopodobnić wypowiedź i wzmocnić wrażenie bezpośredniości przekazu, autor posługuje się mową niezależną, podkreśloną inicjalnym wyrażeniem *to my*:

To my, z zamkniętymi ustami, mówimy do was przez bezmiary czasu, z powagą naszych siwych czaszek i siwych wąsów: fotografia nie ma przedstawiać tego, co jest, ale to, co być winno. [...]

Stamtąd, dokąd doszliście, gamonie, nie ma już powrotu do piękna.

Ten szkic ma uświadomić czytelnikowi, że mechanizacja nie tylko zastąpiła człowieka i uprościła fotografowanie, aparat stał się narzędziem rozrywki i to rozrywki niskich lotów (świadczy o tym określenie *fotki-idiotki*). Niewłaściwe wykorzystanie aparatu przyczyniło się do opuszczenia ścieżki sztuki i piękna. Siła przekazu ekfrazy zyskała na ożywieniu postaci sfotografowanych oraz kontraście, który polega na zestawieniu tytułu obrazu z treścią ekfrazy. Wydawać by się mogło, że tytuł dotyczy mężczyzn na zdjęciu – zacofanych chłopów, bojących się nowego wynalazku, tymczasem odnosi się on do współczesnego użytkownika aparatów fotograficznych. Podkreślona została magiczna rola zdjęcia. Do jego wykonania predysponowany jest jedynie „wiedzący”, który „zaprasza światło”. Określenie to wskazuje na magiczny wymiar działania. Stawia fotografa w roli szamana lub kapłana, który widzi i potrafi więcej.

Wraz z doświadczeniem i upływem kolejnych dekad zaczęto zauważać, że obraz, zatrzymany za pomocą aparatu, nie jest tak naturalny, za jaki uchodził. O „naturalności” świata przedstawionego wspomina Dehnel w komentarzu do dwóch zdjęć podpisanych *Smile*. Widnieją na nich robotnicy siedzący na stalowej konstrukcji i uśmiechający się do obiektywu:

Śmieją się, bo są w wesołej kompanii. A do zdjęcia wypada się uśmiechnąć, bo jak na smutnego? Szczere, naturalne uśmiechy. Śmiech jest naturalny. [...] Jeśli zatem próbują uśmiechać się naturalnie, jeśli nawet uśmiechają się naturalnie bez większego trudu, to nie wiedzą, że to, co w nich się śmieje, jest skąpą resztką natury. (s. 46–47)

Autor dostrzegł paradoks „nienaturalnej naturalności”. Człowiek przed obiektywem pozuje, ale jednocześnie stara się, aby wyglądać jak najbardziej naturalnie.

² J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009, s. 8–9, wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania.

Odruch pozowania wyzwala świadomość bycia fotografowanym. Roland Barthes w artykule *Camera lucida* opisał pozowanie, opierając się na własnych doświadczeniach. Według niego jest to odruch wyzwalany pod wpływem świadomości bycia obserwowanym. Obiektyw powoduje, posługując się słowami Barthesa, „wytworzenie innego ciała” i „przemienienie się w obraz”³.

Pozowanie wyklucza naturalność i wiarygodność przedstawianego przedmiotu. Skąd zatem kulturowe przekonanie, że fotografia pokazuje świat takim, jaki był? Według Rouillégo spowodowane jest to autonomicznością fotografii, to znaczy uniezależnieniem jej od spojrzenia artysty:

Odwrotnie niż w przypadku dzieł sztuki, fotografia – dokument zawdzięczałaby swoją prawdę temu, że jak zwykle się mawiać, jest ona obrazem, który powstał bez udziału istoty ludzkiej i że zlikwidowała dawną jedność pomiędzy artystą a jego obrazem, a na to miejsce stworzyła nową relację pomiędzy rzeczą i fotografią, która go przedstawia⁴.

Uznaję te oczekiwania za nieco naiwne ze względu na całkowite odrzucenie roli człowieka, który zawsze decyduje, w mniejszym lub większym stopniu, co znajdzie się na zdjęciu. Andre Bazin – w artykule *Ontologia obrazu fotograficznego* – zauważa, że wrażenie wzrokowe utrwalane mechanicznie zaspokoilo ludzką potrzebę iluzji obiektywności, która w malarstwie nigdy nie mogła zaistnieć ze względu na bezpośredni kontakt malarza z obrazem⁵. Zastanawiająca jest zbieżność nazw związanych z fotografią: obiekt, obiektyw, obiektywny, które umieszczają tym samym fotografię w konkretnym polu wyrazowym. Za ich pomocą można ułożyć zdanie, które będzie charakteryzowało pozorną niezależność: Obiekt umieszczony przed obiektywem jest przedstawiony obiektywnie. To, co łączy te wyrazy, to konotacje z techniką i nauką, a więc z dziedzinami z założenia niesubiektywnymi.

