

(Re)konstrukcja rodzinnej historii

Fotograficzny błąd w funkcji triku

JUSTYNA HANNA BUDZIK

Z ulomków, szkiełek zmatowiałych staram się odbudować obraz świata. (Choć wiem, że to niemożliwe, a jednak fotografia klamczyni przekonuje, że co widzę, istnieje, i że z obrazu da się wysnuć całą resztę) ¹.

Zgodnie z ustaleniami historyków fotografii początki trików fotograficznych datuje się już na lata 40. XIX w., a zatem pojawiły się one zaraz po opracowaniu techniki fotograficznej w ogóle. Pierwszy „spektralny” obraz był dziełem przypadku, ale szybko zdjęcia trikowe zaczęto realizować z rozmysłem, w celu uzyskania konkretnych efektów. Warto też pamiętać, że fotografia (z wzajemnością) czerpała ze sztuk iluzjonistycznych, a później również z kina. Clément Chéroux wyróżnia najważniejsze użycia trików fotograficznych tamtej epoki: *Stosuje się je okazjonalnie w bardzo specyficznych sytuacjach, jak umieszczenie na jednym obrazie kilku osób, które nie mogły razem pozować, czy też korekta jasności poprzez montaż różnie naświetlonych negatywów. Zabiegi te będą dużo częściej stosowane w fotografii amatorskiej lat osiemdziesiątych* ². Obrazy nakładane czy wizerunki sobowtórów spotykających się w ramie tego samego kadru należą do porządku fotografii ludycznej, zwanej też rekreacyjną ³. Zdjęcia „widm” – czyli półprzezroczystych postaci, uzyskiwane początkowo metodą długiego naświetlania, później też nakładania obrazów – oraz wizerunki „ektoplazmy”, czyli obrazy niezidentyfikowanych, bezkształtnych cieczy lub świetlnych materii odegrały natomiast znaczącą rolę w rozwoju ruchów spirytystycznych, czego pasjonującą historię opisuje m. in. Chéroux. Fotografie miały służyć za dowody na to, że możliwy jest kontakt z duchami, a wielu ludzi włączyło do swych albumów rodzinnych wizerunki siebie i zmarłych bliskich, którzy rzekomo objawili się na kliszy. Rozrywki fotograficzne natomiast były domeną nie tylko wyspecjalizowanych *ateliers*, ale też szybko weszły do repertuaru fotografii amatorskiej, o czym Chéroux wspomina w cytowanej wyżej wypowiedzi ⁴.

Czy trik fotograficzny – iluzja, manipulacja, wizualne oszustwo – może stać się budulcem rodzinnej historii? Zdjęcia wykonywane z myślą o albumie rodzinnym zawsze zawierają przecież element pozy, gry, (auto)kreaty. Susan Sontag zauważa: *Wiadomość o tym, że aparat fotograficzny może kłamać, uczyniła zwyczaj chodzenia do fotografa bardziej popularnym* ⁵. W rodzinnych narracjach fotograficznych znalazło się też miejsce na zdjęcia trikowe, zarówno ludyczne, jak i „spirytystyczne”. Warto również wspomnieć o bardzo popularnych zdjęciach *post mortem*, wizerunkach zmarłych, nierzadko upozowanych na krzesłach w otoczeniu całej rodziny ⁶.

Interesującym przykładem fikcji literackiej, w której historia rodzinna jest wspierana zdjęciami trikowymi, okazuje się powieść Ransoma Riggsa *Osobliwy dom Pani Peregrine*⁷, zekranizowana w 2016 r. przez Tima Burtona. Narratorem jest szesnastoletni Jacob, który wspomina czas spędzany ze swoim dziadkiem Abrahamem, do którego chłopiec był bardzo przywiązany. Opowieści o dzieciństwie na walijskiej wyspie Cairnholm, w magicznym domu dla niezwykle dzieci, Abe popierał fotografiami przedstawiającymi jego współmieszkańców: dziewczynkę podnoszącą bez trudu wielkie kamienie, inną dziewczynkę – lewitującą, niewidzialnego chłopca... Mały Jacob wierzył w każde słowo dziadka, dopiero jako nastolatek zorientował się, że zdjęcia były jarmarcznymi trikami, przykładami fotograficznych rozrywek opisywanych przez Chéroux. Mimo to postaci z pliku vintage'owych odbitek pewnego dnia stanęły żywe przed jego oczami... Ale w gatunku fantasy wszystko jest możliwe.

