

Camera lucida

Fotografia i pamięć

SŁAWOMIR SIKORA

*Pamięć: przestrzeń, w której zdarzenia
się powtarzają.*
Paul Auster

Dym, film Wayne Wanga według scenariusza Paula Austera, jest w istocie niezwykle. A przekonuje nas o tym już pierwsza scena, kiedy to do „rozgadanej”, prowadzonej przez Auggie’ego Wrena trafikki wkracza pisarz Paul Benjamin, a przestrzeń wypełnioną dotychczas polifoniczną, rozkrzyczaną codziennością i aktualnościami sportowymi zajmuje historia niemal metafizyczna. Benjamin opowiada anegdotę o tym, jak Sir Walter Raleigh, wybitny poeta i awanturnik, podejrzany o wprowadzenie zwyczaju palenia tytoniu na dworze Elżbiety I, zważył dym. Temat wydaje się błahy, a jednak dotyczy istoty człowieka. Tytoń był substancją sakralną, lekarstwem i narkotykiem, dziś stał się już niemal bez wyjątku używką i zwykłą trucizną. Przezroczysta, biaława substancja, która powstaje na skutek jego spalania, dotyczy najbardziej zmysłów powonienia i smaku, zmysłów, którym kultura europejska wydaje się przypisywać najmniejsze znaczenie¹. Paradoksalnie warto od razu zaznaczyć, że sprawa wcale nie jest tak jednoznaczna. Wystarczy zauważyć, jak wiele mówi proste stwierdzenie, że ktoś ma dobry lub zły smak (choć mamy już wówczas, oczywiście, do czynienia z metaforycznym ujęciem owego zmysłu...). To właśnie ów naddatek, wykroczenie poza „podstawowe potrzeby”, charakteryzuje człowieka. Zważenie dymu, można sądzić, okazuje się w istocie nieomal tak ważną kwestią jak zważenie duszy. Opowiedziana przez Benjaminą historią wprowadza metafizyczną pauzę, na chwilę wszyscy milkną w zasluchaniu. Właśnie w tym harmonijnym prowadzeniu podwójnego rejestru, koegzystencji zwykłości i niezwykłości, wymiaru wysokiego i niskiego, kryje się, jak sądzę, sukces filmu, jak też jego szczególna aura, pajęczyna dymu splatająca codzienność z wyrafinowaniem, wzniosłość z powszechnością².

Chwilę później widzimy, jak idący w zamyśleniu Benjamin wchodzi prosto pod koła pędzącej ciężarówki. Na szczęście od niechybnej śmierci w ostatnim momencie wybawia go czarnoskóry chłopiec. Postawiony w tej kłopotliwej sytuacji pisarz chciałby natychmiast – w myśl współczesnej logiki: coś za coś – odwzajemnić się, spłacić dług. Lecz film ten czerpie wzorce z innej tradycji, tradycji właściwej na przykład kulturom archaicznym, gdzie wymiany nie da się sprowadzić do prostych relacji ekonomicznych.

cznych. Podstawowym dobrem wynikającym z wymiany – a w filmie tą krążącą substancją są przede wszystkim, choć nie tylko, opowieści – jest raczej tworzenie więzi... To one są wartością nadrzędną. Może też przede wszystkim o tym jest *Dym*...

Kiedy jakiś czas później pisarzowi zabraknie papierosów, w ostatniej chwili, tracąc oddech, przybiega do trafiki Auggie'ego Wrena. Pora zamknięcia minęła, lecz nikt się nigdzie nie śpieszy – przyjaciele siadają przy piwie i papierosach, zaś na stole pojawiają się albumy fotografii. Auggie – jak się okazuje – ma bowiem „dziwny” zwyczaj: codziennie rano fotografuje ze swojego rogu, skrzyżowania 7 Alei i 3 Ulicy, ten sam fragment rzeczywistości, codziennie dokładnie o tej samej godzinie. Ów osobliwy rytuał zaowocował już ponad czterema tysiącami zdjęć. Kartki albumu, każda wypełniona czterema fotografiami, coraz szybciej przesuwają się przed oczyma Paula. Wszak jest to cały czas „to samo zdjęcie”. Dopiero po konstatacji Auggie'ego, który zauważa, że pisarz nawet nie patrzy na zdjęcia: *Nigdy nie zrozumiesz, jeśli nie zwolnisz* – spojrzenie Benjamina zatrzymuje się na każdym obrazie. Pole widzenia (i ekran) wypełniają po kolei pojedyncze kadry, tym razem na dłużej. Wraz z pisarzem zaczynamy dostrzegać, że jednak zdjęcia się różnią, że każde z nich ukazuje inne postaci, inne światło, że ta „tożsamość” jest w rzeczy samej bardzo bogata i różnorodna. Jednak tak naprawdę świat „zatrzymuje się”, gwałtownie cofa do „owego czasu” dopiero wówczas, gdy pisarz natrafia na przypadkowo uchwyconą na zdjęciu sylwetkę żony, która w jakiś czas po zrobieniu zdjęcia ginie od przypadkowej kuli w trakcie bandyckiego napadu nieopodal sklepu Wrena. *To Helen (...) To Helen, moje słodkie kochanie...* Pisarz nie jest w stanie powstrzymać emocji... Ale też scena ta wydaje się punktem zwrotnym w historii Benjamina: życie, które „zatrzymało się” na skutek związanego ze śmiercią żony traumatycznego przeżycia (zdolny pisarz, który całe dni spędza przy maszynie do pisania, od owego czasu nic nie napisał), teraz, kiedy „rana” zostaje ponownie dotknięta, „naocznie” doświadczona w przeżyciu fotografii, owo „zablokowane” życie uwalnia się, czas zaczyna znowu płynąć normalnie...

Choć historia znajduje zwieńczenie i klamrę w „opowieści wigilijnej” Auggie'ego Wrena, opowieści o tym, jak Auggie stał się posiadaczem aparatu fotograficznego, to jednak warto również – jak sądzę – gdzie indziej poszukać jej dopełnienia. Można by mianowicie potraktować ją jako wskrzeszenie pewnego wątku dotyczącego postaci Rolanda Barthes'a (a zatem – pośrednio już tylko – także Marcela Prousta). I to nie dlatego, że życie francuskiego krytyka kończy się tragicznym wypadkiem, przypominającym ten, który na szczęście nie kończy się śmiercią Benjamina: trzy dni po wydaniu przez wydawnictwo Gallimarda *La chambre claire. Note sur la photographie* 25 lutego 1980 roku Barthes przechodząc w zamyśleniu rue des Ecoles nieopodal Collège de France, gdzie prowadził wykłady, wpada pod furgonetkę³, a książka, która brzmi jak testament, będąc również refleksją o rzeczach ostatecznych – staje się rzeczywiście książką ostatnią. Można, jak sądzę, zasadnie mniemać, że ukazane w filmie doświadczenie fotografii jest osadzone w rozważaniach Barthes'a na temat tego nowego antropologicznego medium⁴.

Strona Barthes'a

*Pojmuję, że dzieło Prousta jest, dla mnie przynajmniej, dziełem odniesienia, powszechną mathe-
sis, mandalą wszelkiej literackiej kosmogonii – tym czym były listy pani de Sévigné dla babki narratora, powieści rycerskie dla Don Kichota itd. Nie znaczy to wcale, że jestem jakimś specjalistą od Prousta: Proust sam przychodzi mi na myśl, nie przywołuję go; nie jest dla mnie „autorytetem”, lecz po prostu określonym wspomnieniem. Oto czym jest inter-tekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem – czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym; książka tworzy sens, sens tworzy życie.*

Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*

Wydaje się, że przemiana sposobu pisania Rolanda Barthes'a wiedzie w stronę form coraz to bardziej literackich. *Nauka jest pospolita, życie jest subtelne, i aby skorygować ten rozstęp, potrzebna jest nam literatura*⁵ – powiada Barthes. A w jednym z późnych esejów zadaje sobie pytanie: *Czy oznacza to, że zamierzam napisać powieść?* – i odpowiada – *Bo ja wiem? Nie wiem nawet, czy będzie można mówić o „powieści” w przypadku upragnionego przeze mnie dzieła, które – bardzo bym tego chciał – zrywałoby (...) z całą dotychczasową praktyką pisarską, podporządkowaną jednoznacznie intelektowi*⁶. Można by mnożyć przykłady, w których francuski krytyk przedstawia się jako zwolennik „literaturyzacji” nauki – przytoczę jeszcze jeden, pochodzący z wykładu inauguracyjnego wygłoszonego z okazji przyjęcia go do Collège de France w 1977 roku. Opowiedział się w nim przeciwko klasyfikującej, porządkującej właściwości języka (*język jest porządkowaniem, a porządkowanie jest opresywne: ordo znaczy zarazem rozdział i zastraszanie*⁷), przeciwko wykładowi jako formie, która zmierzając zawsze ku całości i zamknięciu, z konieczności łączy się ze zniekształceniem sensu, jednocześnie opowiadając się za seminarium jako przestrzenią wymiany, za fragmentacją i dygresją, czy jak to nazwał – wycieczką: *przekonuję się coraz bardziej, czy to pisząc, czy to nauczając, że podstawową operacją metody udaremniania (tzn. pragnieniem ucieczki przede wszystkim przed opresywnością języka, jego uwikłaniem zawsze w dyskurs siły) jest, gdy się pisze, fragmentacja, gdy się wyklada, dygresja, albo, by ująć to w jednym, cudownie dwuznacznym słowie: wycieczka. Chciałbym więc, by mowa i słuchanie, które będą się tu splatały, podobne były odejściom i powrotom bawiącego się wokół matki dziecka, które oddala się i za chwilę wraca, by przynieść kamyk, kłaczek wełny, zarysowując mimochodem wokół spokojnego centrum sferę zabawy, wewnątrz której kamyk i wełna znaczą w końcu mniej niż dokonany – pełen gorliwości – dar*⁸.

Camérę lucidę rozpoczynają następujące słowa: Pewnego dnia jakiś czas temu natrafiłem na fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima, zrobioną w 1852 roku. Z osłupieniem, które nie osłabło do dziś, zdałem sobie wówczas spr-

wę, że *patrzę w oczy, które widziały Cesarza. Czasami wspomniałem o tym, ale ponieważ nikt nie wydawał się podzielać mojego wrażenia, ani nawet go rozumieć* (życie składa się z tych małych dotknięć samotności), *zapomniałem o nim. Moje zainteresowanie fotografią przybrało bardziej kulturowy zwrot*⁹.