O prawdziwości świata przedstawionego na fotografii przesądza również magiczna wiara, która obnaża pierwotność kulturowego myślenia człowieka. „Zdjęcia stają się magicznymi przedmiotami, które domagają się od nas tego, aby ich cechy i właściwości uznać za wiarygodne” – pisze Rouillé, a dalej powołuje się na słowa Marcela Maussa, które krótko i trafnie oddają istotę zagadnienia – „W magię się wierzy, choć się jej nie percypuje”⁶. Także wspomniany już wcześniej Andre Bazin przyznaje, że fotografia posiada psychologicznie wyższą pozycję niż malarstwo, a wyższość ta jest w gruncie rzeczy poza rozumowym wytłumaczeniem:

Nasz zmysł krytyczny może nam podsunąć różne zastrzeżenia, lecz musimy wierzyć w istnienie przedstawionego na fotografii przedmiotu, [...]. Najwierniejszy rysunek może w praktyce dać nam więcej informacji o modelu niż jego fotografia; ale mimo naszych wysiłków intelektualnych nigdy nie będzie miał owej irracjonalnej siły, jaką ma fotografia, siły, która zmusza nas do wierzenia w jej rzeczywistość⁷.

³ R. Barthes, *Camera lucida*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz i in., Warszawa 2012, s. 232.

⁴ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 67.

⁵ Por. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz i in., Warszawa 2012, s. 226.

⁶ A. Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 65.

⁷ A. Bazin, *Ontologia...*, dz. cyt., s. 227.

Ewolucja na drodze przyznawania fotografii prymatu realności spowodowała ewolucję w traktowaniu przedmiotowości zdjęć. Zmieniła również podejście do pamięci. Jeżeli coś zostało utrwalone na zdjęciu, nie można temu zaprzeczyć jedynie na podstawie indywidualnego wspomnienia. Problem istnienia albo raczej nieistnienia fotografii bez pamięci autor porusza w trzeciej ekfrazie:

- A ta – mówię do Margot – wygląda jak siostra tamtej.
- Nie, to ta sama.
- [...]
- Tak – odzywa się starsza pani, która sprzedawała zdjęcia, Putramenta, buty i czajnik
- to jest ta sama osoba, moja mamusia. A ta po lewej to moja ciotka, Lena. A na tym zdjęciu są moi stryjowie, ten był chory na gruźlicę kości...
- I nagle wszyscy oni nabierają imion i nazwisk, miejsca zyskują nazwy, domy – historię.
- [...]
- I pani tak to sprzedaje? Nie szkoda pani?
- E, stara jestem, po mnie to pójdzie na śmietnik. [...] (s. 12–13)

Z tej krótkiej sceny wynika, że zdjęcie istotnie ma wartość dopiero wtedy, gdy posiada własną historię i ktoś tę historię potrafi opowiedzieć. Można odnieść wrażenie, że z takiego poglądu zrodziła się koncepcja całej książki. Jeżeli autor nie zna prawdziwej historii, jaka kryje się za obrazem, to sam ją stwarza. Zdjęcie staje się impulsem nie tylko do wspominania, ale i opowiadania. Fotografie są bezsłownymi narracjami, które niejako domagają się dopowiedzenia.

Interpretować zdjęcie można przy udziale pamięci osobistej, ale także dzięki pamięci kulturowej. Odwołania do zakodowanych w społeczeństwie informacji pozwalają odczytać treść, która jest częścią *studium* – pojęcia sformułowanego przez Rolanda Barthesa. Na *studium* składa się wszystko to, co przyswajamy w procesie szeroko pojętej kulturalizacji, a mówiąc inaczej, *studium* jest swobodnym poruszaniem się pośród kontekstów kulturowych.

To przez *studium* interesuje mnie wiele zdjęć, które albo odbieram jako świadectwa polityczne, albo smakuję jak dobre obrazy historyczne: w postaciach, twarzach, gestach, dekoracjach, działaniach uczestniczę bowiem kulturowo [...]⁸.