Trik można rozumieć nie tylko dosłownie, jako efekt specjalny czy obraz *fantastyczny*, jak filmowe *obrazy z transformacjami* nazywał Georges Méliès⁸. W internetowym *Słowniku języka polskiego PWN* wyróżniono dwa znaczenia słowa trik: 1. *zabieg mający na celu osiągnięcie specjalnego efektu, stosowany zwłaszcza w filmie*; 2. *spytne posunięcie służące osiągnięciu jakiegoś celu*⁹. Drugie znaczenie ma charakter przenośny, opisuje działanie, które jest skierowane na określony rezultat. Trik może być wreszcie wynikiem błędu, pomyłki – tak jak przypadkiem było zdjęcie „ducha”, które pewien bostoński fotograf wykonał w 1891 r.¹⁰. Trik może też zaistnieć w naszej wyobraźni, kiedy to, co widzimy na zdjęciu, spotyka się z tym, co zapisane w naszej pamięci, czyli w momencie, w którym wedle Hansa Beltinga powstają obrazy, w spotkaniu medium i ciała jako *miejsca obrazów*¹¹.

W autobiograficznej książce *Wyspa Iza* Joanna Bator opisuje zdjęcie, które znalazła w albumie przyszywanej ciotki w Warszawie: *Fotografia, o której mówię, przedstawia ubrane na białą dziewczynki w wieku sześciu czy siedmiu lat. Stoją na tle pofałdowanej kotary, przytulone, wsparte o siebie tak blisko, jakby były zrosnięte. Papużki nierozłączki. Widać je tylko do pasa. Mają krótkie włosy z grzywką, wielkie białe kokardy i poważne niemal identyczne buzie. Dopiero po bliższym przyjrzeniu się można zauważyć różnice między nimi. Ta z lewej jest zasnuta szarą mgłą i nie do końca wiadomo, czy należy do tego świata, czy już przeszła do krainy śmierci, wygląda, jakby oko obiektywu chwyciło ją, kiedy robiła pierwszy krok w tył. Jej rysy są ostrzejsze, twarz odrobinę bardziej pociągła i chłopięca. Tak sobie nas wyobrażam, mnie i moją mroczną bliźniaczkę. Kiedy którejś majowej nocy 2013 roku, a każdy, kto zna Czarne Słońce, wie, że to wtedy świeci ono najboleśniej, weszłam do swojej pracowni, przez moment wypełniony niesamowitym światłem przedświt, którego czerwona pręga dopiero dojrzewała za Wisłą, wydawało mi się, że bliźniaczki zamieniły się miejscami*¹². Zdjęcie pochodzące z Grodna z lat 30. XX wieku towarzyszy pisarce od wielu lat (jeśli wierzyć temu, co zapisała na kartach *Wyspy Izy*, a co równie dobrze może być zmyśleniem), stało się dowodem na istnienie jej „mrocznej bliźniaczki”, melancholijnej siostry, której widmowej obecności doświadcza nie tylko narratorka powieści-dziennika podróży do Sri Lanki, ale też m.in. bohaterka-narratorka *Roku królika* (2016).

Wyspa Iza jest napisana w cieniu Saturna, wielokrotnie przywołuje – również za pomocą licznych intertekstualnych aluzji i nawiązań – melancholię jako mroczne, destrukcyjne uczucie niewyjaśnionej utraty. W tym kluczu Bator inter-

pretuje również ważną dla jej *fantazmatycznej genealogii* – jak narratorka określa swoje starania, by skonstruować (alternatywną?) historię swojego pochodzenia na podstawie zdjęcia obcych i nieznanych jej dziewcząt – fotografię: bliźniaczkę z lewej (to ta *zasnuta szarą mgłą*) narratorka widzi po stronie śmierci; w tym, co – być może – jest fotograficznym błędem niedoświetlenia kliszy lub odbitki, pi-sarka dostrzega światło „czarnego słońca”. Fotograficzny błąd zmienia się w tym literackim świadectwie postrzegania zdjęcia w jakość, która wywołuje określony efekt – przecucie śmierci, oddalenia bliźniaczki.