Początek brzmi: *Pewnego dnia...* druga część książki zaczyna się od słów *W pewien listopadowy wieczór...* Choć początki te nie są tożsame z bajkowym „pewnego razu” – to jednak, jak sądzę, są zdecydowanie bliższe wypowiedzi literackiej, powieści niż konstrukcjom, które spotykamy w tekstach naukowców i badaczy. Uwaga ta nie ma oczywiście na celu odjęcia powagi przedsięwzięciu Barthes’a, wręcz przeciwnie, chciałbym podkreślić z całą mocą, że jest to książka szalenie poważna, ważna i piękna. Zachętą i podstawą do medytacji staje się tu Fotografia, ten – jak nazywa go Barthes – nowy antropologiczny przedmiot. Według Barthes’a to właśnie wynalezienie fotografii, a nie kina, stanowi przełom w dziejach świata. Ta sama epoka wynalazła Fotografię i Historię. *Być może jest w nas nieprzewycięzalny opór wobec wiary w przeszłość, w Historię poza formą mitu. Fotografia po raz pierwszy wyłącza ten opór, przeszłość jest odtąd równie pewna jak teraźniejszość; to, co widzi się na papierze, jest równie pewne, jak to, czego dotykamy*¹⁰. Narodziny fotografii to również okres może nie tyle zaniku, ile raczej przemiany religijności i idącej z tym w parze zmiany stosunku do śmierci, zmiany, w której fotografia, według Barthes’a, odegrała niepoślednią rolę. Książkę tę należy również uznać za medytację nad śmiercią w dobie fotografii, śmiercią dziś, choć może raczej należałoby powiedzieć – wobec szaleńczego przyspieszenia czasu – śmiercią wczoraj¹¹.

Camera lucida składa się z dwóch części, w obu autor próbuje dociec tego, czym jest fotografia, dociec jej istoty: pierwsza część jest w pewien sposób bardziej „obiektywna”, druga bardziej osobista, a jego poszukiwania koncentrują się w dużym stopniu wokół „badania” fotografii niedawno zmarłej matki.

Czytając literalnie tekst, można zasadnie twierdzić, że (początkowo?) Barthes skłania się ku twierdzeniu, że w fotografii *nie ma (...) nic proustowskiego*¹². Podziela sceptycyzm samego Prousta na temat fotografii i pamięci – przytacza zresztą jego słowa, mówiące, że *zdjęcia słabiej wywołują wspomnienie osoby niż samo tylko myślenie o niej*¹³. Ale paradoksalnie to pierwsze twierdzenie pojawia się już po tym, kiedy Barthes opisuje związane z fotografią doświadczenie, które przypomina (a może nawet naśladuje) Proustowskie doświadczenie z „pamięcią mimowolną”. Być może da się w tym dostrzec – podobnie jak w przypadku *W poszukiwaniu straconego czasu* – chęć zakłócenia czy nawet zniesienia chronologii¹⁴. W innym miejscu pisze zaś, że fakt oglądania poprzedniego dnia zdjęć nie pozwolił mu wraz z przyjaciółmi wspominać dzieciństwa¹⁵. Fotografie blokują wspomnienia, są raczej przeciw-wspomnieniem. W radykalizmie i sile tego stwierdzenia można doszukiwać się również protestu przeciwko łatwości, z jaką czasem fotografii traktuje się jako pamięć, przeciwko łatwości, z jaką przemienia się je w narrację, przed literaturyzacją fotografii, by wspomnieć tylko *Dagerotypy* Karen Blixen czy ciekawy skądinąd film Agnès Vardy *Dagerreotype*.

W tym „początkowym” mniemaniu Barthes zdaje się ulegać samemu Proustowi. W *Poszukiwaniu straconego czasu* (*Strona Guermentes*), znajdujemy opis przejmującej sceny, kiedy to narrator niespodziewanie pojawia się u babki zaskakując ją w czasie lektury: *Niestety, właśnie to w i d m o* (sic!) *ujrzałem, kiedy,*

wszedłszy do salonu bez uprzedzenia babki o powrocie, zastałem ją w trakcie czytania. Byłem tam lub raczej nie byłem tam jeszcze, skoro ona nie wiedziała o tym (...) był tam ze mnie jedynie świadek, obserwator, w kapeluszu i płaszczu podróżnym, ktoś obcy, nie należący do tego domu, fotograf przychodzący robić zdjęcia miejsc, których już nie ujrzymy. To, co się mechanicznie dokonało w moich oczach, kiedy spostrzegłem babkę, to była w istocie fotografia. Zawsze widzimy drogie nam istoty jedynie w żywym kontekście, w ciągłym ruchu naszej nieustannej tkliwości, która zanim pozwoli do nas dojść obrazom, jakie dla nas przedstawia ich twarz, chwytą je w swój wir, rzuca je na ideę, jaką sobie o nich tworzymy „od zawsze”, stapia je z tą ideą, zespala je z nią. W jaki sposób, skoro czoło i policzki babki wyrażały dla mnie to, co było najdelikatniejszego i najtrwalszego w jej duszy; w jaki sposób, skoro wszelkie nawykowe spojrzenie jest nekromancją, a każda ukochana twarz zwierciadłem przeszłości, w jaki sposób nie byłbym w niej pominął tego, co w niej mogło zgrubieć i ulec zmianie, wówczas, kiedy nawet w najobojętniejszych obrazach życia oko nasze, przemienne myślą, opuszcza (tak jakby to zrobiła tragedia klasyczna) wszystkie zbyteczne dla akcji obrazy, zatrzymując jedynie te, które mogą cel uczynić zrozumiałym. Ale niech w miejsce naszego oka spojrzysz czysta materialna soczewka, płyta fotograficzna, wówczas, na przykład na dziedzińcu Instytutu zamiast wychodzącego akademika, który woła fiakra, ujrzymy jego zataczanie się, jego wysiłki, aby się nie przewrócić wstecz, parabolę jego upadku, tak jakby był pijany lub jakby dziedziniec pokryty był gołoledzią. Tak samo się dzieje, kiedy jakiś okrutny podstęp przypadku przeszkodzi naszej inteligencji i zbożnej czułości nadbiec na czas, aby ukryć naszym spojrzeniom to, czego nie powinny nigdy oglądać (...) i pokazuje nam – w miejsce ukochanej istoty, która nie istnieje już od dawna, ale której śmierć czułość nasza zawsze chciała przed nami utaić – nową istotę, którą po sto razy dziennie czułość ta stroiła drogim i kłamliwym podobieństwem. (...) ja, dla którego babka była jeszcze mną samym, ja, który nigdy nie widziałem jej inaczej niż w swojej duszy, wciąż w tym samym miejscu przeszłości (...) pierwszy raz i to tylko na chwilę, bo ten obraz znikł bardzo szybko – na kanapie, pod lampą ujrzałem czerwoną, ciężką, pospolitą, chorą, zadumaną, wodzącą po książce błędnymi nieco oczami, przygnębiającą starą kobietę, której nie znałem¹⁶.

Wydaje mi się, że owo rozdwojenie, pojawienie się *alter ego* bohatera, wprowadzona fikcyjna postać fotografa, w przejmujący i znaczący sposób charakteryzuje dwa różne spojrzenia: osoby bliskiej, której spojrzenie obdarzone jest zawsze ciepłem emocjonalnym, i spojrzenie obcego, obserwatora, nazwanego tu fotografem, którego wzrok miałby rejestrować rzeczywistość „chłodnym okiem” na podobieństwo obiektywu aparatu fotograficznego. Warto pamiętać, że scenę tę poprzedza opis rozmowy telefonicznej z babką, kiedy to jej głos po raz pierwszy brzmiał dla narratora „obiektywnie” i obco, nie został przemieniony i ocieplony uczuciami słuchającego. W obu przypadkach nowe wynalazki techniczne, aparat telefoniczny i fotograficzny, metaforyzują oddalenie, dystans uczuciowy.

Powróćmy jednak do Barthes’a.

W *Camera lucida* Barthes postanawia wyzbyć się wszelkich systemów, które swoim reżimem metodologicznym mogłyby go wiązać i ograniczać, opowiada się za fenomenologią, choć trzeba od razu stwierdzić fenomenologią kapryśną,

daleką od reżimu metodologicznego, jaki chciał jej nadać Husserl – swoją wiedzę pragnie czerpać z patrzenia i myślenia o zdjęciach samych, tych które mu się podobają, które przyciągają jego uwagę, które coś mu mówią. Stara się wyzbyć wszelkich zwyczajowo przyjętych klasyfikacji: zawodowcy – amatorzy; pejzaże – przedmioty – portrety – akty; relizm – pikturalizm, zastosować wobec wiedzy uprzedniej swego rodzaju *epoché*.

Czym jest zatem fotografia według Barthes'a?

*To, co Fotografia powieli w nieskończoność, miało miejsce tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło powtórzyć egzystencjalnie. W Fotografii zdarzenie nie wykracza nigdy poza siebie, ku czemuś innemu. Jest ona absolutną jednostkowością, wszechwładną Przypadkowością i Przyległością, głuchą i bezmyślną*¹⁷.

A dalej: *Fotografia zawsze zawiera ze sobą swoje odniesienie (...) Jedno jest przyklejone do drugiego, całym ciałem, jak skazaniec przywiązany do trupa w pewnych torturach czy jak te pary ryb (chyba rekinów, według Michela), płynących w połączeniu, jakby w wiecznym zespoleniu miłosnym. Fotografia należy do tej klasy przedmiotów składających się z kilku warstw, gdzie nie można oddzielić od siebie dwu bez ich zniszczenia: to szyba i pejzaż, a także czemu nie: Dobro i Zło, pożądanie i jego przedmiot*¹⁸.

Warto zwrócić uwagę na język Barthes'a, na jego porównania: *jak skazaniec przywiązany do trupa* i *w wiecznym zespoleniu miłosnym*. O ile pierwsza metafora wskazuje na coś, co budzi przerażenie i traumę, o tyle druga odwołuje się do intensywności związanej z miłością – w obu przypadkach mamy do czynienia z największym natężeniem uczuć. Do tego wątku jeszcze powrócę.

Padły tu też słowa: *szyba* i *pejzaż*. Te ważne słowa mają zaświadczać o realizmie fotografii. Obcując z fotografią, obcujemy z rzeczywistością, choć jest to rzeczywistość oddzielona i w pewien sposób przemieniona. (W pamięci pojawiać się może obraz Magritte'a ukazujący sztuczną szybę okienną, której rozbite fragmenty „przechowują zaokienny obraz” – *Klucz do pól*.) Barthes powiada, że *zdjęcia są znakami, które nie przystają dobrze, kwaśniej jak mleko*. W języku francuskim brzmi to następująco: *Les photos sont des signes qui ne prennent pas bien, qui tournent, comme du lait*¹⁹. Jak w wielu przypadkach użyty język stawia wielkie wyzwanie dla tłumacza, z którym nie zawsze łatwo się uporać: francuskie słowo „tourner” jest zdecydowanie bardziej wieloznaczne i niesie odwołanie między innymi do przekształcenia i zmiany, wskazuje jednocześnie na tożsamość i odmienność – tego przekształcenia i jedności wybrane przez tłumacza polskie słowo „kwaśnieje” zdaje się zupełnie nie oddawać²⁰.