Samo zdjęcie nie przekazuje konkretnej historii, zwłaszcza wtedy, gdy jego odbiór został pozbawiony bezpośredniego kontaktu z powiązaną z nim pamięcią osobistą. Dehnel w swoich interpretacjach korzysta przede wszystkim ze swojego kulturowego rozeznania. W niektórych przypadkach z pomocą przychodzą mu napisy towarzyszące zdjęciom.

U Dehnela informacje, jakie znajdowały się pod fotografiami, oraz tekst znajdujący się na odwrocie widokówek są często jedynymi realnymi wskazówkami interpretacyjnymi. Zdjęcie *Indyan* przedstawia dwóch przebranych chłopców: jeden z nich ma strój Indianina, drugi – kowboja. Na rewersie widnieje tekst życzeń:

⁸ R. Barthes, *Camera lucida*, dz. cyt., s. 234.

Drogi Tato,

*Pszy nadchodzących imnianinach
Zasylamy Taty swe najserdeczniejsze
Życzenia i sto lat życia,
Kochajonce dzieci
A. O. Michalscy*

*Antos pszebrany za indyana, a Chaim za tego
co dzikie krowy łapie w stepach
Życzy Dziadziusiowi sto lat życia*

Zaś podsumowujący komentarz Dehnela brzmi:

Wszystko jest zmyśleniem: malowane tło, płaszcz od Poireta i słodki dym opium. Kalifornia, kaktusy, meksykańskie fordanserki, Indianie i kowboje, sto lat życia, kilometry celulozoidu, żywe obrazy – strumień światła przesiany przez czarne plamy. Zostają A. O. Michalscy, ich ortografia, ich dwóch synów ze złym wyglądem, łuk z patyczków przeciwko naładowanej broni. (s. 104–105)

Najważniejszy jest napis i nawet nie chodzi o jego treść, bo i sto lat w życzeniach jest tylko konwencją, ale ważna jest sama forma napisu, ortografia, która coś świadczy o Michalskich. Oni zostają, ponieważ został tekst napisany ich ręką. Obraz, uzupełniony tekstem, umożliwia pełniejsze zrozumienie. Dehnel zwraca uwagę także na pewien szczegół, a mianowicie na „zły wygląd”. Uruchamia to nowy kontekst interpretacyjny związany z historią Żydów w Polsce. Wielu z nich musiało emigrować między innymi do Ameryki, której namiastkę stanowi scenografia zdjęcia.

Fotografia przedstawia i poświadcza istnienie kogoś w sposób bezpośredni, a zdjęcie opatrzone odręcznym napisem poświadcza z podwójną siłą. Jest przez to szczególnym rodzajem rzeczy, która nawet posiadając wiele odbitek, utrzymuje swój status niepowtarzalności. Czaplński podkreśla, że:

[...] rzecz jest pojedyncza i jednokrotna. I może właśnie dlatego symbolizuje ona los człowieka, nie w tym sensie jednak, że go przedstawia, lecz dlatego, że los rzeczy – wynikający z ontycznej kruchości, znikliwości, niezauważalności i nieuchronności przemijania – jest tożsamy z losem człowieka⁹.

Fotografia, ponieważ jest wizerunkiem, jeszcze dosadniej prezentuje podobieństwo między losem człowieka i losem rzeczy, tę „znikliwość” i „nieuchronność przemijania”.

W artykule *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze XX i XXI wieku* wspomniana już Dobrawa Lisak-Gębala zastanawia się, czy to nie tekst towarzyszący zdjęciu powoduje, że staje się ono czytelne nawet po upływie długiego czasu od jego powstania. Powołuje się na Waltera Benjamina i Susan Sontag, którzy wskazują na ważną rolę, jaką pełnią podpis i komentarz do zdjęcia¹⁰.

Fotografia jest ważna dla pamięci nie tylko ze względu na to, co przedstawia, ale także z uwagi na przedmiotowy charakter pamiętki. Podwójną wartość niosą ze sobą zdjęcia

⁹ P. Czaplński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, (red.) S. Wyslouch, B. Kaniowska, Poznań 1999, s. 229.

