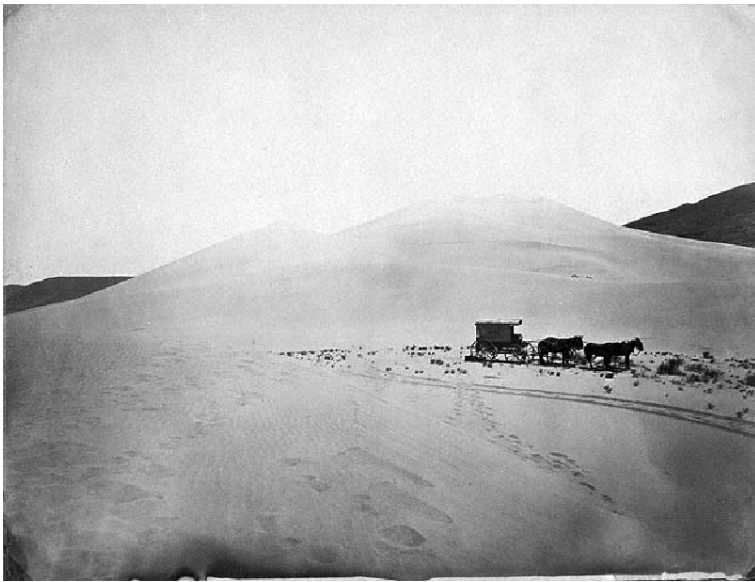


MAGDALENA SZCZYPIORSKA-MUTOR Uniwersytet Warszawski

CIEMNIA FOTOGRAFICZNA OD „ŚLADÓW NA PIASKU” TIMOTHY’EGO O’SULLIVANA DO „SKRZYNKI” GÜNTERA GRASSA*

Przy pracy fotograficznej szczególnie fascynował mnie zawsze moment, gdy na naświetlanym papierze cienie rzeczywistości wyłaniają się, by tak rzec, z niebytu, zupełnie jak wspomnienia – mówił Austerlitz – które też nocą nagle się w nas wynurzają i, choć chciałoby się je zatrzymać, zaraz znowu zapadają w ciemność, nie inaczej niż odbitka, pozostawiona za długo w wywoływaczu¹.



Na zdjęciu: okolice Carson Sink w zachodniej części stanu Nevada, rok 1867. Na pustynnych wydmach, sfotografowanych przez Timothy’ego O’Sullivan, ślady

* Artykuł jest – w nieco zmienionej postaci – fragmentem rozprawy doktorskiej *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, którą napisałam pod kierunkiem dr. hab. Wincentego Grajewskiego i obroniłam na Wydziale Polonistyki UW w listopadzie 2013; powstał w ramach grantu *Znakowe wartości kultury. Aspekty historyczne, tożsamość i zmiana* (11H11020280), afiliowanego przy Instytucie Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales” UW.

¹ W. G. Sebald, *Austerlitz*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2008, s. 97.

na piasku, odciski stóp, układają się we wzory, zapętlają i krzyżują: te głębokie, mocno odciśnięte i te płytsze, rozsypane, niewyraźne, które za kilka dni wiatr wygładzi i pokryje siecią zmarszczek, regularnych fałdek wyżłobionych w piasku. Ripplemarki – piaskowe zmarszczki – same są śladem wiatru, a jednocześnie tłem dla innych śladów: dla śladów wtargnięcia na czyste tło, nieoczekiwanych incydentów, wydeptanych ścieżek. Zapis na piasku jest nietrwały, w zależności od siły i pracy wiatru przetrwa kilka lub kilkanaście dni. Inaczej jest z zapisem na szklanej płycie negatywu – ten ma uwiecznić moment, zatrzymać piaskowe wzory. Obydwa zapisy: ten na piasku i ten na fotografii, w kadrze O'Sullivanana zapętlają się i krzyżują jak wydeptane ścieżki. Fotograficzne zdarzenie, akt fotografowania, nie tylko utrwaliło zastany obraz pustyni, lecz także zostawiło na piasku własne ślady: wolno przypuszczać, że fotograf przeszedł trasę od wozu zaprzężonego w cztery muły do miejsca, z którego mógł zobaczyć przez wizjer dobrze skadrowane ujęcie. Zaznaczył swoją obecność, odcisnął swój ślad w sposób dotykalny i niezaprzeczalny, wpisał swoje działanie w zastany świat, zostawiając własną signature, własny podpis. Jego powrót do wozu, zejście w dół, to fragment historii, która, z konieczności, znalazła się poza kadrem, ale z kadrem wiąże się bardziej, niż na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać – pozostawiony w dole wóz, który wyżłobił w piasku głębokie koleiny, to nie zwykły środek lokomocji, to ciemnia fotograficzna. Tam wywołane zostało zdjęcie, tam zapisane na papierze odbitki. Fotografia O'Sullivanana jest więc fotografią o fotografii, metafotograficzną figurą śladu i jego zapisu, odcisku i jego utrwalenia, jest historią o fotografowaniu jako kopiowaniu świata i o fotografii jako akcie kreacji, akcie ingerencji fotografa w zastany świat, a centrum tego fotograficznego uniwersum tropów stanowi ciemnia. Wszystkie ślady prowadzą do ciemni.

Metafotograficzne zdjęcie O'Sullivanana, wariacja na temat śladu i jego zapisu, śladu nietrwałego (na piasku) i utrwalonego (w ciemni) – przez kontrast między otwartą, jasną przestrzenią tła surowego pustynnego krajobrazu a zamkniętą, ciemną figurą wozu – kieruje uwagę widza ku tej ostatniej: w stronę tego, co wewnątrz, co zamknięte w skrzyni wozu i niedostępne wzrokowi. Zajrzeć tam, przyglądać się temu, co dzieje się w ciemni – to zadawać pytania o rozmaite aspekty doświadczenia, w którym świat zjawia się w zapisie swojego śladu. W rozważaniach o ciemni jako przestrzeni znaczącej repertuar proponowanych pytań dotyka czterech obszarów: wybranych ujęć teorii fotografii (refleksji na temat statusu obrazu fotograficznego i jego relacji z fotografowanym światem), związków między fotografią a egzystencją (analogie fotografii i pamięci), poszukiwań fotograficzności jako istoty fotografii oraz – wykorzystującej rozpoznania trzech wspomnianych obszarów rozważań – lektury doświadczenia ciemni w perspektywie literackiej (na przykładzie powieści *Skrzynka* Güntera Grassa).

Między przedmiotem a zdjęciem

Aparat jest czymś więcej niż tylko zapisującą maszyną. To srodek, dzięki któremu docierają do nas komunikaty z innego świata. [Orson Welles]²

Ciemnia fotograficzna – przestrzeń ujawniania się obrazu utajonego (*latent image*) – to miejsce, w którym rozproszone działania fotografa kumulują się w akcie odczytania wcześniejszego zapisu. Ten dystans między zapisem (wciśnięciem migawki) a odczytaniem (wywołaniem zdjęcia), rozsuniecie między obrazem utajonym a obrazem ujawnionym, między gestem „zakładam, że” a gestem „sprawdzam” przypisany jest fotografii analogowej i tylko w repertuarze jej optyczno-chemicznych procesów zawarty.

Dystans czasowy, niepewność wynikająca z braku natychmiastowego „sprawdzam”, niewiedoma obrazu utajonego i zagadka, która znajduje rozwiązanie w ciemni, to niejedyne rozsunienia właściwe aktowi fotografowania. Od początku dziejów fotografii jej teoretycy i filozofowie zadawali pytania o relacje między światem fotografowanym a światem wywołanym w ciemni, o charakter przekształceń i ontologiczny status obrazu, który wylania się z chemicznej kąpieli.

W semiotycznej refleksji na temat fotografii, analizującej relacje między fotografowanym obiektem a zdjęciem, za punkt wyjścia przyjmuje się Peirce'owska klasyfikację znaków lub, jak za Hawkesem sugeruje Chandler, podział na „tryby związków między znakiem a przedmiotem”³.

Według Peirce'a fotografia jest zarazem ikoniczna i wskazująca:

Fotografie, a zwłaszcza fotografie migawkowe, są szczególnie pouczające, ponieważ wiemy, że są pod pewnym względem zupełnie podobne do przedmiotów, które reprezentują. To podobieństwo wynika jednak z faktu, że fotografia powstaje w taki sposób, iż jest niejako fizycznie zmuszona pod każdym względem odpowiadać naturze⁴.