Takie odwołanie do podwójności fotografii zawiera się już w samym tytule książki: tytuł francuski brzmi *La chambre claire*, angielski – *Camera Lucida*. Francuzi mają zwyczaj tłumaczyć na własny język zwroty obce: istnieje więc *la chambre noire*, czyli zarówno ciemnia fotograficzna, jak i *camera obscura*, a także *la chambre claire*, czyli *camera lucida*. Ten wynaleziony u progu XIX wieku przyrząd, którego podstawowym składnikiem był pryzmat, pozwalał na jednocześnie widzenie – właśnie dzięki patrzeniu w określony sposób przez pryzmat – rysowanego obiektu, jak i obrazu pozornego tegoż obiektu na płaszczyźnie rysunku. Można powiedzieć, że jednocześnie widziało się dwie rzeczywistości: tę prawdziwą i tę odwzorowywaną. Dwa w jednym. Nawiasem mówiąc Barthes,

odwołując się do tego urządzenia, popełnia błąd, twierdzi mianowicie, że jednym okiem widzimy rzeczywistość, drugim zaś – rysunek, jej odwzorowanie. Niemniej to uchybienie, jak miemam, nie przesądza o jego interpretacji. Można powiedzieć, że wszystko, co pisze o fotografii, jeszcze mocniej współgra w odniesieniu do właściwej *camera lucida* – dla Barthes'a fotografia jest wszak szalonym obrazem, obrazem, o który otarła się rzeczywistość²¹. Tę podwójność konstytuującą fotografię autor wybija w tytule książki, niestety w polskiej wersji oddanym przez mniej znaczące i zdecydowanie słabiej umotywowane miano *Światło obrazu*²².

Barthes opowiada, że dostał kiedyś zdjęcie siebie samego i zupełnie nie mógł przypomnieć sobie okoliczności jego zrobienia. *Zastanawiałem się nad krawatem, swetrem, by sobie przypomnieć, w jakich okolicznościach miałem je na sobie. Na próżno. A jednak, ponieważ była to fotografia, nie mogłem zaprzeczyć, że tam byłem (jeśli nawet nie wiedziałem gdzie to jest). To rozszczepienie pomiędzy pewnością i zapomnieniem przyprawiło mnie o [rodzaj zawrotu głowy] i jakby rodzaj kryminalnego niepokoju (temat „Blow-up”, czyli „Powiększenia” Antonioniego, był tuż, [tuż])²³. Fotografia może kłamać tylko co do znaczenia jakiejś rzeczy, gdyż z natury jest tendencyjna, ale nigdy w sprawie istnienia tej rzeczy²⁴.*

Realisci, do których Barthes siebie zalicza, *nie uważają wcale Fotografii za „kopię” rzeczywistości, ale za emanację rzeczywistości minionej, za magię, nie sztukę. (...) Ważne jest, że zdjęcie posiada siłę potwierdzania i że potwierdzenie Fotografii odnosi się nie do przedmiotu, lecz do czasu. Z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze w Fotografii górę nad zdolnością przedstawiania*²⁵. Barthes uznaje bowiem, że istotę fotografii można prawem redukcji, jako rzecz konieczną dla każdej fotografii, określić jako *to było* (*ça a été*): w wypadku Fotografii nigdy nie mogą zanegować faktu, że *ta rzecz tam była. Jest podwójna wspólna płaszczyzna: realność i przeszłość*²⁶.

Przedmiot fotografii Barthes nazywa zresztą *spectrum*²⁷. Wyraz ten ma etymologiczny związek ze spektaklem, czyli czymś widocznym, oglądaniem, lecz słowo to oznacza także widmo – fotografia wiąże się z powrotem zmarłych. Twierdzenie to pozwala Barthes'owi rozwinąć wątek związku fotografii z wywodzącym się z rytuałów i kultu zmarłych teatrem²⁸, ale warto pamiętać, że to właśnie widmem Proustowski narrator nazywa babkę widzianą „oczyma fotografa”.

Należy też od razu zaznaczyć, że chociaż w książce Barthes'a ani razu nie pada nazwisko Waltera Benjamin (nomen omen – tu też można się doszukiwać aluzji Austera, który bywa określany jako najbardziej europejski z pisarzy amerykańskich i całkiem nieźle porusza się po literaturze europejskiej, także krytycznej²⁹), to jednak, jak sądzę, niektóre jej wątki można traktować jako wspaniałe rozwinięcie pewnych myśli, które niemiecki filozof i eseista zawarł między innymi w *Małej historii fotografii*. Jedną z nich jest właśnie silny nacisk położony na niesłychany realizm fotografii i jej związek z rzeczywistością. Opisując postać kobiety z pewnej fotografii, Benjamin powiada, że jest w niej *coś, czego nie da się zmusić do milczenia, co bez najmniejszego gestu dopomina się o imię tej, która kiedyś tam żyła, a tutaj jeszcze jest rzeczywista i nigdy nie zechce przejść do sztuki całkowicie*³⁰.

Ale może szczególnie ważny wyda się inny ciekawy i zagadkowo brzmiący fragment krótkiego eseju Benjamina, na który zwracał już uwagę w bardzo ciekawej analizie wątku pamięci i „motywu fotograficznej stop-klatki” w literaturze Marek Zaleski: *Na przekór wszelkiemu kunsztowi fotografa i wszelkiemu komponowaniu pozy modela oglądający odczuwa nieodpartą chęć doszukiwania się w takim zdjęciu owej maleńkiej iskiarki przypadku, nierozzerwalnego związku między czasem i miejscem zdarzenia, którym rzeczywistość przepełniła niejako charakter obrazu, doszukiwania się niejako owego niepozornego miejsca, w którym – w takiej a nie innej formie istnienia owej dawno minionej minuty do dziś jeszcze przycupnęła przyszłość, a tak przemyślnie, że możemy ją odkryć oglądając się za siebie*³¹.

Cytując powyższy passus z Benjamina oraz twierdzenie Barthes'a, że w fotografii nie przypomina przeszłości, że nie ma w niej nic proustowskiego oraz że *jest bez przyszłości*³², Zaleski pisze, że stwierdzenie [Benjamina] podważa późniejsze konstatacje Barthes'a³³. Jak jednak sam zauważa, to ostatnie twierdzenie Barthes'a odnosi się przede wszystkim do porównania fotografii z filmem. Książka francuskiego krytyka pełna jest paradoksów (podobnie zresztą jak i pisarstwo Benjamina), nie da się jej też czytać chronologicznie (por. przyp. 14). Jak sądzę, to, co u Barthes'a można wyczytać (a co czasem znajduje zaprzeczenie w warstwie literalnej), pozwala mniemać, że to, co francuski krytyk pisze o fotografii, pozostaje całkowicie w zgodzie z zagadkowym³⁴ (po Proustowsku, a w gruncie rzeczy i po Barthes'owsku przez Zaleskiego zinterpretowanym³⁵) passusem u Benjamina, a nawet go rozwija i egzemplifikuje.

Analizując, czym jest Fotografia, Barthes zauważa, że pewne zdjęcia nic mu nie mówią, inne zaś wywołują w nim poruszenie, podniecenie wewnętrzne, *święto*, jedne milczą, drugie wydarzają się, są przygodą. W polskim tłumaczeniu brzmi to następująco: *najwłaściwszym (...) słowem dla oddania tego, że niektóre zdjęcia mnie przyciągają, będzie słowo przygoda. To zdjęcie porusza mnie, inne nie*. We francuskiej wersji brzmi to nieco inaczej: *il me semblait que le mot le plus juste pour désigner (...) l'attrait que certaines photos exercent sur moi, c'était celui d'aventure. Telle photo m'advient, telle autre non*. Barthes używa w formie zwrotnej czasownika, który w języku francuskim strony zwrotnej nie ma *telle photo m'advient*; „advenir” znaczy „wydarzać się”, „stawać się”, „przybywać”; czyli pewne fotografie jemu „się wydarzają”, czy też jemu „się przygodzą”. Warto też pamiętać, że słowo to ma ten sam rdzeń, co słowo *advent*, przyjsście. W polskim tłumaczeniu pada też słowo *przyciągają* w miejscie *exercent sur moi*, ale może stosowniejsze byłoby wyrażenie „wywierają na mnie wpływ”, co bardziej podkreślałoby aktywną siłę oddziaływania samych fotografii³⁶.

Analizując dalej Fotografię, Barthes wyróżnił dwa elementy – *studium* i *punctum*³⁷. Ten pierwszy sprowadza się (upraszczając) do tego, co w fotografii „obiektywne”, tego, co (prawie) każdy „mieszkaniec naszej kultury” może z niej wyczytać. To właśnie uczestnictwo w danej kulturze pozwala nam odczytać, partycypować w takich sprawach, jak wyraz twarzy, gesty, realia, działania. Barthes powiada, że Fotografia może znaczyć tylko wtedy, gdy staje się maską. Maska przemienia twarz w wytwór społeczeństwa. Maska jest znaczeniem utrwalonym. Maska to sens w stanie absolutnie czystym³⁸.



Bez tytułu, marzec 1994 (fot. Sławomir Sikora)

Już Platon zauważył, że nie można mówić o prawdzie na poziomie słowa (nazwy) – rzeczy-rzeczownika. Konieczna jest nazwa (rzeczownik) i czasownik. Pisząc o dyskursie, Paul Ricoeur podkreślał, że mamy w nim do czynienia z dialektyką zdarzenia i znaczenia: o ile dyskurs realizuje się jako zdarzenie, o tyle jest zapamiętywany jako znaczenie, w piśmie to znaczenie jest trwałe, a nie zdarzenie³⁹. W fotografii – jak sądzę – jest odwrotnie. Fotografia jest jak nazwa, rzeczownik. To zdarzenie zostaje w niej utrwalone, znaczenie zaś pozostaje zawsze chybotałiwe. W przypadku fotografii brakuje elementu czasowego, czasownika⁴⁰. Barthes porównuje też fotografię do haiku: w jednym i drugim przypadku *wszystko jest dane od razu* (...) *W obu wypadkach można by, a nawet trzeba by mówić o żywym zniernuchomieniu* (...) *Haiku, ani Zdjęcie nie pozwalają marzyć*⁴¹.

*Rozpoznać studium to niechybnie spotkać się z intencjami fotografa, współbrzmieć z nimi, aprobować je lub je odrzucać, ale zawsze je rozumieć, dyskutować je w swym wnętrzu, ponieważ kultura (do której studium przynależy) jest umową zawartą między twórcami a konsumentami*⁴².

Drugi element, *punctum*, znaczy między innymi ukłucie, rana, uządlenie, punkt – to taki element w fotografii, który przykuwa naszą uwagę, który nas przekłewa i przesywa, to element, który może zadać ranę, ból i cierpienie; potrafi przełamać *studium*, poddać je rytmowi.

Studium zależy od wychowania (wiedza, grzeczność), należy do porządku lubienia, a nie kochania, nie wiąże się z nim element bólu ani rozkoszy. Można tu mówić o pokrewieństwie – przynajmniej jeśli idzie o intensywność uczuć – z wprowadzonym przez Barthes'a wcześniej podziałem na literaturę „nadającą się do czytania” i tę „nadającą się do pisania”. (Takich analogii w myśleniu o fotografii i literaturze można zresztą wyśledzić więcej.) Ta pierwsza łączyła się właśnie z przyjemnością, *plaisir*, druga z rozkoszą, *jouissance*. Słowo *jouissance* znaczy między innymi



Bez tytułu, marzec 1994 (fot. Sławomir Sikora)



„rozkosz” i „orgazm”⁴³. Chociaż ból i rozkosz znajdują się na przeciwstawnych biegunach intensywności uczuć (przypominam tu porównania do wymyślnej tortury i zespoleń miłosnego), to łączy je przynajmniej jedno, a mianowicie to, że należą do niewielu chwil, kiedy wychodzimy poza czas, albo należałoby może powiedzieć, intensywnie łączy nas z chwilą teraźniejszą (co może na jedno wychodzi). W tych stanach zatracą się też odczucie spójności własnego „ja”. W tym rozróżnieniu przyjemności i rozkoszy można by również dostrzec pewne podobieństwo do Marcelowskiego rozróżnienia problemu i tajemnicy. O tyle przynajmniej, o ile ten pierwszy element domaga się rozwiązania, wiąże się zawsze z kulturą, ten drugi zaś, zdaje się, przekracza to, co możliwe do wyjaśnienia, to, co podlega (tylko) kulturze.