¹⁰ Por. D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich...*, dz. cyt., s. 100–101.

i pocztówki mające odręczne napisy. Powyżej zostało omówione już zdjęcie zatytułowane *Indyani*, do którego dołączone były życzenia. Warstwa materialna tekstu jest bardziej pamiątkowa niż jego warstwa słowna, która operuje powszechnymi schematami. Już Seneka doceniał wartość odręcznego pisma, pisząc do Lucyliusza:

Zawsze, kiedy odbieram twój list, natychmiast czuję, że jesteście razem. Jeśli miłe nam są same wizerunki nieobecnych przyjaciół, które odświeżają wspomnienia, a tęsknotę za nieobecnymi łagodzą fałszywą i marną pociechą, to o ileż przyjemniejsze są listy, które przynoszą ze sobą prawdziwe znaki poczynione przez mego przyjaciela, prawdziwe jego pismo? Czego doznanie jest bowiem najmiłsze, gdy mamy przyjaciela przed oczami, tego dostarcza również jego ręka, jak gdyby odcisnięta w liście¹¹.

W dobie zanikania zwyczaju pisania kartek i listów fotografia z podpisem jest pamiątką dla tej konkretnej rodziny, do której należała, ale jest też reliktem mijających tradycji. Zdjęć podpisanych jest w zbiorze Dehnela więcej. Jednym z pierwszych jest kartka przedstawiająca dziewczynę na ławce z książką w otoczeniu kwiatów, w tle znajduje się mężczyzna. Ona romantyczna – biała sukienka, niewinna mina i oczywiście książka, zapewne romans. On – elegancki w meloniku i z kwiatami, jak przystało na dżentelmena. Na kartce napis: „Śpiesz do mnie” i tak też zatytułowana jest cała ekfrazja (s. 14–15). Jednakże punktem wyjścia do rekonstrukcji przeszłości nie jest dla Dehnela wizerunek, bo było takich wiele. Pisze, że dziewczyna zapewne: „Sama wybrała kartkę, ma ich pięć czy sześć, kupionych zawczasu”. Istotniejszy jest napis znajdujący się na odwrocie. Jest data, konkretna, a więc to już nie „jakaś kartka”, „jakiejś Heni”, tylko jedyna w swoim rodzaju pocztówka od tej konkretnej jedynej Heni, która w ten jeden dzień 1917 roku odważyła się napisać do swojego ukochanego.

Osobnym zagadnieniem jest ontologia fotografii. Dobrawa Lisak-Gębala kończy swój artykuł o poetyckich i eseistycznych ekfrazach wątpliwością, jaką budzi poszukiwanie istoty fotografii:

Wydaje się, iż pisanie o fotografii łączy się zatem z niełatwym wyborem: czy uznać ją za „pseudoobecność”, czy za „świadectwo nieobecności”, za obraz-ślad czy za samozwrotny obiekt wizualny¹².

Dehnel przedstawia swoje fotografie z jednej strony jako dokumenty czasu przeszłego, z drugiej wchodzi z nimi w grę literacką, do której zaprasza także czytelnika. Moment wkroczenia w rzeczywistość zdjęcia staje się magicznym obrzędem przejścia. Fotografia jest granicą między dwoma światami: przeszłym i obecnym, ale jednocześnie łączy je. Jest to specyficzna właściwość fotografii – przedmiotu. Zwraca na to uwagę Dehnel w szkicu do zdjęcia *Viel Spaß*:

Jest zima i żołnierze się bawią, gdyby się nie bawili, musieliby się nudzić. [...] Bawią się zatem: fotografia wycisza sprawę. Nie słychać popiskiwanie dziewczyn ani pohukiwania chłopaków, skrzypienia wysokich butów na świeżym śniegu, [...] wreszcie tych, którzy przemykają chyłkiem po lewej, z pochylonymi głowami. (s. 108–109)

¹¹ Seneka, *Listy moralne do Lucyliusza*, księga czwarta, XL, Warszawa 1998.

¹² D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich...*, dz. cyt., s. 109.

Fotografia jest więc niemyym świadectwem wydarzeń, które widz obserwuje jakby zza szyby. Przeszłość staje się widzialna, ale nie namacalna. Jednakże samo zdjęcie jako przedmiot, tak jak przedmioty pamiątki, nosi znamię łącznika czasów. Ktoś widział je i dotykał zaraz po wywołaniu i ten sam przedmiot jest obecny w teraźniejszości – można go zobaczyć i wziąć do ręki.