Jak podkreśla Chandler, „Peirce jako filozoficzny realista zauważył, że »fotografia (...), dzięki optycznemu powiązaniu z przedmiotem, jest dowodem na to, że jego wygląd odpowiada rzeczywistości«”⁵.

Indeksalny charakter fotografii, pośrednio sugerujący jej potencjał dowodowy i status kopii rzeczywistości, był punktem wyjścia w dyskusjach o – rozumianych na wielu poziomach – realizmie fotografii i realizmie w fotografii.

² Cyt. za: F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przel. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków 2007, s. 95–96. Do pracy Soulages'a odsyłam dalej skrótem S, po którym podaje numer strony. Analogicznie, za pomocą litery G, lokalizuję cytaty ze *Skrzynki G. Grassa* (Przel. S. Błaut. Gdańsk 2009). W jej polskiej edycji przypadkowo pominięto podtytuł *Opowieści z ciemni*, o czym wydawca informuje na załączonej karteczce z erratą.

³ D. Chandler, *Wprowadzenie do semiotyki*. Przel. K. Hallett. Warszawa 2011, s. 55. Autor przytacza to określenie za: T. Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*. Przel. I. Sieradzki. Warszawa 1988, s. 168.

⁴ Ch. S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych*. Wybór H. Buczyńska-Garewicz. Przel. R. Mirrek, A. J. Nowak. Warszawa 1997, s. 152. Cyt. za: Chandler, *op. cit.*, s. 62.

⁵ Chandler, *op. cit.*, s. 63. Słowa Ch. S. Peirce'a przytacza autor z jego pracy *The Simplest Mathematics* (Ed. Ch. Hartshorne, P. Weiss. Cambridge, MA, 1933. *Collected Papers*. T. 4, s. 447).

Teorie Peirce'a zastosowała do badań nad fenomenem fotografii Rosalind E. Krauss, definiująca indeks jako „typ znaku, który powstaje jako fizyczna manifestacja przyczyny, a jej przykładami są ślady, odbicia, wskazówki”⁶.

Każde zdjęcie jest wynikiem fizycznego odcisku przeniesionego przez odbicie światła na czułą powierzchnię. Fotografia jest więc rodzajem ikony lub wizualnego podobieństwa, które ma indeksowy związek z obiektem. Oddzielenie jej od prawdziwej ikony jest odczuwane poprzez absolutność genezy fizycznej, która powoduje zwarcie lub uniemożliwia procesy schematyzacji czy symbolicznej interwencji, funkcjonujące w reprezentacjach graficznych większości obrazów. Jeśli Symboliczne znajduje drogę do sztuki obrazowej poprzez ludzką świadomość, która działa poza formami przedstawienia, tworząc połączenia między obiektami a ich znaczeniem, nie dotyczy to fotografii. Jej siła tkwi w indeksie, a jej znaczenie spoczywa na sposobach identyfikacji, które kojarzy się z Wyobrażonym⁷.

Według Johna Tagga „istnienie fotografii nie jest gwarancją istnienia desygnatu. (...) Indeksowa natura fotografii, a więc związek przyczynowo-skutkowy między istniejącym wcześniej desygnatem a znakiem (...), nie gwarantuje niczego na płaszczyźnie znaczenia”⁸. Podobne stanowisko zajmuje Philippe Dubois, twierdząc, iż fakt, że fotografia „poświadcza, potwierdza i uwierzytelnia, nie implikuje jednakże znaczenia”⁹.

Interesującą koncepcję przesunięć między obiektem a zdjęciem rozwija François Soulages. Analizując przejścia od przedmiotu sfotografowanego do zdjęcia wywołanego w ciemni, zauważa on, że fotografia „nie odtwarza rzeczywistości, która ma nieskończenie złożony i zróżnicowany charakter” (S 96), i przyznaje rację Antoniowi Aguilerze, gdy ten konstatuje:

dział jest realistyczne w danej epoce, jeśli, i wyłącznie wtedy, gdy posługuje się obowiązującym w niej systemem reprezentacji. Bezwarunkowy realizm nie istnieje. [...] Zdjęcie nie daje nam więcej informacji ani nie przybliża bardziej do rzeczywistości niż malowidła naskalne lub kubistyczny obraz. Jest nawet przeciwnie: ten pozór rzeczywistości, który wydaje się dawać fotografia, przystania mechanizmy umożliwiającej jej zrozumienie. Wiara w realistyczny charakter środków mechanicznych, w ich łatwość przekazywania rzeczywistości, dopuszcza niewiedzę o tym, iż realizm, jak każdy ludzki wynalazek, jest względny, zdeterminowany historycznie oraz podporządkowany danym wyobrażeniom świata i osoby ludzkiej¹⁰.

Soulages rozkłada proces fotografowania na etapy i zwraca uwagę na cztery nieciągłości i przeobrażenia między „rzeczą w sobie a zdjęciem postrzeganym zjawiskowo przez jednostkowy podmiot”:

1. Między rzeczą w sobie i jednorazowym fenomenem, ujmowanym przez poszczególny aparat fotograficzny. [...] Utrwalony fenomen jest bliższy pod względem powierzchniowego wyglądu zjawisku postrzeganemu przez jednostkę niż swojej istocie – rzeczy w sobie.

2. Między jednorazowym fenomenem, ujmowanym przez aparat, a możliwym, wyjątkowym negatywem. [...] spośród możliwej nieskończonej liczby negatywów tylko jeden jest wywołany.

⁶ R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. Szuba. Gdańsk 2011, s. 216.

⁷ *Ibidem*, s. 207–209.

⁸ J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke 1988, s. 1–3. Cyt. za: Chandler, *op. cit.*, s. 63.

⁹ Ph. Dubois, *L'Acte photographique*. Paris 1990, s. 70. Cyt. za: S 100.

¹⁰ A. Aguilera, *Tentativas sobre fotografia, realisto y encatador de serpientes*. „Materiales” 1978, nr 11, s. 25. Cyt. za: S 96.

3. Między potencjalnym negatywem a jednym z możliwych zdjęć. [...] spośród nieskończonych możliwości tylko jedna zostaje utrwalona.

4. Między rzeczą w sobie zdjęcia i fotograficznym fenomenem, postrzeganym przez jednostkowy, historyczny podmiot. [S 110]

Jak zauważa Soulages:

Wszystkie wymienione nieciągłości i przeobrażenia, raz radykalne, to znowu względne, słusznie dowodzą, iż zdjęcie, postrzegane przez jednostkowy podmiot, całkowicie różni się od rzeczy w sobie: odrębność dotyczy nie tylko istoty, ale i zjawiskowej powierzchni, ujmowanej pod względem ontologicznym i fenomenologicznym. Oprócz nieciągłości i przeobrażeń pojawia się także zabieg selekcji, w konsekwencji którego zostaje wybrana i urzeczywistniona jedna z nieskończonej liczby możliwości. Zdjęcie, postrzegane przez jednostkowy podmiot, stanowi zatem nieprawdopodobną kombinację nieciągłości, przeobrażeń oraz wyborów wiążących się z radykalną przypadkowością. [S 110]

Charakter i status przekształceń zachodzących między przedmiotem sfotografowanym a wywołanym zdjęciem ma jeszcze jeden istotny aspekt, dotyczący nie tyle zagadnień realizmu i reprezentacji, ile problematyki percepcji: w początkach istnienia fotografii, kiedy nowy obraz wymagał opanowania nowych umiejętności widzenia i wykształcił nowe kody wizualne, powszechnie zwracano uwagę na różnice między widzeniem gołym okiem a widzeniem okiem uzbrojonym w aparat. Zdumienie spowodowane bogactwem szczegółów widocznych na zdjęciu, a niewidocznych bez fotograficznego pośrednictwa dotyczyło nie tylko makrofotografii czy migawkowych zdjęć ruchu, lecz także fotografii technicznie niewyszukanych: portretów, krajobrazów, architektury. Pogląd o swoistej nadwzroczości fotograficznego oka powracał w rozmaitych nurtach teorii sztuki, od surrealizmu (fotografia jako ewokacja nieświadomego), przez koncepcje Moholy-Nagya i jego Nową Wizję, aż po eksperymenty fotografii subiektywnej.

W całej Europie w latach dwudziestych i trzydziestych spojrzenie aparatu było wysławiane jako szczególna forma wzroku. Nowej Wizji, jak ją nazywał Moholy-Nagy. Od Inkhuk, poprzez Bauhaus, aż do pracowni na Montmartrze Nowa Wizja była rozumiana w taki sam sposób. Jak wyjaśnił Moholy, wzrok ludzki jest wadliwy, słaby, bezsilny. [...] Wynalezienie aparatu nadrobiło tę wadliwość, dlatego teraz „możemy powiedzieć, że widzimy świat innymi oczyma”.