Studium – według Barthes’a – nie stawia prawdziwych pytań, nie stanowi wyzwania, nie wprowadza niepokoju. Dla Barthes’a fotografia, która zawiera jedynie *studium*, to fotografia jednolita. *Fotografia jest jednolita, jeśli wyolbrzymia „realność”, nie podwajając jej, nie naruszając (...) żadnego [w niej] rozdwojenia*. Fotografia jednolita to w gruncie rzeczy fotografia banalna. Na przykład fotografia, którą rządzi retoryka jedności kompozycji (eliminacja zbędnych szczegółów), do której często odwołują się nauczający tego fachu. Takie mogą być też zdjęcia reporterskie, które krzyczą, lecz nie ranią. Podobnie ze zdjęciami pornograficznymi, lecz nie erotycznymi⁴⁴.

Czasem zdarza się jednak, że w tej jednorodnej przestrzeni zdjęcia przyciąga nas jakiś szczegół, coś przykuwa uwagę, nakłuwając nas, nie pozwala na obojętność. To również element, który nie da się zobiektywizować i uniwersalizować, przyporządkować kulturze. To coś na tyle (często) subiektywnego, że wskazując na to – jak powiada Barthes – musimy się odsłonić. Duane Michals sfotografował Andy Warhola: to *provokujący portret, ponieważ Warhol ukrył twarz w dłoniach. Nie mam ochoty intelektualnie komentować tej zabawy w chowanego (to należy do studium): dla mnie Warhol nic nie ukrywa, ale całkiem otwarcie daje nam do czytania swoje ręce, a punctum to nie gest, lecz nieco odpychająca wymowa szpachelkowatych paznokci, miękkich i jednocześnie twardo zakończonych*⁴⁵. Barthes nie podaje precyzyjnej definicji *punctum*, raczej krąży, opisując pewne jego przejawy i aspekty. *Punctum* w zasadzie nie może być przez fotografa zaprojektowane, wprowadzone, przemyślane zawczasu. *Wizjonerstwo fotografa nie polega na tym, by widzieć, ale znaleźć się w tym właśnie miejscu. A zwłaszcza naśladując Orfeusza, nie wolno mu się oglądać na to, co wiedzie za sobą, a co chce nam ofiarować*⁴⁶. Motyw Orfeusza sugeruje, że krążymy już po przestrzeni zaświatów, która to przestrzeń w odniesieniu do psychiki człowieka pokrywa się z nieświadomością⁴⁷.

Studium zawsze wiąże się z kodem, choć fotografia nie ma kodu. Sformułowanie *komunikat bez kodu*, choć pochodzi jeszcze z początku lat sześćdziesiątych⁴⁸, zostało przypomniane również w omawianej książce. Choć fotografia nie ma kodu, to jednak zawiera znaki na poziomie konotacji: poza, styl – to właśnie dzięki tym elementom fotografia może znaczyć, *punctum* zaś nigdy nie wiąże się z kodem. *Punctum* to coś co bardzo trudno zlokalizować, nazwać, to coś, co wzbudza niepokój i dziwi. *Punctum* jest nam dane, uderza nas samo – *to nie ja je wyszukuję (...), lecz ten element wyrasta [wybiega] ze sceny, wychodzi z niej jak strzała i przebija mnie*⁴⁹ – lecz następnie wymaga pracy, wzbudzając niepokój, wewnętrzne poruszenie, zmusza do pracy intelektualnej.

Chciałbym zawiesić na chwilę omawianie *Camera lucida*, by przedstawić – z konieczności w skondensowanej formie, a tym samym bez stosownej subtelności – filozofię tego, co nazywa się pamięcią mimowolną u Prousta, a w zamierzeniu tym będę podążał w znacznym stopniu śladami klasycznej już, choć nadal inspirującej, analizy Georges’a Pouleta *Czas Prousta*⁵⁰.

Strona Prousta

Ponieważ nawyk osłabia wszystko, najlepiej przypomina nam jakąś istotę to, cośmy zapomnieli (dlatego że to coś było nieznaczące i żeśmy mu w ten sposób zostawili całą jego siłę). I dlatego najlepsza część naszej pamięci jest poza nami, w dżdżystym podmuchu wiatru, w zaduchu pokoju lub w zapachu pierwszego ognia na kominku, wszędzie gdzie odnajdujemy z samych siebie to, czym nasz intelekt, nie mogąc tego spożytkować, wzgardził...

Marcel Proust,

W cieniu zakwitających dziewcząt

Najlepiej (...) zająć się tym dwugłowym monstrum, które potępia i zbawia zarazem, a miałowicie – Czasem.

Samuel Beckett,

Proust

Historia zaczyna się od zasypiania i przebudzenia narratora. Człowiek, który się budzi, nie wie, kim jest, a nie wie, kim jest, ponieważ nie wie, kim był. Nie wie nic, albowiem odjęto mu jego przeszłość i pamięć. Wniosek, który się nasuwa, brzmi: człowiek, którym byłem, już nie istnieje, mamy do czynienia ze śmiercią dawnego „ja”; śmierć to nie tyle koniec istnienia, ile ja jako ktoś inny. W ślad za tym pojawia się myśl, że jeśli niemożliwe jest przełamanie bariery śmierci, krocząc naprzód, to może potrafimy tego dokonać, cofając się – za sobą mamy bowiem śmierć przebyta, śmierć, za którą kryje się nasza przeszłość, nasze dawne „ja”. O tyle też – można powiedzieć – śmierć u Prousta ma charakter pozytywny⁵¹.

Pamięć w koncepcji Prousta nosi podobieństwo do łaski w myśli chrześcijańskiej: łaska jest *łodyżką przypomnienia*⁵². Wspomnienie musi być człowiekowi dane. Nie jest czymś, co można osiąść, nie jest to *pamięć faktów*, którą Proust nazywa również *pamięcią złodowaciałą*, nie jest ono wasalem naszego intelektu⁵³. Pamięć podległą woli porównuje on zresztą do przeglądania albumu ze zdjęciami⁵⁴: *pamięć faktów, która mówi „byłeś taki”, nie pozwalając nam stać się z powrotem tym, kim byliśmy, [to pamięć] która konstatuje rzeczywistość utraconego raj, zamiast przynieść go nam we wspomnieniu*⁵⁵.

Choć wspomnienie głębokie jest tym, czemu ulegamy biernie, co jest nam dane, to jednak później wymaga od nas odpowiedzenia całym sobą, wymaga naszej własnej pracy.

*Tak jest z naszą przeszłością. Starać się ją wywołać to stracony czas, wszystkie wysiłki naszej inteligencji są daremne. Ukryta jest poza jej dziedziną i poza jej zasięgiem, w jakimś materialnym przedmiocie (we wrażeniu, jakie by nam dał ten materialny przedmiot), którego się nie domyślamy. Od przypadku zależy, czy ten przedmiot spotkamy, zanim umrzemy, czy też go nie spotkamy*⁵⁶.

Gdy takie wspomnienie pojawia się, często trudno jest nam samą tę chwilę umiejscowić, dojść do samego dna, gdzie kryje się autentyczne wrażenie. U Prousta znajdujemy wiele wspomnień, które się „nie rozwinęły”, podobnie jak u Barthes'a możemy odnaleźć wiele fotografii, które się „nie wydarzyły”, „nie podziały się”. Proust, odwołując się do metaforyki fotograficznej, powiada o tym, że przeszłość jest zawalona nieprzebraną liczbą *k l i s z*, które leżą beużytecznie, gdyż *inteligencja ich nie „wywołała”*⁵⁷.

Przyjrzyjmy się opisowi jednej ze słynniejszych scen Proustowskich – „przygody z magdalenką”: *...matka widząc, że mi jest zimno, namówiła mnie, żebym się napił wbrew zwyczajowi trochę herbaty. Odmówiłem zrazu; potem nie wiem czemu, namysliłem się. Posłała po owe krótkie i pulchne ciasteczka zwane magdalenkami, które wyglądają jak odlane w prążkowanej skorupie muszli. I niebawem, przytłoczony ponurym dniem i widokiem smutnego jutra, machinalnie podniosłem do ust łyżeczkę herbaty, w której rozmoczyłem kawałek magdalenki. Ale w tej samej chwili, kiedy łyk pomieszany z okruchami ciasta dotknął mego podniebienia, zadrżałem czując, że się we mnie dzieje coś niezwykłego. Owładnęła mną rozkoszna słodycz, odosobniona, nieumotywowana. Sprawiała, że w jednej chwili koleje życia stały mi się obojętne, klęski jego błahе, krótkość żłudna; działała w ten sam sposób, w jaki działa miłość, wypełniając mnie kosztowną esencją; lub raczej ta kosztowna esencja nie była we mnie, była mną*⁵⁸. Choć drugi łyk daje jeszcze podobne odczucia, to kolejne sprawiają wrażenie już coraz to blejsze.

Po tym akcie „łaski” pora na pracę intelektu: *Stawiam filiżankę i zwracam się do swojej inteligencji. Do niej należy odkryć prawdę. (...) Szukać? – nie tylko: tworzyć. (...) I nagle wspomnienie zjawilo mi się. Ten smak to była magdalenka cioci Leonii. W niedzielę rano w Combray (ponieważ tego dnia nie wychodziłem przed godziną mszy), kiedy szedłem do pokoju cioci Leonii powiedzieć jej dzień dobry, dawała mi kawałek ciasta zamoczywszy je w herbacie lub w naparze kwiatu lipowego*⁵⁹.

Sławna przygoda z magdalenką nie wyjaśnia powieści: *jeszcze nie wiedziałem i aż znacznie później miałem odkryć, czemu to wspomnienie czyniło mnie tak szczęśliwym*⁶⁰ – pisze Proust. Łaska wspomnienia przemienia Człowieka Proustowskiego – zamienia smutek w szczęście.

To, co zostało odnalezione, to nie tyle czas, ile fragment czasu i skrawek przestrzeni (brzmi to niemal jak definicja fotografii). Wewnątrz tego odnalezonego świata narrator odnajduje zaś także samego siebie, siebie nierozdzielnie związanego wiarą z tym właśnie fragmentem czasu i przestrzeni. Poulet zauważa, że taki powrót do źródeł wiąże się z syntetyzującą intuicją, a nie analizą i rozbiorem⁶¹. Wspomnienie jest zawsze pewnym kompleksem, nie zaś pojedynczą rzeczą. Rzeczywistość dla Prousta opiera się i kształtuje w pamięci. To przeszłość nadaje teraźniejszości jej autentyczność⁶².