Zwodnicze jest też wrażenie odniesione przez narratorkę w bezsennej noc, o trzeciej trzydziści, kiedy to wydaje jej się, że sportretowane dziewczynki zamieniły się miejscami. Przecież to niemożliwe, a jednak... Dodajmy, że opis portretu bliźniaczek, wpisany w na wpół realną, na wpół fantastyczną narrację przywodzi na myśl popularne w II poł. XIX wieku fotografie „sobowótów”, w których na tym samym negatywie zdejmowano tę samą osobę w dwóch różnych pozach i przebraniach. Znając te wizerunki, nie sposób o nich nie myśleć, czytając opis podwójnego portretu w *Wyspie Izie*.

Nie tylko Joanna Bator snuje opowieści na podstawie zdjęć znalezionych, wyszperanych, na których są triki lub po prostu błędy. Wspomniany już Riggs przed wydaniem *Osobliwego domu...* wydał też album *Talking Pictures*, w którym zamieścił część swoich zbiorów, uwzględniając podpisy oryginalne lub je uzupełniając¹³. W Polsce niestrudżonymi kolekcjonerami i dekryptorami historii i znaczeń zapisanych w zdjęciach niczyich są Wojciech Nowicki i Jacek Dehnel. Nowicki otwarcie deklaruje fascynację „niedoróbkami”, brakami, co najsilniejszy wyraz znalazło w mistrzowskim eseju poświęconym albumom Wilhelma von Blandowskiego. Autor zastanawia się nad tym, dlaczego zdjęcia z niedoskonałościami (nieostrości, przypadkowe przedmioty „wchodzące” w kompozycję, rozmazane detale) zostały przez fotografa włączone do skrupulatnie prowadzonych albumów: *widać w tych fotografiach wyczulone oko (...). [C]zemu on [Blandowski] zrobił to zdjęcie, czemu je do albumu wkleił? Był, musiał być z tej fotografii dumny, dostrzegał w niej owo coś, co niekoniecznie dostrzegali (a raczej czego z pewnością nie dostrzegali) jego rówieśni*¹⁴. Oczywiście błędy warsztatowe, które zabierały gliwickiemu fotografowi najbogatszych klientów, Nowicki uważa za najciekawszy element zdjęć pozostawionych przez Blandowskiego, dostrzegając w nich wyraz antropologicznego spojrzenia.

Dehnel natomiast w *Fotoplastikonie*, zbiorze literackich miniatur skomponowanym na wzór pokazu zdjęć stereoskopowych (choć nie wszystkie zdjęcia prezentowane w albumie to stereogramy), dochodzi do granicy historii zmyślonej, dopowiedzianej do zdjęcia, kiedy komentuje pełnopostaciowy portret wdowy, koło której widać wyraźny ślad po drugiej postaci: *coś niepokojącego wydarzyło się na brzegu lasu, przez który przenika białe światło; ale to sprawa rodzinna (...)*¹⁵. Ostatnie słowo wydaje się kluczowe: wiedza na temat wydarzenia, odpowiedź na nurtujące patrzącego pytania należy do rodziny osób na zdjęciu.

Co zrobić jednak, kiedy zdjęcia pochodzą z archiwum rodzinnego, ale nie ma już komu zadać najprostszycy pytań: kto, kiedy, dlaczego, co się działo? I jeśli zdjęcia są obarczone błędem, który w dochodzeniu mojej *fantazmatycznej genealogii*, by powtórzyć ujęcie Bator, zamienia się w trik: zwodzi, oszukuje, każe dostrzegać duchy?

Dwie fotografie, którym chcę poświęcić dalsze rozważania, nie są przykładem świadomego użycia triku nakładanych obrazów. Zdjęcia przedstawiają nałożone na siebie wizerunki kobiety i mężczyzny. Kobieta na obu zdjęciach to ta sama osoba. W obu zdjęciach nałożenie jest wynikiem przypadku: nie przewinięto w aparacie kliszy i ta sama klatka została naświetlona 2 razy. Odbitki wykonano stykowo, najpewniej w warunkach domowych, o czym świadczy popularny w amatorskiej fotografii format 6x9 cm oraz ozdobne, ząbkowane brzegi papieru. Trudno jednak oprzeć się niepokojącemu wrażeniu, że na zdjęciu są duchy, jak gdyby nic nie zmieniło się w postrzeganiu tego typu zdjęć od połowy wieku XIX: to właśnie *podobieństwo między formą fotograficzną wynikłą z nałożenia obrazów a wyobrażeniem zjawy wpisanym wówczas w zbiorową wyobraźnię*¹⁶ sprawiło, że zdjęcia widm zaczęły być przez profesjonalnych fotografów fabrykowane z rozmysłem, dając początek długiej i burzliwej historii związków spirytyzmu i fotografii. Kiedy patrzę na dwie odbitki z rodzinnej kolekcji, również zastanawiam się nad możliwością uchwycenia na kliszy duchów. Dla mnie przecież sfotografowane postaci, które nie żyją od dawna, są do duchów podobne.