Mowa oczywiście o oczach aparatu. Widzą szybciej, ostrzej, pod dziwnymi kątami, bliżej, mikroskopijnie, z transpozycją tonów, z penetracją rentgena i z możliwością zwielokrotnienia obrazów, aby zapisywać skojarzenia i pamięć. Spojrzenie aparatu jest więc niezwykłym rozszerzeniem normalnego wzroku, które uzupełnia braki nieuzbrojonego oka. Aparat przykrywa i uzbraja tę nagość, działa jak proteza, rozszerzając możliwości ludzkiego ciała¹¹.

Ten skrótowo naszkicowany repertuar refleksji rozwijanych wokół relacji między przedmiotem sfotografowanym a wywołanym zdjęciem problematyzuje zarówno zagadnienia odbioru i interpretacji fotografii, jak i to, co wydarza się za zamkniętymi drzwiami ciemni. Ciemni rozumianej już nie tylko jako miejsce chemicznej obróbki materiału fotograficznego, lecz także jako przestrzeń transpozycji i transgresji, przemian i przekształceń, i dalej – jako przestrzeń budowania nowych znaczeń, konstruowania metafor oraz poszukiwania związków i analogii między feno-

¹¹ Krauss, *op. cit.*, s. 121. Słowa L. Moholy-Nagya przytacza autorka z jego książki *Vision in Motion* (Chicago 1947, s. 206).

menem fotografii a fenomenem ludzkiej egzystencji. Szczególnie interesującym i twórczo rozwijanym kierunkiem poszukiwań takich analogii jest refleksja na temat fotografii i pamięci.

Wywoływanie zdjęć: kadry pamięci, klisze wspomnień

Związki fotografii z pamięcią, analogie między zdjęciem a wspomnieniem, wpływ fotografii na mechanizmy pamiętania i przywoływania wspomnień, wzajemne ingerencje, interwencje i obszary pokojowej współpracy w konstruowaniu i rekonstrukcji pamięciowych śladów problematyzowano i metaforyzowano w teorii i filozofii fotografii na różne sposoby¹². W początkach dziejów fotografii, kiedy wartość zdjęcia jako dokumentu i świadectwa wydawała się trudna do podważenia, a entuzjazm dla niezwykłych możliwości kopiowania świata był całkiem świeży, fotografia miała stanowić coś w rodzaju protezy dla pamięci, podręczne archiwum, muzeum przemijającej rzeczywistości. W czasach, kiedy O'Sullivan podróżował ze swoją ciemnią, Oliver Wendell Holmes tak pisał o własnej fascynacji nową techniką:

Każdy możliwy obiekt natury i sztuki przekaże nam wkrótce luski swojej wierzchniej warstwy. (...) W rezultacie powstanie wkrótce wielki zbiór form, sklasyfikowanych i przechowywanych w bibliotekach, tak jak dzisiaj postępuje się z książkami. Nadejdzie czas, gdy ten, kto szuka jakiegoś przedmiotu, czy to naturalnego, czy artefaktu, udawać się będzie do Biblioteki Cesarskiej, Narodowej czy Miejskiej i tam pytać o jego warstwę, jego formę, tak jak pyta o książkę w bibliotece¹³.

Fotografię pojmowano jako technikę kopii czy – idąc dalej – jako technikę, dzięki której świat, za pomocą optyki i chemii, dokonuje autokopii, powiela się sam, niejako automatycznie, bez istotnego udziału człowieka. Ten sposób myślenia wynikał nie tylko z szoku kulturowego, jakim było pojawienie się nowego rodzaju obrazowania, ale również z jego odmienności w stosunku do tradycyjnych technik plastycznych, wymagających od artysty czegoś więcej niż – jak to rozumiano – mechaniczne przekopowanie, przeniesienie na zdjęcie i zabezpieczenie śladu¹⁴.

Możliwość trwałego zapisu i jego odczytania (po krótszym lub dłuższym czasie), a także przypominająca rola fotografii (jako zapisu przeszłości, jako bodźca przywołującego wspomnienia, jako śladu ludzi i światów bezpowrotnie minionych) kierowały refleksje teoretyków fotografii ku poszukiwaniu, na różnych poziomach, analogii między fotografią a pamięcią – aż do radykalnego ujęcia Johna Bergera. „Co zastępowało fotografię, zanim wynaleziono aparat fotograficzny?” – pytał Berger.

¹² Zob. E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*. Przeł. M. L. Kalinowski. Gdańsk 2006. – D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*. Przeł. E. Jusewicz-Kalter. Wołowiec 2010.

¹³ O. W. Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*. W: *Sounding from the Atlantic*. Boston 1864, s. 162. Cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków 2009, s. 32.

¹⁴ Zob. D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*. Przeł. R. Pucek. Warszawa 2009, s. 179: „Interpretacja zdjęcia jako ucieleśnienia prawdy nie wiązała się tylko z ostrością i precyzją. W swoich pierwszych publikacjach zarówno Daguerre, jak i Talbot twierdzili, że ich metody umożliwiają naturze reprodukcję samej siebie”.

Rycina? Rysunek? Obraz malarski? „Jednak bardziej odkrywczą odpowiedź brzmią: pamięć”¹⁵.

Fotograficzne metafory pamięci pojawiały się po 1839 roku nie tylko w literackich i filozoficznych ujęciach, lecz także w pracach naukowców badających mechanizmy pamięci: Galtona, Drapera, Kussmaula. „Po 1839 roku to właśnie pamięć ludzka stała się powierzchnią światłoczułą, przygotowaną do zdejmowania, utrwalania i odtwarzania wrażeń wzrokowych” – pisze Douwe Draaisma w *Machinie metafor*¹⁶, a Bernd Stiegler przywołuje długi rejestr fotograficznych metafor pamięci: od refleksji George’a Santayany („Fotografia naśladuje pamięć, tak iż jej wytwór, obraz fotograficzny, przyjmuje funkcję, którą oko duchowe pełni tylko w sposób niedoskonały”¹⁷) po odwracającą tradycyjny model formułę Waltera Benjamina, w której „pamięć, jako »płyta wspomnienia«, podobna jest do fotografii, a czas życia do czasu naświetlania”. Jak pisze Stiegler:

Także ukazywanie się pamięciowych obrazów porównuje Benjamin do płyt fotograficznych, bo „zmiernych przyzwyczajenia latami odmawia płycie niezbędnego światła, aż pewnego dnia wpada ono z obcych źródeł jak z zapalonego pyłu magnezowego i w obrazie migawki utrwała na płycie przestrzeń”¹⁸.

Wraz z pojawieniem się refleksji, że zdjęcie, podobnie jak wspomnienie, nie jest prostą rekonstrukcją, lecz konstrukcją, że fotograf nie jest (nie musi być) kopistą, lecz współtwórcą sfotografowanego świata, fotografia i pamięć, jako dwie współpracujące ze sobą i współkreujące się przestrzenie, pojmowane są nie tylko jako procesy zapisywania i odczytywania śladów, ale również jako narzędzia i mechanizmy formowania i deformacji, interpretowania i reinterpretacji świata.

Ta dwutorowość w myśleniu o fotografii zagarniała z czasem coraz szersze obszary refleksji i rozwijana była w różnych ujęciach – wraz z pojawianiem się nowych gatunków i typów fotografii, nowych metodologii badań, nowych koncepcji w antropologii wizualności i w badaniach nad pamięcią – często czerpiąc inspiracje z rozmaicie metaforyzowanych analogii między wywoływaniem zdjęć w ciemni fotograficznej a wywoływaniem wspomnień z ciemni pamięci.

Fotograficzność: nieodwracalne i nieukończone

Każdy fotografik może [...], opierając się na jednej matrycy, wyprodukować nieskończoną liczbę różnych zdjęć, grając modalnościami ekspozycji, wywołania, kąpieli fotograficznej, utrwalenia, płukania i suszenia. [S 153]

Ciemnia fotograficzna, miejsce, w którym ujawnia się sfotografowany świat, jest nie tylko ważnym motywem w refleksji o fotografii i pamięci, lecz także przestrzenią

¹⁵ J. Berger, *O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Warszawa 1999, s. 74.

¹⁶ Draaisma, *Machina metafor*, s. 183.