Istota problemu – twierdzi Poulet – tkwi w tym, w jaki sposób przedmiot zewnętrzny przemienia się w wewnętrzny. *Mamy tu do czynienia (...) z operacją*

*myślową zazwyczaj jak najbardziej ukrytą, nawet dla tego, w kim się dokonuje: z operacją, dzięki której – naśladując w sobie zewnętrzny gest dostrzegalnego przedmiotu – wyobrażamy go, tworzymy coś, co jeszcze jest konkretnym przedmiotem, ale już nie na zewnątrz, ale wewnątrz, już nie rzeczą obcą i nieprzeniknioną, ale przenikalną, rozpoznawalną, dającą się zidentyfikować, bowiem jest ona naszym dziełem, jest nami*⁶³.

*Wrażenie jest dwojakie, na pół uwięzione w obiekcie, przedłużające się w nas samych drugą połową. Wspomnienie trzeba rozpoznać: rozpoznanie zaś polega na zidentyfikowaniu, to znaczy znalezieniu ekwiwalencji pomiędzy tym, co w obecnym doznaniu znajduje się na zewnątrz, a tym, co wewnątrz, tym, co tkwi w nas jako wspomnienie*⁶⁴. Zazwyczaj koncentrujemy się tylko na tym, co na zewnątrz. Trzeba jednak, *by aktem wyobraźni lub wspomnienia wydobyć tę wewnętrzną, prawdziwie naszą część wrażenia, by okazała się ona „czysta i odcielesniona”, oderwana od przedmiotu zewnętrznego (...). Wówczas pojawia się w całej pełni (...)* dawny ekwiwalent, *jak gdyby ukryta praca pamięci polegała właśnie na przygotowaniu tego spotkania. Jedynym naszym zadaniem jest wtedy rozpoznać identyczność przeszłości i tego, co obecne, i odnaleźć siebie w tej identyczności*⁶⁵.

We wspomnieniu Proustowskim ważne jest to, że owe przeszłe chwile nie mogą podlegać działaniu czasu, nie można przerzucić między nimi a chwilą obecną żadnych ogniw wiążących, muszą one zachować się, jak pisze Proust, *w izolacji na dnie doliny lub na szczycie górskim*⁶⁶. Analizując doświadczenie z magdalenką, Proust pisze: *...widok magdalenki nie przypominał mi nic, nim ją skosztowałem; może dlatego, że widywałem je od tego czasu często – mimo że ich nie jadłem – na ladzie cukierni; obraz ich opuścił owe dni Combray, aby się kojarzyć z innymi, świeższymi [obrazami]...*⁶⁷ To oddalenie, izolacja pozwala w przypadku powtórnego doświadczenia *oddychać powietrzem nowym, z tej właśnie racji, że jest to powietrze, które wdychaliśmy ongi, owo powietrze (...), które nie mogłoby dać owego głębokiego wrażenia odnowy, gdybyśmy nie oddychali nim już kiedyś, bo prawdziwym rajem jest raj utracony*⁶⁸. Owe dawne przeżycia muszą jednak ulec zapomnieniu. Inaczej wchodzi w obręb przyzwyczajenia, które jest wrogiem wspomnienia. Pamięć to coś – zauważa Beckett – *do czego Przyzwyczajenie nie ma klucza*⁶⁹. Takie nieobrobione przez czas wspomnienia można by nazwać „wspomnieniami dziewiczymi”, w ten sposób doznanie zewnętrzne odnajduje doskonały odpowiednik w „doznaniu wewnętrznym”, ale taka identyczność chwil przeszłej i teraźniejszej pozwala mówić o zniesieniu czasu, o „wyzwoleniu z porządku czasu”. Rozpoznanie identyczności teraźniejszości i przeszłości pozwala na *odnalezienie siebie w tej identyczności*. Rozpoznanie siebie w tym, kim byliśmy, jest możliwe wówczas, gdy między przeszłością a teraźniejszością potrafimy ustanowić stosunek metaforyczny – powiada Poulet⁷⁰.

Bardziej teraz niż ongi naglony chęcią poszukiwania przyczyn owego błogostanu (...) porównując owe różnorodne, błogostawione wrażenia, *kojarzące się między sobą w ten sposób, iż odczuwałem je i w tym momencie, i w momencie oddalonym, odczuwałem tak intensywnie, że przeszłość wkraczała nawet w teraźniejszość, a ja wahałem się nie wiedząc, w której z nich się znalazłem; co prawda, istota, która smakowała wtedy we mnie to wrażenie, smakowała je w tym, co miało ono wspólne go i z dawnymi dniami, i z momentem aktualnym w tym, co zawierało ono pozaczasowe go...*⁷¹

U Prousta te specyficzne doznania mają silnie zmysłowy i cielesny charakter. Wydaje się, że najściślej wiążą się one właśnie ze zmysłem wzroku. Bardziej dotyczą smaku, powonienia, dotyku czy słuchu, czyli zmysłów bardziej bezpośrednich, którym kultura europejska nie przypisuje priorytetowego znaczenia ⁷².

Można zatem powiedzieć, że prawdziwie proustowskim doznaniem jest od-poznanie, które prowadzi do istnienia wyzwolonego z czasu i przypadkowości. Egzystencja odnajduje esencję w wieczności ⁷³.

Wspomnienie okrężne

Może zmartwychwstanie duszy po śmierci dałoby się pojąć jako zjawisko pamięci.

Marcel Proust

...nie chcę bynajmniej porównywać się z wielkim pisarzem – lecz wręcz przeciwnie – pragnę się z nim utożsamić.

Roland Barthes, *Przez długi czas kładłem się spać wcześniej*

Po tym pobieżnym przypomnieniu dzieła Prousta pora wrócić do Barthes'a. Rozważania zostały zawieszone na opisie *studium* i *punctum*. *Punctum* – jak podkreśliłem za Barthes'em – jest elementem trudno definiowalnym i bardzo osobistym. Analogicznie jak w przypadku wspomnienia u Prousta *punctum* jest czymś danym. Barthes mówi o „łascie *punctum*” (notabene *punctum* znaczy również rzut kością, czyli przypadek: *Punctum jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie*) ⁷⁴, po nim musi jednak nastąpić własna praca związana z odszukaniem samego tego elementu, z odszukaniem jego ulokowania we własnym wnętrzu.

Opisując wykonane przez Jamesa Van der Zee zdjęcie murzyńskiej rodziny, Barthes mówi najpierw, że to, co go dotyka w tym zdjęciu, *punctum*, to buty jednej z kobiet, potem jednak, kilka stron dalej, dochodzi do wniosku, że musi to być naszyjnik na szyi kobiety – taki sam, jaki *widywałem u pewnej osoby w mojej rodzinie* ⁷⁵. W przypadku niewidomego skrzypka na zdjęciu Kertésza, gdzieś w centralnej Europie – to faktura piaszczystej drogi daje mu wspomnienie podróży po Rumunii i Węgrzech. Barthes twierdzi, że *punctum* każe czasem zamknąć oczy, choć wychodzi, wywodzi się z fotografii, to jednak najczęściej odśłania się, dopiero kiedy odrywamy od niej wzrok. *Zdarza się, że lepiej mogę zrozumieć zdjęcie, które sobie przypominam, niż zdjęcie, które widzę, jakby widzenie bezpośrednie źle ukierunkowało język, zaprzegając go do opisu, który zawsze chybi w osiągnięciu efektu właściwego, punctum* ⁷⁶. Zamknięcie oczu pozwala, by uwewnętrzniony obraz sam przemówił w ciszy. *Chodzi o to, aby nie mówić nic, zamknąć oczy i pozwolić szczegółowi wychynąć samemu na powierzchnię uczuciowej świadomości* ⁷⁷. *Punctum* zmusza do „wyjścia” poza zastygły sfotografowany moment. Odnosi się do sfery wnętrza patrzącej osoby, porusza i skłania do myślenia, w pewien sposób każe oderwać się od patrzenia. To coś, co zostaje dorzucone do obrazu, choć już tam było. Można w tym dostrzec bliską analogię do wspomnienia u Prousta, który powiada, że po „akcie łaski” trzeba zwrócić się do inteligencji, to do niej bowiem należy

wykrucie prawdy. *Punctum* nie musi mieć stricte „proustowskiego” charakteru, musi jednak „uruchamiać” obraz. *Jeśli definiujemy zdjęcie jako nieruchomy obraz, to nie znaczy tylko, że przedstawione osoby nie ruszają się, znaczy to, że nie wychodzą z kadru: są uśpione i przytwierdzone, jak motyle. Jednak z chwilą zaistnienia punctum ujawnia się ślepa plamka [champ aveugle](odgaduje się ją)*⁷⁸. Murzynka z fotografii dzięki naszyjnikowi zyskuje życie poza kadrem. Podobnie na zdjęciu królowej Wiktorii siedzącej na koniu, *punctum* fantazmatycznie wyprowadza tę osobę poza kadr (*Co stałoby się z suknią królowej, to znaczy suknią Jej Wysokości, gdyby koń zaczął wierzcąć?*). Wszystko to łączy się z dynamiką „ślepej plamki”, czy jak to oddaje tłumacz polskiej wersji – *zakrytego pola*. *Punctum jest więc rodzajem czegoś subtelnego spoza kadru, tak jakby obraz przerzucał porządanie poza to, co sam pozwala widzieć*⁷⁹.

Owo „poruszenie”, które dokonuje się „w zdjęciu” odpowiada zdecydowanie silniejszym emocjom w podmiocie. Proust mówi *à propos* przeżycia związanego z magdalenką: *owładnęła mną rozkoszna słodycz, gdzie indziej takie doznanie nazywa błogostanem, szczęśliwością*⁸⁰, Beckett zaś podsumowuje: *pamięć mimowolna to substancja wybuchowa: „nagły, wszechogarniający i cudowny płomień”*⁸¹. Podobnie Barthes, porównując fotografię do haiku, powiada: *W obu przypadkach można by, a nawet trzeba by mówić o żywym znieruchomieniu: w powiązaniu ze szczegółem (detonatorem) następuje wybuch, widoczny jak gwiazda na witrynie tekstu lub zdjęcia. Ów „akt łaski” Barthes nazywa też satori: Poprzez naznaczenie czymś, zdjęcie nie jest już jakiegokolwiek. To coś powoduje olśnienie [a fait tilt], wywołuje we mnie mały wstrząs, satori, przejście pustki*⁸².

Najpełniejszy opis takiego „poruszonego” zdjęcia odnajdujemy w opisie doświadczenia fotografii matki jako małej dziewczynki. W pewien listopadowy wieczór, niedługo po śmierci mojej matki, porządkowałem zdjęcia. Nie liczyłem na to, że ją „odnajdę”, nie oczekiwałem niczego od „tych zdjęć, które słabiej wywołują wspomnienie osoby, niż samo tylko myślenie o niej” (Proust)⁸³. Na wszystkich fotografiach Barthes rozpoznaje ją, lecz jej nie odnajduje. Rozpoznaje ją we fragmentach, a to znaczy, że niedostępna mu jest jej istota, a tym samym i ona cała. Obrazy częściowo tylko prawdziwe to obrazy całkowicie fałszywe. To prawie ona, okazuje się konstatacją bardziej przykrą niż: to nie ona⁸⁴. Warto zauważyć, że proces „odnajdywania” matki na zdjęciach – co ma także silnie proustowski charakter – odbywa się również dzięki widocznym na zdjęciach, wiążącym się z nią, przedmiotom. *Aby „odnaleźć” moją matkę, niestety na ulotną chwilę, gdyż to wskrzeszenie nie może się długo utrzymać, trzeba było, abym później odnalazł na kilku zdjęciach przedmioty, które leżały u niej na komodzie: puderniczkę z kości słoniowej (lubilem trząsk zamykanego wieczka), kryształowy flakon szlifowany w skośne wzory... Doznanie wzrokowe w pamięci synestetycznie łączy się tu ze słyszeniem. „Uruchomiane” są także zmysły powonienia i dotyku: ...wpatrując się w zdjęcie, na którym matka przytulała mnie jako dziecko do siebie, mogę uprzytomnić sobie pofałdowaną miękkość chińskiej krepy i zapach ryżowego pudru*⁸⁵. Podobnie proustowskie wspomnienie, choć dotyka wszystkich zmysłów, to jednak stosunkowo najmniej wiąże się ze zmysłem wzroku, zmysłem najbardziej dystansującym.