Andre Bazin dopatruje się genezy fotografii w tym samym miejscu, co genezy malarstwa portretowego – w tradycji balsamowania zwłok, praktykowanej w starożytnym Egipcie¹³. Wówczas fotografia stawałaby się próbą zatrzymania czasu. Roland Barthes mówi o swego rodzaju zatrzymaniu czasu:

[...] w Fotografii nigdy nie mogę zaprzeczyć, że **to tam było**. Jest w niej podwójne założenie: realności i przeszłości. A ponieważ ten przymus dotyczy jedynie Fotografii, trzeba go uznać, przez redukcję, za samą jej zasadę, za noemat¹⁴.

Dalej zauważa, że przez nadmiar wszechobecnych zdjęć traci się świadomość istnienia noematu: to było. Dehnel w opisie zdjęcia przedstawiającego burzony budynek, a podpisanego *Tempus...* (s. 70–71) próbuje zwrócić uwagę czytelników na istnienie tego, co było. Słowo to w języku łacińskim oznacza czas. Fotografia przechowuje w sobie czas przeszły – który dotyczy tego jednego, konkretnego, uchwyconego za pomocą aparatu wydarzenia, i teraźniejszy – w nim odbywa się akt oglądania. Czas miniony dzięki fotografii staje się czasem zatrzymanym. Jednak wciąż nie rozstrzyga to problemu obecności i nieobecności ani tego, której z tych dwóch kategorii świadectwem jest fotografia. Warto przy tej okazji przywołać kolejne pojęcie z terminologii Barthes'a:

Drugi element rozłamuje (lub skanduje) *studium*. Tym razem to nie ja będę go szukał [...], lecz on wyskakuje ze sceny, niczym strzała, by mnie przesyć. [...] Ów drugi element, który przeszkadza *studium*, nazwę zatem *punctum*, gdyż *punctum* to także: ukłucie, dziurka, plamka, nacięcie – a także rzut kośćmi. *Punctum* jakiejś fotografii to ów przypadek [*hasard*], który mnie w niej nakłuwa (ale także rozdziera, przejmuję)¹⁵.

Ale jak pisze dalej:

Wiem teraz, że istnieje inne *punctum*, [...]. Tym nowym *punctum*, biorącym się nie z formy, lecz z natężenia, jest Czas, jest rozdzierająca emfaza noematu („**to było**”), jego czysta reprezentacja. [...] W tej samej chwili odczytuję: **to będzie i to było**; ze zgrozą dostrzegam czas przyszły uprzedni, którego stawką jest śmierć¹⁶.

Takie czasowe *punctum* dostrzegł Dehnel w omawianym wyżej zdjęciu *Tempus...* Napięcie nie wynika z samej świadomości, że coś było, coś się wydarzyło, ale z tego, że wiadomo, co stało się potem. To było i to przestało istnieć, fotografia staje się tym samym zapowiedzią śmierci, obietnicą nieistnienia. W ekfrazie zdjęcia z 1895 roku *Never such innocence again* ta obietnica staje się bardzo wyraźna z powodu zestawienia sielskiego obrazu dzieci na łące z ciemnym lasem, będącym niczym zła wróżba:

¹³ A. Bazin, *Ontologia...*, dz. cyt., s. 224.

¹⁴ R. Barthes, *Camera lucida*, dz. cyt., s. 239.

¹⁵ Tamże, s. 234.

¹⁶ Tamże, s. 241.

Białe sukieneczki z falbankami, kwiaty i kokardy przypięte do kapeluszy – cóż za wspaniałe miniaturki swoich matek, czułych opiekunek, oddanych żon, znakomitych gospodyń! A chłopcy? Daję słowo, co za zuchy! [...]

Cały świat to bezkresne pole margerytek – nic, tylko iść przed siebie i zrywać pełnymi garściami. [...] Dopiero w oddali widać ścianę ciemnych drzew, do których dojdą za dwadzieścia lat – na każdym pniu emaliowana tabliczka z nazwą w ozdobnym kartuszu: Ypres, Verdun, Tannenberg, hiszpanka. (s. 34–35)

W powyższym opisie Dehnel zwerbalizował utrwaloną na fotografii przepowiednię nieistnienia. Błogość chwili przedstawiona jest na pierwszym planie (łąka i kwiaty budzą skojarzenia z sieliskością i beztróską), a tajemnicza i złowroga przyszłość daje o sobie znać w tle (las często występował w kulturze jako *locus horridus*). Dzięki perspektywie fotograficznej osiągnięto nie tylko głębię obrazu, ale w tym wypadku także głębię przekazu wzmocnioną perspektywą interpretacyjną.