¹⁷ G. Santayana, *Das fotografische und das geistige Bild*. W zb.: *Theorie der Fotografie*. T. 1: 1839–1912. Hrsg. W. Kemp. München 1979, s. 253. Cyt. za: Stiegler, *op. cit.*, s. 163.

¹⁸ Stiegler, *op. cit.*, s. 82. Słowa W. Benjamina cytuje autor z: *Berliner Chronik*. W: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. H. Schwepenhäuser, R. Tiedemann. T. 6. Frankfurt am Main 1972, s. 516.

pytań o istotę i pochodzenie zapamiętanego na kliszy obrazu, o istotę fotograficzności i fotografii.

Czy fotografia jest „czystą kontyngencją”, jak chciał Barthes, czy, jak proponuje Belting, nie jest nią ani fotografia, ani „świat w naszym spojrzeniu”¹⁹, a poszukiwanie istoty fotograficznego obrazu miałoby sens przez odniesienie go „do widza i jego życiowych doświadczeń lub obsesji, na których łup jest wydany w obrazach, w swoich własnych obrazach, także wtedy, gdy idą one drogą prowadzącą przez fotografię”²⁰? Belting, analizując zdjęcia Roberta Franka, zwraca uwagę na związek między obrazem medialnym (fotografią) a obrazem mentalnym (przeżyciem, uczuciem i autoekspresją): „Chodzi o przezroczystość fotografii dla innego rodzaju obrazu, umiejscowionego w podmiocie”²¹.

Ciemnia byłaby w takim ujęciu raczej metaforą umysłu niż metonimią zdjęcia, nieco inaczej niż w koncepcji Soulages’a, który zadając pytania o istotę fotografii, koncentruje uwagę także na jej materialnych aspektach, a tym samym lokuje swoją propozycję na mapie fotografologicznych konceptualizacji gdzieś pomiędzy formułą Beltinga: „Nic nie pomaga skierowanie aparatu na świat: tam na zewnątrz nie ma żadnych obrazów. Czynimy je (lub je posiadamy) wyłącznie w nas samych”²², a Barthes’owską koncepcją „tego, co było”²³.

Według Soulages’a fotografia, czy raczej fotograficzność (rozumiana na wzór „literackości” Todorova, jako istota fotografii (S 143)), jest połączeniem tego, co nieodwracalne, z tym, co nieukończone. Soulages przeformułowuje nieco układ odniesień właściwy refleksji nad problemem kopii i kreacji w fotografii, przenosząc akcent na materialność fotografii, na techniczną stronę procesu. Definiując fotograficzność jako połączenie nieodwracalnego (uzyskanie negatywu to moment, który sprawia, że raz dokonana czynność fotografowania jest nieodwracalna, nie da się jej unieważnić) i nieukończonego („w oparciu o ten sam wyjściowy negatyw można stworzyć nieskończoną liczbę całkowicie różnych zdjęć”, S 147), Soulages nie tylko poszerza przestrzeń aktu fotografowania o operacje w ciemni, ale także w obrębie tych operacji lokuje próby odpowiedzi na pytanie, czym jest zdjęcie. Budując koncepcję nieodwracalnego i nieukończonego, Soulages odwołuje się też do figury pamięci, figury zdjęcia-wspomnienia. W jego przekonaniu fotografia:

gra [...] nieodwracalnością, która staje się bądź nieodwołalna, bądź zamienia się w ślad utraconej przeszłości, bądź ścieżkę przeszłości do odnalezienia. Mierzy się zatem z problematyką wspomnienia, pamięci i zapominania, z przedświadomym i nieświadomym, z przeszłością, której ślady zachowujemy, i z tym, o którym się już nigdzie nie napomyka, z teraźniejszością zamienioną w przeszłość, z przyszłością, która stała się przeszłością, z przeszłością postrzeganą wyłącznie jako miniona – krótko mówiąc, z czasem, ze sobą i światem, przemijającymi bezpowrotnie. [S 163–164]

Jeżeli ciemnia w ujęciu Beltinga byłaby raczej metaforą umysłu, obszarem imaginatywnych wizualizacji, to w koncepcji Soulages’a ciemnia, jako miejsce pre-

¹⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007, s. 254–255.

²⁰ *Ibidem*, s. 256.

²¹ *Ibidem*, s. 280.

²² *Ibidem*, s. 259.

²³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996, *passim*.

czyżnie analizowanych przez filozofa procesów technicznych, jest przestrzenią, w której zjawia się świat wywołany z nieodwołalnie zapisanej kliszy, i jednocześnie przestrzenią, która otwiera niekończące się możliwości kreacji. To nie zdjęcie-odbitka jest u Soulages'a centrum fotograficznego uniwersum, tylko negatyw – zapis nieodwracalny, ale zarazem nieukończony, matryca nieskończonej liczby zdjęć, tworzywo nieograniczonych możliwości.

Opowieści z ciemni: „Skrzynka” Güntera Grassa

Styk życia ze śmiercią
Ruchomego w zatrzymanym
Nieskończonego w skończonym
Możliwego w niemożliwym²⁴

Figura ciemni jako przestrzeni tak podwójnie znaczącej (w użyciach literackich czy szerzej: w tekstach kultury) odwołuje się zazwyczaj do ewokacji nadprzyrodzonych sensów (jak w filmie *Omen* Richarda Donnera, gdzie w ciemni objawiają się deformacje, będące zapowiedzią złowrogiej przyszłości), do gry świadomego z nieświadomym, widzialnego z niewidzialnym (jak w *Powiększeniu* Michelangela Antonioniego), do metafory fotografii jako śmierci (jak w *Ciemni* Horacia Quirogi). Proces wywoływania zdjęć, zjawiania się świata w ciemni fotograficznej, jest, w sposób mniej lub bardziej metaforyczny, osi konstrukcji obrazu poetyckiego w *Ciemni* Oddvara Rakenga, w wierszu Emmanuela Hocquarda *** („Wyspa nazywa się *niewidzialna...*”), w *Izohelii* Petera Gerischa, w *Manie Rayu* Paula Éluarda, w *Pędzlu świetlistym* Jacques'a Roubauda, a także we *Wczesnej godzinie* Szyborskiej i w wierszu Kubiaka *W ciemni*. Skojarzenie wywoływania zdjęć z przywoływaniem wspomnień jest częstym zabiegiem w konstruowaniu literackich (zwłaszcza autobiograficznych) narracji, a zdjęcia, które na różne sposoby wymykają się realności, mieszają kody, łączą nieprzystające do siebie światy i kreują nowe sensy, bywają częstym motywem – od *Zastępczyni* Pasternaka, przez *Klarę Milicz* Turgieniewa, po *Traktat o łuskaniu fasoli* Myśliwskiego.

Szczególnym przypadkiem literackiej konceptualizacji figury ciemni jest *Skrzynka* Güntera Grassa, powieść, dla której kluczową formułą byłaby refleksja Benjamina na temat odkrywania zdjęcia czy raczej odkrywania na zdjęciu światów niezamierzonych, niezapisanych, niezaplanowanych:

Jeżeli dostatecznie długo zagłębiać się w takim zdjęciu, dostrzega się, jak bardzo również i tutaj stykają się przeciwieństwa; najprecyzyjniejsza technika może swoim wytworom nadać wartość magiczną, jakiej namalowany obraz już dla nas posiadać nie może. Na przekór wszelkiemu kunsztowi fotografa i wszelkiemu komponowaniu pozy modela oglądający odczuwa nieodpartą chęć doszukiwania się w takim zdjęciu owej maleńkiej isierki przypadku, nierozzerwalnego związku pomiędzy czasem i miejscem zdarzenia, którym rzeczywistość niejako przepoiła charakter obrazu, doszukania się 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 siebie²⁵.

²⁴ B. Michnik, *Camera Obscura*. W zb.: *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*. Oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak. Olszanica 2007, s. 92.

²⁵ W. Benjamin, *Mata historia fotografii*. W: *Twórcą jako wytwórcą*. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975, s. 29 (przeł. J. Sikorski).

U Grassa świat objawia się w ciemni w seriach obrazów przeszłości, przyszłości, spełnionych życzeń, a także tego, co niewidoczne, ukryte, niedostępne ludzkiemu wzrokowi. Nadwzrocność aparatu fotograficznego, tytułowej Skrzynki, jego „wszechwzrocność”, „wsteczwzrocność” oraz wszelkie inne możliwe i niemożliwe do pojęcia zdolności kreowania świata wynikają jednak nie tylko z cudownych właściwości aparatu, ale również z gotowości czy raczej szczególnej dyspozycji odbiorców.