W trakcie dociekań Barthes wyróżnia również innego rodzaju *punctum*, takie, które wiąże się z czasem. Ta nowa forma *punctum* nie łączy się już ze

szczegółem, lecz z intensywnością, dotyka samej istoty fotografii, reprezentuje w czystej postaci „to było”, noemat zdjęcia⁸⁶. Zauważmy, że noemat fotografii, owa „zakrzepła przeszłość” niesie podobieństwo do tego, co nazywa się traumą⁸⁷, czy też jak określa ten termin *Słownik psychoanalizy* – urazem psychicznym. Trauma, to takie silne przeżycie urazowe, które najczęściej nie daje się lub z trudem się daje werbalizować. Jest zakrzepłe i z tego powodu nie da się go właśnie przekształcić w opowieść. Dlatego też często zostaje wyparte i zapomniane⁸⁸. Na związek traumy z fotografią Barthes zwracał uwagę już dawniej, bo w 1961 roku w artykule *The Photographic Message*, choć, jak sądzę, mniej jednoznacznie łączył ją wówczas z samą istotą zdjęcia⁸⁹. W swej ostatniej książce wyodrębnia to twierdzenie: *Bez względu na to jak długo przypatrywałbym się [fotografii], nie nauczy mnie ona niczego. To właśnie na tym zatrzymaniu interpretacji opiera się pewność Fotografii – wyczerpuje swoje możliwości stwierdziwszy: „to było”*⁹⁰. Zdjęcie nie pozwala marzyć (w tym uwięzieniu zawiera się właśnie jego traumatyczna natura), jest też skrajnie ahermeneutyczne. Jeśli fotografia jest brutalna, to *nie dlatego, że pokazuje rzeczy brutalne, ale dlatego, że za każdym razem przemocą napętnia wzrok*, niczego nie da się w niej przekształcić, pokazuje tylko wytrzeszczoną rzecz⁹¹.

Warto się przyjrzeć temu zagadnieniu bliżej. Termin „trauma” pochodzi od greckiego τραύμα („rana”), który z kolei wywodzi się z τιρωσκω („przebić”). *Uraz (trauma) (...) oznacza ranę, będącą następstwem obrażenia ciała, powstałego w wyniku gwałtownego działania z zewnątrz oraz skutki tej rany dla organizmu jako całości (...). Psychoanaliza, przyjmując ten termin, przeniosła na płaszczyznę psychiczną trzy jego elementy: gwałtowny szok, przebicie i konsekwencje dla całego organizmu. (...) Aby miał miejsce uraz we właściwym znaczeniu to znaczy nieodreagowanie doświadczenia, które zalega w psychice jako „obce ciało” muszą być obecne pewne obiektywne uwarunkowania. Z pewnością „sama natura” wydarzenia może uniemożliwiać całkowite odreagowanie (np. „nieodwracalna utrata kochanej osoby”)*⁹². Wydaje się, że sformułowanie *zalega (...) jako „obce ciało”* niesie analogiczne znaczenie, co owe opisane przez Prousta zamknięte naczynia przechowujące wspomnienia *o absolutnie różnym zapachu, barwie czy temperaturze*⁹³, które trwają nieprzetworzone przez czas, aż przypadek – podobny do tych już opisanych – odkryje je, łącząc chwilę teraźniejszą z zakrytą (zamkniętą) do tej pory przeszłością. Chciałbym tu jednak mocno podkreślić, że choć wspomnienie proustowskie niesie silne strukturalne podobieństwo do przeżycia traumatycznego, to nie wydaje mi się, aby można je było z nim utożsamić. Wspomnienie proustowskie jest wszak oparte na szczegółach nieznaczących, którymi intelekt, *nie mogąc [ich] spożytkować, wzgardził* (por. motto do podrozdziału *Strona Prousta*)⁹⁴. Ale – co równie ważne – użyty przez Barthes’a łaciński termin *punctum*, jest etymologicznie bliski, jeśli nie tożsamy z greckim pojęciem traumy. Jednak, jak sądzę, rozumowanie Barthes’a biegnie w kierunku odwrotnym: to nie zarejestrowany uraz, trauma powoduje, że zdjęcie jest traumatyczne. To raczej samo zdjęcie, naocznie doświadczony zatrzymany, *złodowaciały czas przeszły*, czas, którego nie da się „rozwinąć”, który opiera się narracji, jest przeżywany jako trauma, jako rana. Jak kierując wzrok na płaszczyznę obrazu widzimy rze-

czywistość samą, tak też kierując wzrok na coś, co istnieje obecnie, fotografię, widzimy przeszłość samą. Być może jest to kolejne znaczenie, jakie można przypisać tytułowi książki. Oto jest mowa o magicznej jasnej komnacie, w której może dokonać się cud, przeszłość można ujrzeć teraz⁹⁵.

Barthes używa w dwóch różnych znaczeniach tego samego terminu *punctum*. Zdjęcie samo – jeśli nie zostanie oswojone przez sztukę, przemienione w nią lub też zbanalizowane przez codzienność i powszechność użycia, co sprowadza je do fotki⁹⁶ – jest zawsze traumatycznym (raniącym) kontaktem z owym zamrożonym czasem przeszłym. Może się jednak wydarzyć spotkanie z innego rodzaju *punctum*, szczegółem. Zdarza się, że szczegół ów potrafi „rozmróznić” zakrzepłą scenę, pozwala wyjść poza kadr. Takie „wyjście poza kadr” dotyka pokładów pamięci, prywatnej mitologii i symboliki⁹⁷, zmusza do intymności (Barthes pisze o „odślanianiu się”). Z najpełniejszym przypadkiem opisu „rozmrózenia fotografii” mamy do czynienia w odniesieniu do pierwszej Fotografii matki, kiedy była ona pięcioletnią dziewczynką, jej pierwszej fotografii, choć oglądanej w sekwencji zdjęć ułożonych pod prąd naturalnej chronologii, jako ostatnie zdjęcie sekwencji. Barthes zauważa, że jego postępowanie przypomina sposób postępowania Greków, którzy w Krainę Śmierci mieli wstępować, cofając się (przed sobą mieli przeszłość), sprzeciwia się jednak nazwaniu własnego doświadczenia anamnezą. O tym ostatnim zdjęciu pisze: *...w tym momencie wszystko zachwiało się i odnalazłem ją taką, jaką była. Tego ruchu Fotografii (porządku fotografii) doświadczyłem w rzeczywistości*⁹⁸. Zauważmy, że Barthes zjednuje dwa ruchy: ruch porządku fotografii przekłada się na ruch samej Fotografii. I w tym przypadku analogiczne doświadczenie możemy odszukać u Prousta, kiedy to narrator, wracając pociągiem po spotkaniu z babką, obserwuje w kwadracie okna wschód słońca, ów rekwizyt długich podróży kolejną. Gdy jednak szyny zmieniły kierunek, widok kończy się: *...już rozpaczale, że stracił swój różowy pas nieba, kiedy go ujrział na nowo, tym razem czerwony, w przeciwnym oknie, które porzucił przy nowym zgięciu szyn; tak że biegłem wciąż od jednego do drugiego okna, aby zbliżyć, aby posklejać przerwane i sprzeczne fragmenty mego pięknego szkarłatnego i zmiennego poranka, mieć jego całkowity widok i ciągły obraz*⁹⁹. Poszczególne obrazy stapiają się w jeden pełny obraz, ideę zjawiska. Sformułowanie *ruch Fotografii* sugeruje roztopienie zakrzepłej chwili, sugeruje powtórne wprowadzenie życia: (...) *ta zgodność stanowi jakby metamorfozę. Wszystkie zdjęcia mojej matki, które przeglądałem, były trochę jak maski, dopiero przy ostatnim maska znikła. Pozostał duch bez wieku, ale nie poza czasem, ponieważ ten wyraz był właśnie tym, który widziałem, współistniejący z jej twarzą – każdego dnia jej długiego życia*¹⁰⁰. Owo stopienie, jak sądzę, w ekstremalnych przypadkach pozwala mówić o widzeniu istotnościowym. Ale jeśli tak jest, to można sądzić, że tytuł książki Barthes’a da się czytać nie tylko jako połączenie czy stopienie dwóch przestrzeni, ale także „stopienie” dwóch (kilku) czasów. Mamy do czynienia z metaforycznym ich połączeniem. Barthes – co jest swoistą *differentia specifica* – odnajduje matkę na fotografii z czasów, kiedy nie mógł jej znać. To „odnalezienie” nie łączy się więc literalnie z wcześniejszym „zapomnieniem”. Barthes nie reprodukuje też tej pierwszej-ostatniej ($\alpha - \omega$) fotografii, która dla nas byłaby jednym z wielu nic nieznaczących zdjęć. Opisuje ją tylko – raczej zdjęcie niż *punctum*. Niewyra-

żalne pozostaje nieprzedstawione. *Apunctum? Punctum* w fotografii jest niczym włócznia Achilleśa, która zadaje rany, ale która też jest jedynym remedium, potrafiącym je uleczyć¹⁰¹.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ Wzrok i słuch to najbardziej wyróżnione zmysły; są też one silniej powiązane z ludzkim umysłem niż powonienie, smak i dotyk. Te ostatnie zmysły, a w szczególności powonienie i smak, są zaniedbane, a w znacznej mierze nawet stabuizowane w cywilizacji zachodniej. To zmysły *par excellence* zwierzęce. E. G. Schachtel, *On Memory and Childhood Amnesia*, w: P. Mullahy (wyd.), *A Study of Interpersonal Relations. New Contributions to Psychiatry*, Science House N. Y. 1967.

² O filmie tym pisałem szerzej w tekście *Dym nad Brooklynem*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 3.

³ Por. M. Starenko, *Roland Barthes: herezja sentymentu*, „Obscura”. Biuletyn Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, 1982, nr 5.

⁴ Warto też od razu zauważyć, że podobnie jak ostatnia książka Barthes'a, która była pomyślana (również) jako skromne „zestawienie” na temat zmarłej matki, tak też *Portret człowieka niewidzialnego* Austera był pomyślany jako wspomnienie o zmarłym ojcu, a fotografie odgrywają tam również pewną, choć zdecydowanie mniej znaczącą rolę. Por. P. Auster, *Portret człowieka niewidzialnego*, w: tegoż, *Wynaleźć samotność*, tłum. K. Zabłocki, Noir sur blanc, Szwajcaria 1996. Por. szczególnie s. 17-18, 33-34. Oczywiście należy zaznaczyć, że nie interesuje mnie tu poszukiwanie związków „genetycznych” między twórczością Austera i Barthes'a, bardziej istotny jest związek ideowy.