O przeszłości świadczy nie tylko to, co zdjęcie przedstawia, ale także zmiany, jakie zaszły w jego fakturze. Dehnel, jako kolekcjoner starych rzeczy, przygląda się tym zmianom ze szczególną uwagą. Losy fotografii są bardzo często losami ich właścicieli:

Czego to ludzie nie wyprawiają ze zdjęciami! Ileż się tego przewala w kartonach na pchlim targu: wydrapani mężowie, skreślone siostry, podarte fotografie sklezione brunatną taśmą. Kartoniki przycięte nożyczkami, byle jak, krzywo, żeby tylko zmieściły się do mniejszego albumu, do niewymiarowej ramki; zagryzłone świecowymi kredkami przez późnych wnuków, pokryte herbacianymi kółkami, bo ktoś używał ich jako podkładek pod szklankę. Wdeptane w ziemię i podniesione, wyciągnięte z gruzów, nadpalone. Zbędne ścinki i niezbędne fragmenty, najważniejsze, ocalone: twarz ukochanego brata wydarta z klasowej fotografii; narzeczona, złożona we czworo, przechodzona w więzieniu przez wszystkie kipsisze. (s. 130–131)

Przykładem zdjęcia, w którego fakturze zaszły widoczne zmiany jest *L'Inconnue de la Vistule* (s. 16–17). Przedstawia parę, która pozuje w inscenizacji rejsu po rzece. W tle most i woda, i miasto; zakochani jakby siedzą w łódce i stykają się głowami w geście bliskości. Dehnel oprócz całej romantycznej scenerii dostrzega także „rdzawe kółeczko” – ślad po pinezce. Szukając śladów przeszłości w przedmiotach, nie można pominąć tego, jak przedmioty się zmieniły i jakie noszą znaki – zniszczenia czy pielęgnowania; zwłaszcza w przypadku fotografii, której rola w procesie przywoływania przeszłości jest szczególna.

Odbitki stają się *medium* pomiędzy teraźniejszością i przeszłością. Palenie czy darcie fotografii bywa widocznym znakiem zerwania z minionym czasem, zakończenia pewnego etapu życia, o którym chce się zapomnieć. Również w tym wypadku ujawnia się magiczna wiara w siłę zdjęć. Ale fotografia może być także gwarantem trwałości, talizmanem lub dowodem uczuć. Noszenie zdjęć w portfelu czy w zamkniętych medalionach ma dawać poczucie bliskości ukochanej osoby; ma stale o niej przypominać. W tym wypadku należałoby chyba dopatrywać się związków między zdjęciami (najczęściej portretowymi) a ikonografią świętych – wizerunek ma uobecniać osobę przedstawioną, inaczej ujmując – materializować nieobecnych. Takie symboliczne uobecnianie dokonuje się najczęściej podczas przeglądania rodzinnego albumu.

Fotografie rodzinne trafiły także do *Fotoplastikonu*. Przy okazji zdjęcia podpisanego *Pompony* autor zwraca uwagę na wielość podobnie skadrowanych zdjęć rodzinnych.

Takich fotografii jest multum: ona i ona, on i on, on i ona, on, ona i ono, ono i ona, i tak dalej, und so weiter, przez kolejne karty, kolejnych albumów, przez kolejne pudła zdjęć, zmieniają się tylko twarze, wąsy, surduty, krynoliny, beciki, wykaligrafowane nazwy atelier, tła, rzeźbione krzesła, ale zasada jest zawsze ta sama: tak oto wyglądamy. I bardzo szybko zmienia się w zasadę: tak wyglądaliśmy rok temu, dziesięć lat temu, kiedy Marcjanna szła za mąż, kiedy Witold dostał pierwsze długie spodnie, i wreszcie: tak wyglądaliśmy za życia. (s. 86–87)

Fotografia nie tylko scala rodzinną historię, ale także dokumentuje upływ czasu. Na wielość podobnych zdjęć wskazuje określenie *multum*, ale mowa tu także o kolejnych albumach i pudłach odbitek. Wskazanie na dużą liczbę podobnych fotografii współgra z komentarzem Susan Sontag, która mówi, że nieważne, co się fotografuje – ważna jest sama czynność. Stała się ona swego rodzaju rytuałem:

Co najmniej od stu lat zdjęcie ślubne stanowi równie nienaruszalną część ceremonii jak wymagane formuły językowe. Aparaty fotograficzne towarzyszą życiu rodzinnemu [...] ¹⁷.