Czytanie świata, zapisanego u Grassa przez skrzynkowy aparat, świata wyłaniającego się z ciemni fotografki Maryjki, to lektura według recepty Edgara Morina:

Wszystko dzieje się tak, jak gdyby obraz fotograficzny domagał się, abyśmy obejmowali go nie tylko spojrzeniem empirycznym, ale także onirycznym, zbliżonym do tego, co Rimbaud nazywał jasnowidzeniem, a także do specyficznego widzenia świata, jakie jest właściwe jasnowidzom (i chyba również „wzrokowcom” osiągającym poprzez wzrok pełnię doznania); chodzi więc tutaj jakby o drugi wzrok, odkrywający uroki i sekrety niedostępne dla pierwszego²⁶.

W ciemni Grassa objawia się świat nieprzewidywalny, świat szalony, świat nieskończonych możliwości. Świat, w którym „nieodwracalne” i „nieukończone” Soulages’a prześwitują ze zdjęć fotografki Maryjki, budując nowe, złożone sensy.

Skrzynka: rama, obraz, mit

Przeszłość siedziała w klatce, unieszkodliwiona. Czemu by na nią nie popatrzeć?²⁷

Skrzynka to powieść *quasi*-autobiograficzna, to zapis wielogłosu pamięci, zapis ośmiu strumieni wspomnień, diachronia w synchronii. To podzielony na dziewięć seansów festiwal wspomnienia, przywoływania zapisanych w pamięci obrazów: tego samego, pamiętanego inaczej, i odmiennego, pamiętanego podobnie, w podobnych strukturach, przez filtry podobnej wrażliwości. To opowieści o nieodwracalnym i nieukończonym – w podwójnym znaczeniu: fotograficznych szaleństw Maryjki i perspektywy życia dorosłych dzieci snujących swoje opowieści; w podwójnym znaczeniu, które dałoby się ująć w zgrabną, choć nieco ryzykowną formułę Soulages’a: „Jedyne możliwe porównanie to analogia między fotografią i egzystencją, ponieważ nasza przeszłość jest nieodwracalna, a nasza przyszłość – być może nieukończona” (S 162).

Opowieści z ciemni rozgrywają się w *Skrzynce* na trzech poziomach, w trzech przenikających się światach – ojca, dzieci i fotografki Maryjki.

Rama

A potem i tak wszystko potoczy się według reżyserii papy. On sobie nas po prostu wymyśla! [G 145]

Poziom pierwszy to poziom relacji, poziom czasu teraźniejszego. To dziewięć spotkań ośmiorga dorosłych dzieci, spotkań zaaranżowanych przez ich ojca na wzór

²⁶ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. Eberhardt. Warszawa 1975, s. 30.

²⁷ V. Nabokov, *Śmiech w ciemności*. Przeł. M. Kłobukowski. Warszawa 2000, s. 121.

seansu terapii grupowej, z jednej strony, a z drugiej – w konwencji spektaklu teatru marionetek, sceny fotografii *table top*. Na tym poziomie postacią kluczową jest reżyser spektaklu, ojciec: dorosłe dzieci mówią do niego, nawet jeśli jest nieobecny, mówią dla niego, nawet kiedy go przekreślają i odrzucają, mówią o nim, nawet wtedy, gdy milczą. „Był sobie kiedyś ojciec, który dożywszy podeszłego wieku zwołał swych synów i córki – czwórkę, piątkę, szóstkę, w sumie ósemkę – a ci po dłuższym ociąganiu się spełnili jego życzenie” (G 7) – tak zaczyna się ta historia. Ojciec zażyczył sobie, aby synowie i córki zebrali się z okazji jego osiemdziesiątych urodzin i „nie oszczędzając siebie ani tym bardziej jego, nagrali się na taśmę [...]” (G 170). Ciemnia jako metafora pamięci jest tu miejscem, w którym ma zostać wywołany i utrwalony portret ojca. Portret, w którym ojciec chce przejrzeć się jak w lustrze.

Ten poziom opowieści Grassa widoczny jest na powierzchni narracji. Wydzielony z każdego rozdziału, tworzy ramę – w powtarzalnym schemacie porządkującym informacje według wzoru: kto mówi, gdzie mówi i w jakich okolicznościach. Każde z dziewięciu spotkań odbywa się w innym miejscu, w innym domu. Zawsze – przy stole, z mikrofonem, który na koniec krótkiego wprowadzenia podtykany jest jednemu z dzieci, głównemu bohaterowi seansu. Ojciec, reżyser spotkań, występuje w podwójnej roli – animatora i narratora, krótko szkicując sytuację przy stole: zdaje sprawę z ważnych w życiu dzieci wydarzeń, relacjonuje chwile przygotowań, a napięcia związane z oczekiwaniem na rozpoczęcie właściwego seansu mieszają się z rejestrem szczegółów kulinarnych, opisem przygotowanych na tę okazję dań i napojów. Ten dyskretny głos ojca na początku, wraz z komentarzem zamykającym każdy rozdział, tworzy ramę dla opowieści dzieci, kadruje ich świat, porządkuje chaotyczną migotliwość wielogłosu. Dorosłe dzieci, wywołane do odpowiedzi, każde ze swojej prywatnej ciemni trudnego i bolesnego dzieciństwa, próbują zbudować własny obraz: siebie, ojca, rodziny. Rama wyznaczona przez ojca jest jednak także rodzajem cenzury – to do niego należy ostatnie słowo, a jego milcząca obecność wyraźnie powstrzymuje dzieci przed otwartym wyrażaniem żalu i wrogości, utrzymując je w emocjonalnym impasie.

Obraz

Być może my też, jak tu siedzimy i gadamy, jesteśmy tylko wymyśleni – jak sędzicie? [G 102]

Drugi poziom opowieści to materia wspomnień, w którą wplata się osiem wątków, osiem osobistych historii, które w swoim rozedrganym chaosie z trudem mieszczą się w ramach wyznaczonych przez cichą obecność ojca. To poziom właściwej fabuły, czas przeszły. Tu postaciami kluczowymi są dzieci: Pat i Żorż, Lara i Taddel, Lena, Nana, Jasper i Paul. Każde z nich sytuuje się jakoś względem innych dzieci (i względem aktualnie rozgrywających się rodzinnych dramatów), a ich pokawałkowane, fragmentaryczne strzępy autonarracji nigdy nie są płynnymi, spójnymi monologami – zawsze korygowane, dopełniane, zagłuszane przez pozostałe dzieci. Rodzeństwo bierze udział, na życzenie ojca, w ryzykownej próbie rekonstrukcji przeszłości, w zbiorowej iluzji powrotu do świata minionego:

Choć są dorośli i mają oparcie w zawodzie, w rodzinie, córki i synowie mówią tak, jakby chcieli dosłownie dać nura w dawne lata, jakby to, co ledwo majaczy w zarysach, dało się jednak dotknąć i uchwycić, jakby czas mógł nie mijać, jakby dzieciństwo nie kończyło się nigdy. [G 7–8]

Każde spotkanie ma swojego bohatera, tego, który – przed wszystkimi i ponad wszystkimi – ma prawo głosu, ma prawo do własnej opowieści. W praktyce oznacza to tyle, że w narracyjnym wielogłosie głos bohatera jest nieco lepiej słyszalny niż pozostałe, a jego racje, jego prawo do widzenia rzeczy z własnej perspektywy uznawane są w sposób nieco wyraźniejszy niż racje innych. Spotkania starannie wyreżyserował ojciec, który pod koniec każdej rundy zwierzeń dopowiada swój komentarz. Dzieci, dorosłe dzieci, świadome są reguł gry, przyjmują je i choć momentami starają się je przekroczyć lub im zaprzeczyć, nie wyłamują się z narzuconej przez ojca konwencji spektaklu. Wspominają. Mówią o dzieciństwie. O świecie widzianym z perspektywy dziecka wrzuconego w zawikłane dzieje własnej rodziny, bez wsparcia i instrukcji działania, bez pomocy rodziców zajętych swoimi problemami. A rodziców jest w tej historii sporo: w korowodzie kobiet ojca i w galimatiasie sztuczonych segmentów rodziny niełatwo o uporządkowaną linearność. Nie ona jest jednak istotna.

Opowieści dzieci, skonstruowane w dalekim podobieństwie do *Fal* Virginii Woolf, są kompleksem błyskających migawek, są wciąż niegotowymi fotografiami, które, stale w procesie wywoływania, pojawiania się i znikania, deformacji obrazów i negocjowania ich znaczeń, z trudem, tak samo jak ich autorzy, walczą o własną wizję, wtłoczone w ramy ojcowskiego kadru.