Obie fotografie pełnią dla mnie podobną funkcję, jak fotografia w oranżerii przedstawiająca młodą matkę filozofa Rolanda Barthes'a, której poświęca on swoją książkę *La chambre claire* (niezbyt fortunny polski tytuł to *Światło obrazu*). Nie tylko obrazy są dla mnie ważne, także podpisy, podobnie jak dla Nowickiego: *Trzeba więc – oto trzymam w ręku dowód na to – łączyć niekiedy fotografię ze słowem albo z ruchem, z dźwiękiem. Trzeba wyjść poza czysty zapis fotograficzny, żeby donośniej dać przemówić obrazom*¹⁷. Pierwsze (chronologicznie) zdjęcie podpisano: lipiec 1942, Domaradzice; drugie – kwiecień 1944, Ostrowiec. Mimo że zdjęcia zdają się na pierwszy rzut oka nieudanymi pamiątkami, w ich analizie i interpretacji pozwalam się prowadzić ich widmowemu potencjałowi wynikającemu z technicznego błędu.

Tę zgodę na bycie zwodzoną przez pomyłkę (trik?) tłumaczę sobie tym, że zdjęcia zostały mimo wszystko włączone do osobistej kolekcji, podpisane, przechowywane wraz z wieloma innymi. Pewne jest, że nałożenie kadrów to pomyłka: reszta zbiorów nie nosi żadnych śladów podobnych eksperymentów, co więcej, większość fotografii jest wykonana poprawnie, niektóre są ciekawie skomponowane, osoby, które zajmowały się robieniem i wywoływaniem zdjęć, umiały to robić. W większości są to portrety pojedyncze, podwójne i zbiorowe z lat 1940-1944, wykonane w Ostrowcu i okolicach, najczęściej przy okazji spacerów, pikników, wakacji – świątecznych chwil w wojennej codzienności. Zdjęcia te zaświadczać o trafności tez o społecznej roli fotografii prywatnej, które wysuwa Pierre Bourdieu: są wyrazem *technologii uroczystości lub odświętnej technologii, i zawsze technologii czynienia odświętności uroczystą*¹⁸. To ujęcia konwencjonalne: pozowane, dokumentujące drobne wydarzenia, mówiące sporo o wspomnieniowej funkcji fotografii.

Choć mam w ręku zdjęcia przynależne do historii rodziny, wiem, kiedy i gdzie zostały wykonane, moja sytuacja jest w zasadzie podobna do tej, w której znajduje się Wojciech Nowicki, kiedy próbuje odgadnąć opowieści kryjące się za fotografiami z targu staroci: *Poruszam się po niepewnym gruncie, pośród domysłów i ryzykownych założeń. Pewników jest niewiele; wiadomo tylko to, co widać*¹⁹. Ja też nie mam pewników, nie mam też już kogo spytać, zbyt dużo czasu minęło. *Wiadomo tylko to, co widać...* Zdanie to tyczy się według mnie obu stron zdjęcia, któ-

rego rewers często jest wykorzystywany dla notatek, podpisów. Ale przecież właśnie w tym, co widać, kryje się najwięcej niewiadomych.

Dzięki podpisom skreślonym kaligraficznym charakterem pisma wiem, że pierwsze zdjęcie zostało zrobione latem, świadczą o tym stroje sportretowanych.



Il. 1. Podpisano: lipiec 1942, Domaradzice. Fotografia z prywatnej kolekcji autorki

Kobieta jest w jasnej (białej? kremowej?) sukience, którą rozpoznaję też na innych fotografiach z kolekcji. Czy zostały zrobione w tym samym dniu? Być może, ale przecież to były czasy biedy, czy mogła mieć wiele letnich sukienek? Najwyżej kilka, więc równie dobrze zdjęcia mogły powstawać w ciągu kilku tygodni, miesięcy. Negatywy się nie zachowały, więc nie odtworzę porządku ich wykonywania.