⁵ R. Barthes, *Wykład*, tłum. T. Komendant, „Teksty” 1979, nr 5, s. 14.

⁶ R. Barthes, *Przez długi czas kładłem się spać wcześniej*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie”, 1998, nr 1-2, s. 290.

⁷ R. Barthes, *Wykład*, dz. cyt., s. 10.

⁸ Tamże, s. 28. Także w tym można się dopatrywać podobieństwa do pisarstwa Prousta.

Beckett twierdzi, że Proust przedstawia swoje postaci, lecz nie wyjaśnia ich albo raczej jego wyjaśnienia mają charakter *dociekań, a nie wytłumaczenia*. S. Beckett, *Proust*, przeł. A. Libera, w: tegoż, *Wierność przegranej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 84 (wszystkie podkreślenia w cytowanych tekstach, jeśli nie zaznaczam inaczej, moje – S. S. W cytatach stosuję zasadę inwersji; fragmenty zaznaczone w oryginale kursywą zamieniam na antykwę).

⁹ Choć książka Barthes'a doczekała się już tłumaczenia (*Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995), to jednak w tekście będę używał nazwy *Camera lucida*, z czego wytłumaczę się nieco później; będę też korzystał z różnych tłumaczeń Barthes'a, jeśli tego nie zaznaczę specjalnie, będzie to znaczyć, że korzystam z tłumaczenia J. Trznadla. Tym razem tłumaczenie moje – S.S., § 1.

¹⁰ Tamże, § 36.

¹¹ Por. tamże, § 38.

¹² Tamże, § 35.

¹³ Tamże, § 25. Książka „przesycona” jest Proustem stąd też tytuł, jaki nadałem pierwszej próbie zmierzenia się z fenomenem książki: *W poszukiwaniu straconej egzystencji*, „Kino” 1992, nr 3. W kolejnym podejściu starałem się z kolei obejść trudność „zaprzeczonej oczywistości”. Por. *Fotografia – pamięć – wyobraźnia*, „Konteksty. Polska Szuka Ludowa”, 1992, nr 3-4. Parę kwestii zawartych w tych pracach zostało tu powtórzonych.

¹⁴ Książka Barthes'a z pewnością nie jest wykładem, który systematycznie rozwija i dyskutuje poszczególne kwestie, jest raczej stałym krążeniem, zbliżaniem się i oddalaniem, próbą zapisu różnych doświadczeń związanych z fotografią, jest – by skorzystać z metafory samego Barthes'a – zbiorem wycieczek. W tym

- aspekcie zatem naśladuje dzieło Prousta. Barthes twierdzi, że *W poszukiwaniu straconego czasu* nie jest czystą powieścią, nie jest też esejem, jest raczej trzecią formą, a wiąże się to m.in. z zakłóceniem chrono-logii, logicznego następstwa zdarzeń, świat Prousta jest bowiem światem nieciągłym. *Gdy zaburzona zostanie chrono-logia, intelektualne i narracyjne fragmenty utworzą tańcuch uchylający się dziedzicznemu prawu Opowieści i Rozumowania, tańcuch, z którego bez trudu wyłoni się „trzecia forma”: ani Esej, ani Powieść. Struktura tego dzieła będzie ściśle rzecz biorąc „rapsodyczna”, czyli (jak podpowiada etymologia) „pозszwana”*. Por. R. Barthes, „Przez długi czas...”, dz. cyt.
- 15 R. Barthes, *Światło...* § 37.
- 16 M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*. (Strona *Guermantes*), tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1979, t. II, s. 128-129. Proust często odwołuje się do metaforyki fotograficznej i można znaleźć więcej przykładów „pejoratywnych” odniesień do fotografii: *Próbowałem teraz wydobyć z pamięci inne „zdjęcia migawkowe”, a zwłaszcza zdjęcia, jakie porobiła ona w Wenecji, ale samo już to słowo czyniło mi ją nudną jak wystawa fotografii i nie czułem w sobie więcej chęci ani talentu, by opisać teraz to, co widziałem ongi...* Tamże, *Czas odnaleziony*, tłum. J. Rogoziński, t. III, s. 838.
- 17 R. Barthes, *Światło...*, § 2. W cytacie tym w oryginale pojawia się słowo *Contingence*, które tłumacz (słusznie) oddał dwoma polskimi słowami: Przypadkowością i Przyległością, choć tym samym zmuszony był przyszpilić sens.
- 18 Tamże, § 2.
- 19 Tamże, § 2. Francuską wersję cytuję za: R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, „Cahiers du Cinéma”, Gallimard Seuil 1980.
- 20 Może nieco lepsze byłoby polskie „ścinają się”, co sugeruje „krzepnięcie”, ale i jemu daleko do oryginału, może zatem bardziej opisowo: *znakami, które (...) przekształcają się i ścinają jak mleko...*
- 21 Tamże, § 44 i 47.
- Zazwyczaj za wynalazcę *Camera lucida* uznaje się W. H. Wollenstona (1807), por. np. *Czerotomowa Encyklopedia PWN, Encyclopaedia Britannica*. T. Wright, powołując się na H. Schwartzę podaje, że wynalazcę tego urządzenia był już Kepler. *The Photography Handbook*, Routledge, London – New York 1999, s. 16.
- 22 Polskiego tytułu nie motywuje według mnie wystarczająco zdanie Barthes’a: *Zdaje się, że po łacinie „fotografia” nazywałaby się: „imago lucis opera expressa”, to znaczy obraz wywołany, „wyjęty”, „wyrażony”, „wyciśnięty” (jak sok z cytryny) przez działanie światła*. Tamże, § 34.
- 23 Tamże, § 36. W nawiasach kwadratowych moje modyfikacje tłumaczenia.
- 24 Tamże.
- 25 Tamże.
- 26 Tamże, § 32, a także § 36, 41 i 47.
- 27 Tamże, § 4.
- 28 *Fotografia wydaje mi się bliższa Teatru, a to przez szczególnie związek, przez Śmierć. Znały jest pierwotny związek teatru i kultu Zmarłych: pierwsi aktorzy odłączyli się od wspólnoty grając rolę Zmarłych; ucharakteryzować się oznaczało określić się jako ciało zarazem martwe jak i żywe: takim jest bielony tors w teatrze totemicznym, człowiek z pomalowaną twarzą w teatrze chińskim, makiąg z masy ryżowej w indyjskim Katha-Kali, maska w japońskim teatrze No...* Otóż ten sam związek odnajduję w *Fotografii*: *pomimo naszych wysiłków, by była „jak żywa” (a ta pasja „ożywiania” nie jest niczym innym, jak tylko mitycznym zaprzeczeniem naszego zażenowania wobec śmierci)*. *Fotografia jest jak teatr prymitywny, jak Żywy Obraz – wyobrażeniem nieruchomej usminkowanej twarzy, pod którą widzimy umarłych*. R. Barthes, *Camera lucida. Refleksje o fotografii*, tłum. E. Modzelewska-Sikora „Kino” 1992, nr 3, § 13 (tamże tłumaczenie § 13, 37, 38, 39, 41). Por. także § 33, 36, 47.
- 29 Porównaj np. anegdotę, wedle której Bachtin miał spalić jedyną kopię swego dzieła z braku bibulek, sporządzając z niej skręty (*Dym*), ale też bardziej poważne odniesienia np. w: P. Auster, *Księga Pamięci*, w: tegoż, *Wynaleźć samotność*, dz. cyt.
- 30 W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Aniël historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 108.
- 31 Tamże, s. 108-109. Por. M. Zaleski, *Świat powtórzony*, w: tegoż, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1996, s. 43. Ostatnie podkreślenie także u Zaleskiego.
- 32 R. Barthes, *Światło...* § 35 i 37.
- 33 M. Zaleski, dz. cyt., s. 43.
- 34 Twierdzenie Benjamin’a wydaje się na tyle paradoksalne, że łatwo może wieść (przynajmniej w języku polskim) do pomyłki i z tego (i tylko z tego) punktu widzenia mniejsze ma