Każde z dzieci wywołuje wspomnienia z własnej ciemni, z własnej pamięci, ale te, poddawane nieustającej obróbce, cenzurze i ścieraniu się ze wspomnieniami rodzeństwa, nie mogą się ustalić, utrwalić, a bez tego ci poranieni dorośli nie mogą ich ani przyjąć, ani odrzucić. Nie mogą zbudować własnej wersji, własnej tożsamości. Wielogłos dzieci wywołuje wspomnienia z ciemni pamięci, ale ich nie utrwała, nie stabilizuje znaczeń. Bohaterowie krążą w seriach powtórzeń, podejść i narracyjnych przymiarek do tego, co najbardziej bolesne, bezskutecznie próbując znaleźć właściwy język dla pojawiających się obrazów. Ich przeszłość – indywidualna i wspólna, nieodwracalna, fragmentarycznie wynurzająca się z ciemni w zbiorowym wysiłku pamięci – wymyka się próbom zadowalającej interpretacji, zmusza do niekończącej się pracy wyobraźni. Komentarz ojca („Ojciec widzi to zupełnie inaczej”, G 143) działa często jak snop światła, ale działanie tego światła jest dość dwuznaczne, to światło włączone w ciemni – pozornie coś wyjaśnia, rozjaśnia i oświetla, lecz na innym poziomie zaciemnia i niszczy już wywołany, a jeszcze nie utrwalony kadr pamięci.

Wraz z rozwojem opowieści coś się jednak w relacjach między ojcem a dziećmi przeformułuje: wspominając, jak Maryjka obchodziła się ze zdjęciami, które były zapisem tego, co trudne („rzeczy bardzo złe, które wciąż jeszcze mogłyby sprawiać ból – pozostawiała [...] w ciemni albo rwała negatywy na strzępy”, G 82), ojciec dodaje: „Zawodny ojciec ma teraz nadzieję, że dzieci okażą wyrozumiałość. Bo ani one nie mogą wykreślić jego życia, ani on ich, po prostu wykreślić jako niebyłe” (G 82).

Mit

Tylko Maryjka potrafiła zawiesić i podważyć bieg czasu. [...] Tylko to, że dawniej, kiedy Maryjka umiała wszystko udowodnić czarno na białym, istnieli aniołowie stróże, nie powinno budzić wątpliwości... [G 62]

Trzeci poziom *Skrzynki* to poziom mitu i magii, to wplatający się w życie i w opowieść o życiu strumień innego czasu („Musiało to być nie-wiem-kiedy [...]”, G 14), innej, mitopoetyckiej świadomości. Mityczno-magiczna strategia bycia w świecie to mechanizm obronny, który pomaga dzieciom w radzeniu sobie z rzeczywistością – wtedy, kiedy przeżywały zranienia, odrzucenia i lęki, i teraz, kiedy o nich opowiadają. Ta sfera to opowieści z ciemni i opowieści o ciemni, które w sposób mityczny tłumaczą chaos świata, kreuja równoległy do rzeczywistego nurt wydarzeń i wspomnień o nich, odkrywają nieoczywiste sensory, deszyfrują znaczenia. Ciemnia byłaby, na tym poziomie, miejscem kopiowania i kreacji, rozumianych nie jako dwa odrębne procesy, lecz jako kontinuum: świat jest fotografowany, ale zdjęcia pokazują inny świat: świat obok, świat na opak, świat kiedy indziej, świat, którego nie widać.

W tej przestrzeni opowieści Grassa bohaterką jest Maryjka i jej Skrzynka. Dzieci opisują Maryjkę tymi słowami:

Więc ja mówię o Maryjce. Zaczynam jak w baśni, mniej więcej tak: Była sobie kiedyś fotografa, którą ten i ów nazywał starą Marią, Taddel czasem starą Maruszką, a ja Maryjką. Od początku należała do naszej sztukowanej rodziny. Maryjka zawsze była obecna, najpierw u nas w mieście, potem u was na nizinie, także podczas wakacji [...]. [G11]

Nadzwyczajne możliwości Skrzynki sama Maryjka określa tak:

Moja Skrzynka zdjęcia robi czegoś, czego nie ma. I widzi sprawy, których przedtem nie było. Albo rzeczy pokazuje, które we śnie do głowy by wam nie przyszły. Wszechwidząca jest ta moja skrzynka. Nawiedzić ją to w czasie pożaru musiało. Od tej pory coś jej odbija. [G 17]

Tajemnicze wnętrza Skrzynki zawiera zarys nieograniczonych możliwości, realizowanych przez Maryjkę w ciemni, a napięcia między zwykłym a niezwykłym, między zapisem codzienności a odczytem cudowności, między fotografią, która kopiuje świat, a fotografią, która świat stwarza, rozgrywają się w serii opozycji, skonstruowanych często w taki sposób, że w logice świata według Maryjki tracą swoją ostrą binarność.

Zdjęcia: „te normalne i te przepadłe”

Dzieci dzielą rodzinne zdjęcia na „normalne” i „przepadłe” (G 10), na wspomnienia zwykłe, mieszczące się w ramach tego, co możliwe, i wspomnienia niezwykłe, na granicy lub poza granicą (nie)możliwości. Przedmiotem spotkań, seansów wspomnienia, mają być nie tylko realia, lecz także opowieści z ciemni: „Tylko że my z woli ojca mamy powspominać również zaginione migawki, to wszystko, co Maryjka robiła z nami, kiedy z rolkami filmów znikwała w swojej ciemni...” (G 12).

Efekty operacji w ciemni dzieci traktowały zazwyczaj jako oczywiste, bez szczególnego niedowierzania: „Myśmy jak by nie było wierzyli we wszystko, jak i ty, Lara,

później wierzyłaś we wszystko, co właściwie nie istniało, a potem wychodziło z ciemni jak żywe” (G 36). Powracające pytania na ten temat były raczej próbami dotarcia do tajemnic warsztatu Maryjki, upewnienia się, że świat z ciemni nie jest oszustwem, że jest – jakkolwiek to rozumieć – prawdziwy.

Opozycja „normalne-przepadłe” zbudowana została na całkiem poważnym różnieniu sprzętu fotograficznego i definicji fotografowania (fotografować – pstrykać): zdjęcia normalne Maryjka robiła leicą lub hasselbladem, a te przepadłe – Skrzynką („fotografowała Leicą i czasami Hasselbladem, a pstrykała Skrzynką”, G 12).

Skrzynka: pospolite i nadzwyczajne

Sama Skrzynka, w oficjalnej hierarchii fotograficznych narzędzi uboga krewna hasselblada, ma w swoim nieoficjalnym bytowaniu wyraźnie podkreślony rys opozycji między wnętrzem a zewnątrz:

I ta Skrzynka była z jednej strony czymś nadzwyczajnym, z drugiej zaś pospolitym, staroświeckim aparatem skrzynkowym firmy Agfa, która zaopatrywała też rynek w filmy Izochrom B2. [G 12]

W opowieściach dzieci Skrzynka była niepozornym aparatem, „prościutkim aparatem” („Z wyglądu nikt by po Skrzynce nie poznał, czego to ona nie potrafi”, G 58), choć występujące w jej opisie zewnętrznym pomieszanie elementów animizacji i fachowych parametrów technicznych wskazuje na ambiwalencję w diagnozach dzieci:

- [...] Z przodu miał troje oczu. Jedno duże w środku, nad nim z lewej i z prawej dwa małe...
- To były celowniki lustrzane Agfa Specjalnej. A duże pośrodku to obiektyw...
- Przecież mówię! U góry było okienko wizjera, w które jednak Maryjka nigdy nie patrzyła. A u dołu po prawej znajdował się wyzwalacz i jeszcze korbka do przesuwania filmu.
- Poza tym trzystopniowa przysłona i trzypunktowe ustawianie ostrości...
- To już byłoby prawie wszystko. Więcej nie było widać. Przykładałem ucho do aparatu. Maryjka mi pozwoliła. Nic nie było słychać. To była po prostu Skrzynka czarów, jak ty, Lara, ją nazywałaś. Albo Skrzynka cudów. [G 58-59]