Drugie zdjęcie, to z kwietnia 1944 r., pokazuje zapewne jeden z ostatnich niemal zimowych dni: i kobieta, i towarzyszący jej mężczyzna mają na sobie ciepłe płaszcze i nakrycia głowy, a na drugim planie – na drugim brzegu rzeki – widać też łachy śniegu. Ale jest też w tym zdjęciu światło słońca, już wiosennego, padające z lewej strony, z góry, co czyni półprzezroczystą sylwetkę postaci kobiecej jeszcze bardziej eteryczną, jakby była duchem, fantomem. Przypadkowe nałożenie na siebie postaci mężczyzny i kobiety z twarzą w miejscu jego serca domaga się romantycznego domysłu, dopowiedzenia, choć będzie to narracja fantazmatyczna, nieprawdziwa, zwiedziona pomyłkowym trikiem, ponieważ wiem, że sportretowanych nie łączyła miłość. W określeniu tej sytuacji pomógłby angielski czasownik *to trick: to make someone believe something that is not true, or to persuade someone to do something based on a false understanding of the facts*²⁰, który oznacza: sprawić, aby ktoś uwierzył w coś, co nie jest prawdą, lub przekonać kogoś do zrobienia czegoś, co opiera się na mylnym rozumieniu faktów. Właśnie w ten sposób działają na mnie obie fotografie.

Najbardziej tajemnicza jest fotografia „letnia”, na której widzę tylko ciemny kontur, sylwetkę mężczyzny. Nałożenie klatek stworzyło niezwykłą kompozycję zdjęcia: oboje portretowani znajdują się w centrum, mężczyzna został ujęty z bliższej odle-



Il. 2. Podpisano: kwiecień 1944, Ostrowiec. Fotografia z prywatnej kolekcji autorki

głości niż kobieta, której postać jest niemal o połowę mniejsza. Miała być widoczna w całości, jednak na podwójnie naświetlonej klatce „zniknęła” część postaci i wyraźnie widać tylko kawałek spódnicy, popiersie i twarz. Wydawałoby się, że to idealna metafora wizualna miłości między dwojgiem ludzi, a jednak wiem (i to należy do porządku tego, *co widać*), że to nie para zakochanych, choć byli przyjaciółmi.

Wiadomo tylko to, co widać... Nie wiem, kim są mężczyźni na obu fotografiach, nie wiem nawet, czy to dwie osoby, czy jedna i ta sama. Porównanie twarzy i podpisów z innymi zdjęciami z kolekcji nie przynosi wcale pewności, a nawet użycie profesjonalnego programu do obróbki zdjęć, powiększanie fragmentów – jak w *Powiększeniu* Antonioniego – również nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Ustalenie ich tożsamości nie jest niemożliwe i prawdopodobnie wreszcie się uda, ale czy w jakikolwiek sposób zmieni to trikowy charakter fotograficznej pomyłki, która w obu przypadkach każe myśleć o rozdzieleniu, cieniu śmierci, który w trakcie wojny musiał padać na tych młodych ludzi? Nie sądzę.

Inna sprawa, że oni zdają się tego cienia nie dostrzegać, więc to kolejny dowód na zwodniczy potencjał wybranych zdjęć. Niemal do wszystkich fotografii z kolekcji młodzi ludzie wyraźnie pozują. Odkąd pierwszy raz oglądałam ten zbiór, uśmiechy te zawsze wywoływały we mnie lekkie niedowierzanie: jak to, w czasie wojny oni bywali też tacy radośni? Ładnie, elegancko ubrani? Uczesani, upozowani? ²¹ Bourdieu nie byłby zdziwiony, zdjęcia przecież idealnie wpisują się we właściwą dla prywatnych portretów konwencję.