Najbardziej uzależniona od fotografii jest pamięć rodziny. Susan Sontag w artykule *Świat obrazów* pisze:

Poprzez fotografie każda rodzina stwarza swoją kronikę pisaną portretami, przenośny zestaw obrazków, które zaświadczać o wspólnym życiu. Nie ma tu znaczenia, jakie sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje. [...] fotografia pojawia się, by upamiętniać i metaforycznie przywracać zagrożoną ciągłość i rozległość życia rodzinnego. Te mityczne ślady, fotografie, zapewniają symboliczną obecność rozproszonych krewniaków ¹⁸.

Upływający czas uwidocznił przy zestawieniu kilku zdjęć, tworzących tablicę zatytułowaną *Życie*. Przedstawiają one różne osoby, pojawia się wśród nich fotografia ślubna, małe dzieci, portrety. Historia rodziny została zamknięta w ramach zdjęć i pięknie podsumowana przez Dehnela:

Oto była rodzina, było życie, które wchodziło w kolejne ciała i z kolejnych wychodziło. Z jednej strony wydłużające się ramiona i nogi, wypełniające się biusty i torsy, z drugiej: rosnące łysiny, siwiejące pasma, coraz głębsze zmarszczki. Biologiczne trwanie i mijanie, przygody tkanek i komórek, mitochondria i wodniczki pracujące pełną parą pod taftami i sierzami. (s. 146–147).

Fotografie w ten sposób zestawione budzą skojarzenie z szeregiem następujących po sobie stopklatek, które dokumentują upływ czasu. Oko aparatu wychwytuje zmiany, jakie zachodzą w ludziach. Dehnel odwołuje się tutaj do lubianego przez siebie motywu – cykliczności czasu. Z jednej strony ktoś starzeje się i umiera, ale z drugiej – ktoś rodzi się i wzrasta.

Relacja między fotografią a przeszłością i spojrzeniem na rzeczywistość została już pokrótce omówiona. Warto jeszcze na chwilę wrócić do związku między fotografią i pamięcią. Najczęściej zdjęcie zachowuje swoje pierwsze znaczenie tak długo, jak długo istnieje ktoś, kto może opowiedzieć historię z nim związaną. Potem podziela ono los

¹⁷ Tamże, s. 249.

¹⁸ S. Sontag, *Świat obrazów*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz i in., Warszawa 2012, s. 249.

swojego właściciela i przestaje istnieć albo przechodzi z porządku intymnego do porządku publicznego. Uderzający i podkreślany w kilku miejscach przez Dehnela jest upływ czasu, jaki dzieli nadawców kartek i bohaterów zdjęć od autora i czytelników *Fotoplastikonu*. Stara fotografia, która została upubliczniona, stała się pamiątką całej zbiorowości. Straciła swoją intymność w zamian za przedłużenie żywotności. Właśnie w taki sposób *Fotoplastikon* przedłuża życie przypadkowo skompletowanych zdjęć, rekonstruując ich historie głównie w oparciu o *studium* pisarza.

Pierwszym najbardziej oczywistym skutkiem wynalezienia fotografii jest jej wsparcie dla pamięci. Wizerunek może być bodźcem pobudzającym wspomnienia, sposobem ochrony przed zapomnieniem i zapominaniem. Tę korzyść ocalenia odnosi zarówno pamięć jednostkowa, autobiograficzna i komunikacyjna oraz kulturowa. Douwe Draaisma zauważa, że ludzie postępują schematycznie, fotografując głównie ważne wydarzenia, pomijając codzienność, podczas gdy właśnie dla wspomnienia spraw mało ważnych, które słabiej zachowują się w pamięci, byłoby to duże wsparcie:

Gdyby wspomnienia były silne i solidne, nie potrzebowalibyśmy żadnych zdjęć. Trzymaliby się mocno bez pomocy śledzi bądź linek naciągających. Jednakże większość wspomnień cechuje słabość i brak formy, wskutek czego fotografujemy to, co wydaje nam się godne zapamiętania. Wraz z każdym naciśnięciem migawki aparatu fotograficznego usiłujemy rozszerzyć archiwum wizualne swojej pamięci¹⁹.