Od czasu do czasu, w szczególnie poruszających momentach, kiedy Maryjka wynurzała się z ciemni z jakimś nowym fragmentem innego świata, dzieci poszukiwały odpowiedzi na pytanie, jak to możliwe, ale żadna odpowiedź ich nie zadowalała. Niewykluczone, że w ogóle nie była dzieciom potrzebna – między pospolitym a nadzwyczajnym kiełkowały w ciemni światy niosące odpowiedzi na znacznie ważniejsze pytania, a jednak wątpliwość „jak to możliwe?” uparcie powracała w dzieciństwie:

Dlatego wierciłem Maryjce dziurę w brzuchu: „Co takiego nadzwyczajnego kryje się w tym aparacie?” Ale ona nie pisała na ten temat ani słówka. „Nie chcę wiedzieć, Pat. To zagadka i basta!”, powiedziała, „najważniejsze, że moja Skrzynka widzi, co było i co będzie”. [G 140]

Dla dorosłych dzieci pytanie o nadzwyczajne właściwości Skrzynki nadal było aktualne, nadal nikt nadzwyczajności nie podważał, nikt jej nie zaprzeczył w sposób poważny i definitywny:

- Chciałbym wiedzieć, jakim sposobem bez żadnych technicznych nadzwyczajności, jakie dzisiaj są konieczne, wychodziły takie wirtualne sceny, bo samą tylko Skrzynką...
- Tak było, Jasper, tylko Skrzynką Agfa. [G 135]

Maryjka: czarownica i madonna

Maryjka wydaje się postacią z pogranicza dwu światów – zwykłości i cudowności, *profanum* i *sacrum*. Kopiuje świat i czaruje świat. Jej nadprzyrodzony rys ma jednak dwa aspekty: niski i wysoki – Maryjka to czarownica ciemni i madonna fotografii.

Niski to Maryjka-czarownica, mruczająca pod nosem tajemnicze zaklęcia: „Czasami zakładając nowy film mamrotała niezrozumiale teksty. Zdjęcia co prawda wychodziły zawsze w formacie sześć na dziewięć, ale brzmiało to jak czarodziejskie zaklęcia” (G 48–49). Wysoki – to Maryjka-madonna, święta Maryjka, która jest od zawsze, porusza się po świecie dryfując od cudu do cudu, a jej historię kończy opowieść o wniebowstąpieniu, o tym, jak uniosła się w powietrze i „zniknęła, połączona przez niebo” (G 175), zostawiając na łące buty i skarpetki. I Skrzynkę, która spadła z dużej wysokości, ale wcale się nie potłukła.

Wiarą Maryjki, religią Maryjki była fotografia, świątynią – ciemnia, a świętością – Skrzynka.

- A nasza Maryjka? W co właściwie wierzyła?
- To przecież jasne: w swoją Skrzynkę.
- Ta wielokrotnie czyniła cuda.
- Była dla niej wręcz święta.
- Zgadza się! Do mnie powiedziała raz: „Moja Skrzynka jest jak Pan Bóg: widzi wszystko, co było, co jest i co będzie. Jej nikt nie zbajeruje. Po prostu widzi na wskroś”. [G 48]

Świat sfotografowany: przeszłość i przyszłość

„Bo cokolwiek stara Maria pstryknęła, to po wywołaniu filmów w jej ciemni wychodziło zupełnie inaczej niż w rzeczywistości” (G 30) – to najbardziej lapidarna formuła określająca fotograficzne praktyki Maryjki.

Maryjka fotografowała teraźniejszość, a w ciemni wylaniał się, ze świeżo wywołanych zdjęć, świat przeszłości. Ta przeszłość potrzebna była ojcu-pisarzowi, który zamawiał u Maryjki zdjęcia nie tylko przeróżnych detali codziennego życia, znalezisk i trofeów, takich jak „muszle, które przywoził z podróży, zepsute lalki, pokrzywione gwoździe” (G 15), lecz także „ekskluzywne zdjęcia wyłącznie dla niego, jakoby potrzebne mu do książki [...]: fotografie z epoki kamiennej, z wędrówki ludów, ze średniowiecza i tak dalej przez stulecia aż po współczesny mu rozgardiasz” (G 88).

Ojciec, uzależniony od Maryjki, potrzebował zdjęć z ciemni do pisania kolejnej powieści:

- [...] mówił do niej: „Chcę wiedzieć, ile żagli postawili Szwedzi i w ile armat były uzbrojone duńskie okręty...”
- Stary nazywał to „historycznymi migawkami”. [G 115]

Maryjka fotografowała zrujnowany dom, a w ciemni wynurzał się dom cały, nietknięty, pełen przedwojennego życia – miejsca przeniesione ze świata realnego do ciemni Maryjki ujawniały swoje dawne formy i treści, a ludzie, których już nie było, wynurzali się jak gdyby nigdy nic z chemicznej kąpieli (np., jak z podziwem zauważyły dzieci, cesarz Wilhelm: „Nawet jego ożywiła swoim specjalnym obiektywem” (G 140)). Maryjka знаła także sposób na fotograficzne zmartwychwstanie, przynajmniej tak sądziły dzieci, obserwujące, jak fotografuje stare nagrobki:

Zakład, że potem, skoro tylko zniknęła w swojej ciemni, zmarli gramolili się z grobów, na powrót absolutnie żywi hasali dokoła i mieli przy tym na sobie ciuchy z bardzo dawnych czasów, no, pludry, być może peruki? [G 116]

Maryjka używała specjalnej techniki fotografowania przeszłości – Skrzynka patrzyła w przód, a Maryjka w tył:

– Pamiętam, jak zwrócona do dużego okna pstrykała przodem, lecz patrzyła przy tym przez ramie...
– I podobnie wykręcona stała czasem u nas na wsi na wale, z aparatem skierowanym do przodu, i patrzyła za siebie, jak gdyby tam była przeszłość, a przed nią tylko powietrze. [G 139]

Zasięg wzroku Skrzynki obejmował nie tylko przeszłość, ale i przyszłość. Skrzynka przewidziała katastrofę statku („Rumianka nam przeczytała, no o tym, co już widziałem w ciemni na pliku odbitek i co Agfa z góry wiedziała już przy trzaskaniu migawek z wodowania”, G 134), upadek muru berlińskiego, a także wydarzenia znacznie dla dzieci istotniejsze:

[Maria] swoją staroświecką Skrzynką specjalnie dla mnie pstrykała moją morską świnkę, która okrągląła się coraz bardziej. [...] I zdjęcia pokazywała tylko mnie, wam nie. [...] Ale nikt [...] nie chciał mi wierzyć, co można było zobaczyć na tych wszystkich obrazkach, które stara Maria wyczarowywała w swojej ciemni. Słowo daję, na każdym było widać trzy śliczne, świeżo narodzone morskie świnki. [...] Bo o takich rzeczach Skrzynka była dobrze poinformowana, wiedziała z góry, że będą akurat trzy. [G 20]

Czasem w ciemni Maryjki wynurzał się świat równoległy, zapis wydarzeń, które toczyły się gdzie indziej, w miejscu niedostępnym i Skrzynce, i Maryjce: zapis świadomości fotografowanego, jego pamięci. Ten przypadek cudownych właściwości Skrzynki to zdjęcia psa Leny, sfotografowanego po powrocie z kilkudniowej nielegalnej wycieczki, zdjęcia, które ujawniły z detalami trasę jego wędrówek.

I nikt nie wiedział, gdzie go nosiło, dopóki stara Maria nie przejrzała jego kombinacji. „Już my do wszystkiego dojdziemy, Larusiu!”, powiedziała. I kiedy mój Joggi wrócił z kolejnej eskapady, przechylał łeb, udawał niewiniątko i uśmiechał się, ona stanęła naprzeciwko niego i pstrykała go swoją Skrzynką. [...] „Teraz cię zamknę w ciemni!”, wołała za każdym razem po wypstrykaniu filmu do końca. I słusznie, już nazajutrz stara Maria pokazała mi, nikomu więcej, odbitki: osiem małych fotek, na których można było dokładnie zobaczyć, jak mój Joggi biegnie wzdłuż Niedstrasse, [...] znika na stacji metra, po chwili pokazuje się na nowo, najpierw siedzi sobie spokojniutko między czyjąś babcia a jakimś facetem, [...] wskakuje przez otwarte drzwi wagonu, potem między całkiem obcymi ludźmi merda ogonkiem, podaje łapę, pozwala się głaskać i przy tym, słowo daję, nawet lekko się uśmiecha. [G 23]

Świat według Maryjki: brak i pełnia

Świat realny, zwłaszcza z punktu widzenia dzieci z powieści Grassa, pozostawia wiele do życzenia – w podwójnym znaczeniu: jest światem ciągłego braku i niespełnienia i jako taki skłania do mniej lub bardziej skutecznych ucieczek w marzenia, każe życzyć sobie czegoś innego. Coś innego, w przypadku Pata, Żorża, Lary, Taddela, Leny, Nany, Paula i Jaspera, to często coś zastępczego, coś zamiast, coś możliwego w miejsce niemożliwego. W sytuacjach mniej lub bardziej uświadamianych dziecięcych braków i niemożliwej do osiągnięcia pełni Maryjka występuje jako wróżka ze swoim cudownym rekwizytem – Skrzynką. To wróżka szczególna, wróżka fotograficzna, czarodziejka z ciemni – wprawdzie może zadośćuczynić pragnieniom

dzieci tylko na zdjęciu, ale w przeblysku jasnowiedzenia potrafi te pragnienia błędnie odczytać.