Zdjęcia rodzinne są zależne od narracyjnego aktu adopcji, który zmienia prostokątne kawałki kartonu w znaczące szczegóły, łączące życia i opowieści w poprzek

*kontynentów i pokoleń*²², pisze teoretyczka postpamięci Marianne Hirsch. Nie sposób się z nią nie zgodzić. Badaczka akcentuje też materialny charakter zdjęć rodzinnych, których fizyczność jest równie ważna, jak obrazy na niej odbite. Ja też obracam w palcach niewielkie kartoniki (większość zdjęć z kolekcji rodzinnej to format 6x9 cm), po raz kolejny czytam podpisy, układam zdjęcia w różnej kolejności, a przez niedoświetlone lub prześwietlone sylwetki (tak jak przez zaczernioną sylwetkę na zdjęciu letnim) próbuję dostrzec rysy twarzy i połączyć ze sobą, utożsamić bohaterów różnych zdjęć. Niestety, mój zbiór nie ma ustalonego porządku, który mógłby podpowiedzieć, jak opowiedzieć historię, jak połączyć szczegóły łączące poszczególne postaci. Fotografie z wojennych czasów w Ostrowcu nie były ułożone w albumie, lecz w kopertach, teczkach, koszulkach, a ich konfiguracja zmieniła się, kiedy odkryte po kilkunastu latach od śmierci ich właścicielki zdjęcia zostały rozdzielone pomiędzy kilka osób, z których każda – w tym ja – chciała mieć część dla siebie.

Gdyby zdjęcia te były w albumie, wszystko byłoby prostsze. André Rouillé wskazuje na porządkującą siłę albumów: *Podobnie jak archiwa, czy też inne systemy gromadzenia danych (...) tak samo i album nie jest jedynie pasywnym zasobnikiem. Nie tylko bowiem gromadzi, zbiera, archiwizuje i klasyfikuje obrazy, ale tworzy też określony sens, proponuje pewną wizję i na swój sposób symbolicznie porządkuje rzeczywistość*²³. Mam inne albumy rodzinne, w których można zauważyć tę dbałość o zachowanie ciągłości, o budowanie narracji – choć wiem, iż należy zachować ostrożność i że nie można ślepo ufać opowieści z albumu. Album rodzinny to przecież też stylizacja, to opowieść, jaką konstruujemy, bo chcemy ją opowiedzieć (pokazać) innym²⁴. Polska artystka Aneta Grzeszykowska dokonała dekonstrukcji tej postawy „na pokaz” w swoim projekcie *Album*, wymazując w Photoshopie swoją postać z rodzinnej kolekcji²⁵.

*Zdjęcie istnieje, ponieważ coś tam było, a zatem ja, podobnie jak Barthes, mogę mieć nadzieję, że w swoich własnych zdjęciach rodzinnych znajdę jakąś prawdę o przeszłości mojej i mojej rodziny – chociaż będzie ona zapośredniczona*²⁶: prowadzona przez Marianne Hirsch wracam do Rolanda Barthes’a i noematu fotografii *to było*, choć teoretycy już wielokrotnie podważali jego zasadność. François Soulages, rozważając relację między fotografią a rzeczywistością w planie epistemologicznym, doszedł do wniosku, że Barthes’owskie *to-co-było* powinno zostać zastąpione raczej przez *to-co-zostało-odegrane*²⁷. Francuski filozof udowadnia performatywny, inscenizacyjny charakter tych zdjęć, które wydawałyby się dokumentalne: zawsze są pozowane, odgrywane, planowane. Dlatego też Soulages podkreśla, że nie „zdejmuje się” zdjęcia, ale się je tworzy²⁸. Fotografia jest według niego nie tyle dowodem na to, że coś było przed obiektywem, ile na to, że coś zostało przed nim zainscenizowane.

Kiedy patrzę jednak na obie fotografie z rodzinnego archiwum, żadne z tych ujęć istoty fotografii nie wydaje mi się do końca odpowiednie. Tak, to było: przed obiektywem stanęła kobieta, a wcześniej towarzyszący jej przyjaciel; nie, tego nie było: nie było ich tam razem, w tym samym miejscu, fotografia nie pokazuje obrazu rzeczywistego zdarzenia, tylko dwa momenty, oddzielone od siebie interwałem czasu, który nie jest mi znany. Tak, to zostało odegrane – każde z nich pozowało. Na zdjęciu z lipca 1942 r. mężczyzna stanął swobodnie, patrząc wprost w obiektyw, a kobieta ustawiła się nieco bokiem do obiektywu, uśmiechając się. W kwietniu 1944 r. portretowani pozowali, aby stworzyć ciekawą kompozycję: mężczyzna sta-