- już znaczenie, czy błąd w cytacie z Benjamina przemienienia przyszłości na przeszłość wypełniła Autorka, czy też „dokonał się” on niezależnie w składzie. Por. A. Jamrozikowa, *Fotografia – simulacrum i inaczej nas nie ma*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), „*drobne rysy w ciągłej katastrofie...*” Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1983, s. 190.
- ³⁵ M. Zaleski, dz. cyt., s. 37-68, a szczególnie 53 i 64.
- ³⁶ R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 7. Por. też S. Sikora, *Fotografia...* dz. cyt.
- ³⁷ R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 10 i 11.
- ³⁸ Tamże, § 15.
- ³⁹ P. Ricoeur, *Język jako dyskurs*, przeł. K. Rosner, w: tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, PIW, Warszawa 1989, s. 79.
- ⁴⁰ Por. też S. Sikora, *Fotografia...* dz. cyt.
- ⁴¹ R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 21 (tłum. zmodyfikowane).
- ⁴² Tamże, § 11.
- ⁴³ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997. Nb. w *Świetle obrazu* tłumacz niestety oddaje *jouissance* przez „ucieczki”: studium (...) nie stanowi dla mnie uciechy czy bólu – § 11.
- ⁴⁴ Tenże, *Światło...* dz. cyt., § 17.
- ⁴⁵ Tamże, § 19. Przekład mój. Barthes zaznacza, że jest to właśnie *punctum* nieproustowskie.
- ⁴⁶ Tamże, § 20. Przekład mój.
- ⁴⁷ Por. wspaniały esej Bolesława Micińskiego, *Podróż do piekieł*, w: tegoż, *Pisma*, opr. A. Micińska, Znak, Kraków 1970.
- ⁴⁸ R. Barthes, *The Photographic Message*, w: tegoż, *Image – Music – Text. Essays selected and translated by S. Heath*, Flamingo. Published by Fontana Paperbacks 1982.
- ⁴⁹ R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 10 (przekład mój).
- ⁵⁰ G. Poulet, *Czas Prousta*, tłum. J. Prokop, w: *Sztuka interpretacji*, wybrał i oprac. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1973, t. II. Warto od razu odnotować także inne znakomite analizy „głównego motywu Proustowskiego” – S. Beckett, *Proust*, dz. cyt.; J. Błński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, PIW, Warszawa 1965, Ernest G. Schachtel, *On Memory and Childhood amnesia* dz. cyt., a także esej Prousta *Pamięć i intelekt* oraz eseje samego Barthes’a pomieszczone w numerze specjalnym „Literatury na Świecie” poświęconym Proustowi, 1998, nr 1-2.
- ⁵¹ G. Poulet, dz. cyt., s. 109-114.
- ⁵² *Lettres à René Blum*, Bernard Grasset, Louis Brun, cyt. za G. Poulet, dz. cyt., s. 120.
- ⁵³ G. Poulet, dz. cyt., s. 115.
- ⁵⁴ S. Beckett, dz. cyt., s. 45-6.
- ⁵⁵ M. Proust, *Pastiches et mélanges*. Cyt. za Poulet, dz. cyt., s. 115.
- ⁵⁶ M. Proust, *W stronę Swanna*, dz. cyt., t. I, s. 46.
- ⁵⁷ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., t. III, s. 868.
- ⁵⁸ Tamże, t. I, s. 46.
- ⁵⁹ Tamże, s. 47-8.
- ⁶⁰ Tamże, s. 46.
- ⁶¹ G. Poulet, dz. cyt., s. 118.
- ⁶² M. Proust, *W stronę Swanna*, dz. cyt., t. I, s. 175.
- ⁶³ G. Poulet, dz. cyt., s. 123.
- ⁶⁴ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., t. III., s. 864; G. Poulet, dz. cyt., s. 123.
- ⁶⁵ G. Poulet, dz. cyt., s. 124, 126 (pierwsze podkreślenie u Pouleta, drugie dodane).
- ⁶⁶ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., t. III, s. 843.
- ⁶⁷ Tamże, t. I, s. 48.
- ⁶⁸ Tamże, t. III, s. 843. Por. G. Poulet, s. 125-6.
- ⁶⁹ S. Beckett, dz. cyt., s. 45.
- ⁷⁰ G. Poulet, dz. cyt., s. 126.
- ⁷¹ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., t. III, s. 843.
- ⁷² Por. E. Schachtel, dz. cyt., s. 16, 23, 38. Por. też przyp. 1.
- ⁷³ G. Poulet, dz. cyt., s. 127-8.
- ⁷⁴ Por. R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 19 i 10. Proust: *Od przypadku zależy, czy ten przedmiot spotkamy, zanim umrzemy, czy też go nie spotkamy*. T. I, s. 46. Przypadek – można by rzec – da się interpretować jako forma łaski.
- ⁷⁵ R. Barthes *Światło...* dz. cyt., § 22.
- ⁷⁶ Tamże.
- ⁷⁷ Tamże.
- ⁷⁸ Tamże, § 23 (tłumaczenie zmodyfikowane). Por. S. Sikora, *Fotografia...* dz. cyt.
- ⁷⁹ Tamże, § 23. Pamiętajmy, że Benjamin pisał o niepozornym miejscu, w którym przycupnęła przyszłość.
- ⁸⁰ M. Proust, dz. cyt., t. I, s. 46, t. III, s. 840, 839.
- ⁸¹ S. Beckett, dz. cyt., s. 46.
- ⁸² R. Barthes, *Światło...*, dz. cyt., § 21 (przekł. pierwszego cytatu zmodyfikowany, drugiego – mój; spacja dodana). Barthes sięga po wyraz pochodzenia angielskiego. *Faire tilt* można by oddać po polsku (choć nie brzmi to dobrze), jako „zaskoczenie”, w sensie nagłego zrozumienia. Ale angielskie *tilt* znaczy także przebijając, nacierać kopiać (por. etymologię słowa *punctum*).
- ⁸³ Tamże, § 25.
- ⁸⁴ Tamże, § 28.
- ⁸⁵ Tamże, § 26, Porównaj także cytowane wcześniej sformułowanie o fakturze piaszczystych dróg, § 19.
- ⁸⁶ Por. R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 41.
- ⁸⁷ Na podobieństwo to zwracał już uwagę Marek Zaleski, dz. cyt., s. 49, 53; por. także M. Jay, *The Camera as Memento Mori*:

- Barthes, Metz, and Cahier du Cinéma, w: tegoż, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press 1933.
- ⁸⁸ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem Daniela Lagache'a, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, hasło *Uraz psychiczny*. O problemach związanych z narracją przeżyć traumatycznych por. Frank Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1-2 oraz cytowany już artykuł E. G. Schachtela, *On Memory and Childhood Annesia*, dz. cyt.
- ⁸⁹ *Trauma wiąże się z zawieszeniem języka, zablokowaniem znaczenia. Pewne sytuacje, które są zwykle traumatyczne, mogą zostać uchwycone w procesie budowania znaczenia fotograficznego, ale wówczas ściśle rzecz biorąc wskazuje się na nie poprzez kod retoryczny, który je dystansuje, sublimuje i pacyfikuje. Prawdziwie traumatyczne zdjęcia są rzadkie, ponieważ w fotografii trauma całkowicie zależy od pewności, że scena „rzeczywiście” się zdarzyła: fotograf musiał tam być (mityczna definicja denotacji). Przyjmując to (co w rzeczywistości jest już konotacją) fotografia traumatyczna (pożary, klęski, katastrofy, gwałtowna śmierć, wszystko to, co chwyta z „prawdziwego życia”) jest fotografią, o której nie da się nic powiedzieć; fotografia szokująca na mocy struktury jest nieznacząca: żadna wartość, żadna wiedza, a w końcu żadne kategorie werbalne nie są w stanie uchwycić procesu instytucjonalizacji znaczenia. Można wyobrazić sobie pewien rodzaj prawa: im bardziej bezpośrednia trauma, tym trudniej o konotację; czy też inaczej, „mitologiczny” efekt fotografii jest odwrotnie proporcjonalny do efektu traumatycznego. R. Barthes, *The Photographic Message*, dz. cyt., s. 30-31. Jak widać, traumatyczność fotografii ma tu jeszcze mniej ontologiczne znaczenie, jest bardziej uwikłana w język, a tym samym w znaczenie kulturowe.*
- ⁹⁰ R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 44 (przekład mój). Por. S. Sikora, *Fotografia...* dz. cyt.
- ⁹¹ R. Barthes, *Camera...* dz. cyt., § 37.
- ⁹² J. Laplanche, J.-P. Pontalis, *Słownik psychoanalityczny*, dz. cyt.
- ⁹³ M. Proust, *Czas odnaleziony*, dz. cyt., t. III, s. 842. Poulet, dz. cyt., s. 129.
- ⁹⁴ M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, dz. cyt., t. I, s. 602. Nie mogę się zatem zgodzić z konkluzją Marka Zaleskiego, który (powołując się na Jamesa H. Millera) pisze Proustowska „pa-
- mięć mimowolna” to trauma, szok ponownego rozpoznania tego, co pozostawało skryte.* (dz. cyt., s. 53). Trudno však szok rozpoznania nazwać *rozkoszną słodyczą* czy *blagostanem*. Traumatyczne może być raczej doświadczenie śmiertelności własnego „ja”, które każdego dnia budzi się, nie wiedząc już, kim jest, doświadczenie spotkania z tym dwugłowym Monstrum: potępiającym (i zbawiającym) Czasem – o którym mówi Beckett. „Pamięć mimowolna” byłaby więc raczej rodzajem owego czarodziejskiego pocałunku, który przywraca życie w uwięzionym w bezruchu i pogrążonym we śnie królestwie, po ukłuciu spowodowanym wrzecieniem (czasu?). Warto tu też przytoczyć zdanie Ernesta G. Schachtela, który omawiając „wspomnienie proustowskie” podkreśla silną konwencjonalizację („kliszowatość”) percepcji, a tym bardziej pamięci. Zwraca uwagę na odmienność percepcji dziecka, która nie znajduje już odpowiedników, w schematach percepcji dorosłego. Dotyczy to również (a nawet jeszcze bardziej) schematów pamięciowych (kategoryzacji) dziecka i dorosłego. Tu właśnie upatruje on jednego z powodów, dla których tak trudno jest nam trafić do nieprzetworzonych przez konwencję (przyswajanie, nawyk) wspomnień z dzieciństwa. Schachtel przywołuje też słowa Franza Kafki: *Przypuszczalnie cała edukacja opiera się na dwóch rzeczach, po pierwsze na odparowywaniu zapalczego ataku nieświadomego dziecka na prawdę, i, po wtóre, na łagodnej i niepostrzeganej inicjacji, krok po kroku, upokorzonego dziecka w świat kłamstwa* (dz. cyt.). O ile można by rzec, że świat Prousta jest światem „wskazującego palca”, a nie dotyku (*Jego wskazujący palec jest nieźrównany. Lecz w rozmowie istnieje jeszcze inny gest przyjacielskiego obcowania: dotyk. Gest ten nikomu nie jest bardziej obcy niż Proustowi, Benjamin, Do wizerunku Prousta*, w: tenże, *Anioł...* dz. cyt., s. 85), o tyle „wspomnienie mimowolne” byłoby swoim powrotem do świata dziecięcego, odejściem od prymatu wzroku i powtórnym zanurzeniem w cielesnym świecie innych zmysłów.
- ⁹⁵ *Fotografia staje się więc dla mnie dziwnym medium, nową formą halucynacji: fałszywą na poziomie postrzegania, prawdziwą na poziomie czasu. Halucynacją umiarkowaną, w pewnym sensie skromną, podzieloną (z jednej strony „nie ma tego tutaj”, a z drugiej „ale to naprawdę było”) szalony obraz, ocierający się o rzeczywistość.* Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 47.

⁹⁶ Por. R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 48.

⁹⁷ Por. S. Sikora, *Fotografia...* dz. cyt. oraz M. Zaleski, dz. cyt. Odwołując się do Benjamina Zaleski pisze również: *W tej optyce [tzn. właśnie benjaminowskiej – „Kluczową figurą późnej alegorii jest pamiątka”] takim alegorycznym przedstawieniem jest również fotografia, która często pełni rolę pamiątki właśnie. (...) Alegoryzm fotografii łatwiej wychodzi na jaw, gdy weźmiemy pod uwagę, że jako przedstawienie jest ona obrazem tyleż niepowtarzalnym, co skonwencjonalizowanym przez zawsze obecny i narzucający się efekt zatrzymania czasu w kadrze. Jest również, jak na alegorię przystało – przedstawieniem dwustopniowym: zza znaczenia dosłownego prześwituje drugie: powrót niepowrotnego, prawdziwa aura rzeczy, jej istota (s. 68). Broniąc specyfiki doświadczenia barthes’owskiego i proustowskiego, trudno jest mi się zgodzić na określenie *alegoryzm fotograficzny*. Choć termin *alegorii* doczekał się już rehabilitacji (m.in. G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną* w: „Drobne rysy... dz. cyt., a sam Benjamin pisał, że: Pamiątka to*

zestwierdzona relikwia (W. Beniamin, *Park Centralny*, w: tegoż, *Anioł...* dz. cyt. 403), to jednak mając w pamięci silnie ontologicznie podejście Barthes’a, jak i dokonane przez Paula Ricoeura rozróżnienie między symbolem i alegorią (francuski filozof podkreśla arbitralność alegorii oraz mechaniczne – można by rzec – przekładanie jednego poziomu alegorii na drugi), optowałbym zdecydowanie za mówieniem o symbolu i symbolice w tym zakresie. Zauważmy, że „rehabilitując” pojęcie alegorii w odniesieniu do sztuki współczesnej, Dziamski mówi o stricte intelektualnym, cerebralnym charakterze tej sztuki (dz. cyt., s. 127). Ani proustowskie ani barthes’owskie doznanie nie jest czysto intelektualne. Por. też np. P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, IW PAX, Warszawa 1985.

⁹⁸ R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 29, przekład mój.

⁹⁹ M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, dz. cyt., t. I., s. 613. Cyt. u G. Pouleta, dz. cyt., s. 132. Podkreślenie także u Pouleta.

¹⁰⁰ R. Barthes, *Światło...* dz. cyt., § 45.

¹⁰¹ Por. S. Beckett, dz. cyt., s. 32.