Jacek Dehnel zgromadził w *Fotoplastikonie* także fotografie przedstawiające – wbrew tendencji zauważonej przez Draaismę – bardzo często zwykłą codzienność, czasami sytuacje krępujące i kłopotliwe (*Obscena, Zasady*). Przyczyny takiego stanu rzeczy mogą być dwie: pierwsza bardzo doniosła ideowo – Dehnel, jako pisarz i artysta, poczuł się w obowiązku zachować w pamięci zbiorowej prozaiczną, ale jednak ważną stronę ludzkiego istnienia, pokazać to, czego w pośpiechu się nie dostrzeżga, a do czego po latach się już nie powraca; druga, prozaiczna równie jak zdjęcia – to takie fotografie najłatwiej znaleźć na targach i w antykwariatach, bowiem ludzie chętnie się ich pozbywają, przekonani, że nie mają one dla nich żadnej wartości.

Artysta, który zebrał i opisał zdjęcia, przyjął na siebie rolę „nosiela pamięci”, zgodnie z tym, co mówił Assmann, a wcześniej Halbwachs. Według nich „nosieli pamięci” łączy „zwolnienie od powszedniości”. Artysta pełni społeczną rolę „kulturowego kapłana”. Dzięki niemu zdjęcia przeszły z porządku intymnego do porządku wspólnoty kulturowej. Oglądanie *Fotoplastikonu* to przecież nie przekładanie kartek rodzinnego albumu, chociaż pojawiają się w nim i takie zdjęcia. Jest to jednak bardziej oglądanie katalogu dzieł sztuki albo albumu historycznego. Większość fotografii jest czarno-biała, co powoduje jeszcze intensywniejsze odczucie dystansu czasowego. Przedstawiają one historie indywidualne konkretnych, realnie istniejących ludzi. Nie ma jednak bliskiej relacji między czytelnikiem – widzem a postaciami. Ta relacja jest budowana dopiero przez narrację autora.

Dehnel, próbując przekroczyć granicę przeszłości, nie może odnosić się do własnej pamięci, bo nie są to jego prywatne zdjęcia. Musi korzystać z tego, co zapisane w pa-

¹⁹ D. Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, Warszawa 2006, s. 57.

mięci zbiorowej i w jej tradycji. *Fotoplastikon* nie jest książką, którą powinno się czytać od początku do końca. Z założenia w swojej formie przeznaczona jest raczej do lektury wyrwykowej.

Autor *Fotoplastikonu* ma świadomość, że rekonstrukcja przeszłości i sensów zapisanych w fotografiach jest zadaniem niemożliwym do wykonania. Przekraczanie czasu dokonuje się jedynie w sposób symboliczny i w gruncie rzeczy nie wykracza poza konwencję literackiej improwizacji. W ekfrizie zatytułowanej *Autor*, autor Dehnel opisuje zdjęcie przedstawiające kobietę w stroju hiszpańskiej tancerki:

[...] rozległy dekolt, wbity w coś pomiędzy zbroją walkirii a rozbudowanym, wyszywanym cekinami biusthalterem na kokardach [...]. Może to lokalna śpiewaczka operowa w stroju Carmen [...]. (s. 124–125)

Na odwrocie zdjęcia widnieją napis: „Pocałuj mnie w dupkę!”, który całkowicie zmienia sens tej fotografii. Dalsze próby rekonstrukcji zależne są już nie tylko od wizerunku, ale także, a może przede wszystkim, od napisu – kto go zrobił i dlaczego? Poszukiwanie tytułowego autora odnosi się nie do autora zdjęcia, ale właśnie do autora podpisu. Jednakże w zakończeniu ekfrazy, nieco przewrotnie, Dehnel stawia siebie – autora jako adresata tej adnotacji: „Zostaje nieprzenikniona mina i równie nieprzenikniony napis; patrzy na mnie, patrzącego, zgadującego nieudolnie, i mówi: *Pocałuj mnie w dupkę!*”. Można to odczytać jako upomnienie przeszłości, która mówi: nie jesteś w stanie rozwikłać mojej tajemnicy.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Camera lucida*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
- Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
- Czapliński P., *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, (red.) S. Wysłouch, B. Kaniowska, Poznań 1999.
- Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, (red.) S. Wysłouch, B. Kaniowska, Poznań 1999.
- Dehnel J., *Fotoplastikon*, Warszawa 2009.
- Draaisma D., *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, Warszawa 2006.
- Lisak-Gębała D., *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 1/2013.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007.
- Seneka, *Listy moralne do Lucylusza*, księga czwarta, XL, Warszawa 1998.
- Sontag S., *Świat obrazów*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.