nał z lewej strony kadru, a kobieta usiadła tak, aby być w środku. *Cala fotografia domowa to teatralizacja, gdyż w każdym istnieją mniejsze lub większe skłonności do narcyzmu*²⁹, pisze Soulages i wydaje się, że omawiane fotografie to potwierdzają. Ale jednak nie, to nie zostało odegrane: żadne z dwojga ludzi w obu sytuacjach nie planowało trikowego zdjęcia, efekt nałożenia dwóch ujęć na jednej klatce stał się widoczny dopiero w domowej ciemni, razem z błędami naświetlenia i ustawienia ostrości, które są ewidentne zwłaszcza na wcześniejszej fotografii. Najwyraźniej przestrzeń pomiędzy *to-co-było* i *to-co-zostało-odegrane* jest zbyt ograniczona, by zmieścić w niej interpretację dwóch przypadkowo trikowych zdjęć.

Z pomocą przychodzi pojęcie *obrazu utajonego*. W technice fotograficznej jest to nazwa obrazu, który powstaje w wyniku reakcji fotochemicznej po naświetleniu materiału światłoczułego, niewidocznego, dopóki nie wprowadzimy materiału do wywoływacza. Marianna Michałowska proponuje jego metaforyczne rozumienie, obejmujące *wyobrażenia, które zostały zachowane w naszej pamięci*³⁰. Badaczka argumentuje, że odkrycie tego obrazu jest możliwe, kiedy – poszukując sensu fotografii – decydujemy się *zrezygnować z dystansu i przyjrzeć się im z bliska, przekroczyć intymność przez nie chronioną i spojrzeć fotografom „prosto w oczy”*³¹. Właśnie to próbuję uczynić, patrząc na dwie fotografie z kolekcji rodzinnej, *patrząc „prosto w oczy”* uwiecznionym na nich postaciom. Widzę obrazy, które są pomiędzy rzeczywistością a inscenizacją, pomiędzy prawdą a moim wyobrażeniem, zmyśleniem. Na tym polega trikowy potencjał pospolitych błędów, nałożenia dwóch obrazów w obrębie jednego kadru. Mogłyby to być fotografie ludyczne, włączone do kolekcji dla zabawy, mogłyby też być dowodem na istnienie duchów. Dla mnie wywołują one (we wszystkich znaczeniach tego słowa) *obraz utajony* przedstawionej kobiety, którą znałam, ale dużo później, w czasach, kiedy nie była już tą dziewczyną ze zdjęć.

Wiadomo tylko to, co widać... Kobieta na zdjęciach to moja Babcia, wtedy młodziutka (urodzona w 1924 r.) dziewczyna, od marca 1942 r. członkini Związku Walki Zbrojnej Armii Krajowej w Podobwodzie 100. (kryptonim „Wierzbą”) w Ostrowcu Świętokrzyskim (ps. „Harcerka”). Kiedy patrzę na zachowane w rodzinie jej zdjęcia z tego okresu, wykonane w Ostrowcu Świętokrzyskim i jego okolicach, widzę na nich tak naprawdę dwie osoby: młodą kobietę, która nawiązywała przyjaźnie, cieszyła się miłością, martwiła się o rodzinę, i żołnierkę AK (od marca 1940) spełniającą w konspiracji swój obowiązek wobec ojczyzny, bo patriotyzm był jednym z elementów jej wychowania³². O tej drugiej wiem tyle, ile mi opowiedziała i ile sama przeczytałam we wspomnieniach.

O tej pierwszej wiem tak niewiele... To właśnie plik przemieszanych fotografii z różnych lat i okresów życia Babci pomaga mi w zdobyciu tej wiedzy, tak jak zdjęcie bliźniaczek z okolic Grodna pomaga Joannie Bator w tworzeniu *fantazmatycznej genealogii*. Zawłaszczam te zdjęcia w *narracyjnym akcie adopcji*, próbując połączyć znane z nieznanym. Tym bardziej trikowo działają dwa zdjęcia-pomyłki, prowokując i inspirując do dopowiadania szczególnego znaczenia, które kryłoby się za widmowymi postaciami.