W ciemni Maryjki objawiały się życzenia i marzenia, cudownie przenoszone na kliszę pod wpływem jej zaklęć: „Pomyśl, czego sobie życzysz, Żorż, szybko, czego sobie życzysz!” (G 61) albo „Pomyśl, Larusiu, czego byś sobie życzyła, pomyśl o czymś fajnym!” (G 21). W ciemni Maryjki urealniało się marzenie o kudłatym psie, o zbudowaniu latającego wehikułu, o byciu perkusistą, o fruwananiu na karuzeli razem z mamą i ojcem, którzy na co dzień mieszkali oddzielnie. Skrzynka miała też wiele zrozumienia dla życzeń bardziej wyrafinowanych: Maryjka fotografowała dorastającą Larę i jej przyjaciółki. Lara wspomina:

Ale potem, kiedy [Maryjka] przynosiła fotki z ciemni, nie miałyśmy już na sobie naszych luźnych swetrów, lecz za każdym razem występowałyśmy w innym przebraniu. Akurat tak, jak sobie tego życzyłyśmy: to w wysokich perukach i krynolinach, to znów w prostych strojach, jak królowe ze średniowiecza. Innym razem jako zakonnice w klasztorze, jeszcze innym jako kurwy polujące na klientów. [G 78]

W ciemni Maryjki każdorazowo wydarzał się cud, cud fotografii i cud zastępczych spełnień. Dla dzieci – także cud wiary w możliwość radzenia sobie z bólem braków i emocjonalnych niedosytów, cud ucieczki w świat fotograficznych imaginacji. Sens fotograficznych cudów w ciemni Maryjki inaczej pojmowany jest ze wspomianej perspektywy dziecka, inaczej z aktualnej perspektywy dorosłego. Dla dziecka cud Maryjki miał przede wszystkim walor szybkiego pocieszenia:

Bo Maryjka pstrykała na chybił trafił i już następny cud był odfajkowany. Już spełniały się życzenia. Już wysychały łzy. I już Lara się uśmiechała, co zdarzało się rzadko i uchodziło za coś cennego. [G 61]

Dla dorosłej Lary, która sama jest matką, cud Maryjki, gdyby mógł dokonywać się nadal, byłby przeblyskiem innego nurtu życia, możliwością wymknięcia się z rozsądku dorosłych ról w szaleństwo dziecięcych fantazji:

rada bym była mieć taką Skrzynkę spełnianych życzeń, jaką miała stara Maria, taką, która szaleje na potęgę, podczas gdy dookoła wszystko przebiega, było nie było, w zgodzie z rozsądkiem i jest bardzo męczące. [G 22]

Ciemnia: „co ze Skrzynką było prawdą, a co tylko zmyśleniem”

Fotografia nie jest nazwą dla praktyki oraz estetyki powtórzenia czy podobieństwa, lecz interpretacji i różnicy. [S 152]

Metafora, według której w ciemni objawia się świat – wylania się z pozornego niebytu obrazu utajonego – znajduje w powieści Grassa przekonujące objaśnienie: w ciemni Maryjki świat nie tylko ukazuje się, nie tylko się objawia, lecz także stwarza się, jest stwarzany, wcale niekoniecznie na obraz i podobieństwo świata rzeczywistego. To świat według Maryjki, to ciemnia według Maryjki, to przestrzeń metafotograficznej refleksji o kopiowaniu i kreacji, o śladzie i jego zapisie, o relacji między światem fotografowanym a światem wywołanym w ciemni, to wariacja na temat nieodwracalnego i nieukończonego, na temat kadrów pamięci i konstruowania wspomnień. Punktem wyjścia do tego rodzaju namysłu jest w *Skrzynce* niepo-

zorna formuła Paula, szkicująca jedną z wewnętrznych sprzeczności fotografii. Paul, który czasem asystował Maryjce w ciemni, poproszony przez rodzeństwo o wyjaśnienie, „co ze Skrzynką było prawdą, a co tylko zmyśleniem”, opowiada: „Wiem tylko tyle: co Maria swoją Agfą naświetliła, to wychodziło dokładnie takie samo. Wszystko odbywało się totalnie bez oszukaństwa, choć wyglądało nie z tej ziemi” (G 24).

Ciemnia fotograficzna jest w *Skrzynce* nie tylko świątynią cudów i sferą *sacrum*, nie tylko figurą pamięci i wyobraźni, lecz także metafotograficznym pytaniem o ślady, o własne ślady, które fotograf pozostawia na swoim zdjęciu, jak O'Sullivan – autor zdjęcia pustyni w Nevadzie – na piasku. Mitopoetycka logika świata według Maryjki nie przynosi odpowiedzi na najważniejsze pytania fotografii, ale wyostża ich paradoksy, wskazując na inne możliwości namysłu nad tym, co w fotografii wewnętrznie sprzeczne i pozornie nierozwiązywalne.

Gdyby szukać w filozofii fotografii pola teoretycznych odniesień dla fotograficznych praktyk Maryjki, można by, wśród wielu podobnych wątków, wskazać refleksję André Rouillégo, który proponuje inny sposób myślenia o opozycjach między fotografią jako skórą zdartą ze świata a fotografią jako kreacją, rozmaicie rozumianą, tworzącą nowe znaczenia na różnych etapach powstawania zdjęcia. W koncepcji Rouillégo tradycyjne dychotomie ulegają świadomemu zatarciu czy raczej zastąpione zostają przez spojrzenie, które nie wyklucza, lecz twórczo łączy i przepracowuje rzeczywiste lub pozorne opozycje, proponując ujęcie „i-i” zamiast „albo-albo”:

Fotografia jest bowiem zawsze jednocześnie nauką i sztuką, rejestracją i wypowiedzią, indeksem i ikoną, odniesieniem i kompozycją, jest tutaj i gdzie indziej zarazem, jest tym, co aktualne i jednocześnie wirtualne, jest dokumentem, ale i ekspresją oraz funkcją i odczuciem. Podczas gdy droga w stronę bytu naznaczona jest całą serią wykluczeń, należy zastanowić się nad wyjątkowym charakterem fotografii, który polega na sposobie łączenia i wiązania heterogenicznych zasad²⁸.

Historia Maryjki i jej Skrzynki, która wszystko pamięta („nawet spinki do włóśców – popatrz tutaj! – zgubione w tańcu”, G 98), jest nie tylko opowieścią o ciemni jako centrum świata, na którego peryferiach toczy się monotonne i wymagające fotograficznej korekty życie. Jest także opowieścią o jednym z wielkich mitów fotografii, według którego obraz fotograficzny utrwalony w ciemni jest czymś więcej – może być czymś więcej – niż ślad na piasku.

Abstract

MAGDALENA SZCZYPIORSKA-MUTOR University of Warsaw

PHOTOGRAPHIC DARKROOM FROM “THE MARKS ON THE SAND” BY TIMOTHY O’SULLIVAN
TO “DIE BOX” (“THE BOX”) BY GÜNTER GRASS

This article is an attempt to capture the specificity of the photographic darkroom, understood not only as a place of chemical and technical operations, but also as a space of specific aesthetic, philosophical and existential experience, a space to create new meanings, to construct metaphors and analogies. In

²⁸ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007, s. 226.

considerations outlining some ways of thinking about the photographic darkroom as an area of significance, the range of proposed questions touches four areas: selected approaches towards theory of photography (reflection on the status of the photographic image and its relation to the world being photographed), associations and analogies between photography and existence (the relationship of photography and memory), the search for photographicness as the essence of photography and – using the recognition of the three above reflections – reading the darkroom experience in literary approach (as based on the novel *The Box* (*Die Box*) by Günter Grass).