JUSTYNA HANNA BUDZIK

- ¹ W. Nowicki, *Maryan K.*, w: tegoż, *Odbicie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 83.
- ² C. Chéroux, *Wielka wymiana trików. Sztuka iluzji, fotografia i kinematografia*, w: tegoż, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, tłum. T. Swoboda, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014, s. 109.
- ³ Zob. C. Chéroux, *Les récréations photographiques*, „Études photographiques” 1998 nr 11 (5), <http://etudesphotographiques.revues.org/167> (dostęp: 16.01.2016); tegoż: *Dialektyka widm. Fotografia w służbie zaświatów. Gra portretów (na nosie). Model rozrywkowy w fotografii jarmarcznej*, w: *Wernakularne...* dz. cyt.
- ⁴ Wątek ten rozwija również w swoim artykule w niniejszym numerze „Kwartalnika Filmowego” Natalia Gruenpeter.
- ⁵ S. Sontag, *Heroizm widzenia*, w: tejże, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 95.
- ⁶ Por. W. Nowicki, *Ostatnia podróż Marszałka*, w: tegoż, *Dno oka*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- ⁷ Zob. R. Riggs, *Osobliwy dom pani Peregrine*, tłum. M. Hesco-Kolodzińska, Media Rodzina, Warszawa 2012.
- ⁸ Zob. G. Méliès, *Obrazy kinematograficzne*, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 241-250.
- ⁹ <http://sjp.pwn.pl/slowniki/trik.html> (dostęp: 16.01.2016)
- ¹⁰ Zob. C. Chéroux, *Dialektyka widm...* dz. cyt. s. 29-30.
- ¹¹ *Obraz dopiero wtedy staje się obrazem, gdy jest ożywiany przez widza. W akcie ożywiania oddzielamy go w wyobraźni od jego medium-nośnika*. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 39.
- ¹² J. Bator, *Wyspa Łza*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2015, s. 66.
- ¹³ Zob. http://www.ransomriggs.com/talking_pictures.php (dostęp: 16.01.2016).
- ¹⁴ W. Nowicki, *Niepokoje Wilhelma von Blandowskiego*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2013, s. 33.
- ¹⁵ J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 145.
- ¹⁶ C. Chéroux, *Dialektyka widm...* dz. cyt., s. 30.
- ¹⁷ W. Nowicki, *Maryan K.*, dz. cyt., s. 83.
- ¹⁸ Zob. P. Bourdieu, *Photography. A Middle-brow Art*, Polity Press, Stanford 1990, s. 27.
- ¹⁹ W. Nowicki, *Bertillon i s-ka*, w: tegoż, *Odbicie*, dz. cyt., s. 41.
- ²⁰ <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/trick> (data dostępu: 16.01.2016).
- ²¹ Antropologowie codzienności prowadzą badania nad zachowaniami i trendami w czasach wojny. Kulturoznawczyni Karolina Sulej na przykład zajmuje się badaniem mody w gettach i obozach koncentracyjnych, a punktem wyjścia jej projektu naukowego stały się fotografie wykonywane w getcie w Warszawie, przedstawiające uśmiechnięte i ładnie ubrane, młode Żydówki. Zob. np. K. Sulej, *Moda w piekle*, zapis wideo wykładu: <http://www.amara.org/pl/videos/WQKuLdyFcVj6/pl/53222/> (dostęp: 16.01.2016); też, M. Wójcik, *Moda w getcie warszawskim*, <http://historia.focus.pl/wojny/moda-w-getcie-warszawskim-1240> (dostęp: 16.01.2016). Rodzinne archiwa z czasów wojny są cennymi dokumentami w podobnych badaniach nad modą czy codziennymi zwyczajami.
- ²² M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1997, s. XII.
- ²³ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 112.
- ²⁴ Por. P. Bourdieu, dz. cyt.
- ²⁵ Zob. A. Mazur, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Karakter, Kraków 2012, s. 98, 101.
- ²⁶ M. Hirsch, dz. cyt., s. 6.
- ²⁷ Zob. F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, s. 21-22.
- ²⁸ Tamże, s. 89.
- ²⁹ Tamże, s. 20.
- ³⁰ M. Michałowska, *Obraz utajony*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007, s. 9.
- ³¹ Tamże.
- ³² Zob. T. Ogłóza, *Harcerskie wspomnienia. (Przedruk z „Zeszytu Historycznego” nr 2 Światowego Związku Żołnierzy Armii Krajowej Oddział Gliwice)*, w: W. Starczyński, *Wilga*, Ostrowiec Świętokrzyski 2009, dostępne online: <http://skh.republika.pl/Wilga.pdf> (dostęp: 16.01.2016).