

Rozdział drugi*

Camera lucida: Barthes i Proust

2.1 Strona Barthes'a

“Pojmuję, że dzieło Prousta jest, dla mnie przynajmniej, dziełem odniesienia, powszechną *mathesis*, 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 Barthes¹

Camera lucida Rolanda Barthes'a 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 sprawę, że patrzę w oczy, które widziały Cesarza. Czasami wspominałem 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.”²

* Fragment rozprawy doktorskiej pt. „Między dokumentem a symbolem. O fotografii w kulturze” napisanej pod kierunkiem Prof. dra hab. Wiesława Juszcza.

¹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1977, s. 42-43.

² Choć książka Barthes'a doczekała się już tłumaczenia (*Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995), to jednak w tekście będę używał nazwy *Camera lucida*, z czego wytłumaczę się nieco później. Książkę Barthes'a przytaczam też w różnych tłumaczeniach: Jacka Trznadla (*Światło obrazu*), Ewy Modzelewskiej-Sikora (*Camera lucida. Refleksje o fotografii*, “Kino” nr 3, 1992; tamże tłumaczenie §§ 13, 37, 38, 39, 41), czasem też modyfikuję

Początek brzmi: “Pewnego dnia...”, druga część książki zaczyna się od słów: “W pewien listopadowy wieczór...” Początki te zdają się zbliżać do bajkowego “pewnego razu” - są zatem, jak sądzę, 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 dla tej medytacji staje się Fotografia, ten - jak nazywa go Barthes - przedmiot antropologicznie nowy. 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 terażniejszość; to co widzi się na papierze jest równie pewne, jak to czego dotykamy.”³ A nieco dalej: “Oto Paradoks: ta sama epoka wynalazła Historię i Fotografię. Ale Historia jest pamięcią sfabrykowaną według formalnych recept, czystym dyskursem intelektualnym, który obala Czas mityczny; zaś Fotografia jest świadectwem pewnym, lecz ulotnym; w ten sposób wszystko przygotowuje dziś nasz gatunek na tę niemożliwość: niemożliwość pojmowania (już wkrótce) uczuciowo czy symbolicznie - *trwania*: era Fotografii jest również erą rewolucji, kontestacji, zamachów, eksplozji, krótko mówiąc - niecierpliwości, tego wszystkiego, co jest zaprzeczeniem dojrzewania.”⁴ Narodziny fotografii to również okres, może nie tyle zaniku, co 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 wczoraj.⁵

istniejące tłumaczenia, co zaznaczam w przypisach (por. też: E. Modzelewska, S. Sikora, “*Światło obrazu*” czy “*Camera Lucida*”. W sprawie pewnego tłumaczenia, “Literatura na Świecie” nr 7-8, 1994). Tym razem tłumaczenie moje. § 1 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.). Wcześniejsza wersja niniejszego tekstu (*Camera lucida. Fotografia i pamięć*) opublikowana została w: “Kwartalnik Filmowy”, nr 29-30, wiosna lato 2000.

³ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 36.

⁴ R. Barthes, *Camera lucida*, § 38.

⁵ Por. rozdział V.

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”⁶. Podziela sceptycyzm samego Prousta na temat fotografii i pamięci - przytacza zresztą jego słowa, że zdjęcia “słabiej wywołują wspomnienie osoby, niż samo tylko myślenie o niej”⁷. Ale paradoksalnie to pierwsze twierdzenie pojawia się już po tym, kiedy Barthes opisuje związane z fotografią doświadczenie, które przypomina (a może nawet naśladuje - ta kwestia jeszcze powróci) doświadczenie Prousta związane z “pamięcią mimowolną”. I być może da się w tym dostrzec - podobnie jak w przypadku *W poszukiwaniu straconego czasu* - chęć zakłócenia czy nawet zniesienia chronologii.⁸ W innym miejscu Barthes pisze zaś, że fakt oglądania poprzedniego dnia zdjęć nie pozwolił mu wraz z przyjaciółmi wspominać dzieciństwa.⁹ Fotografie blokują wspomnienia, są raczej przeciw-wspomnieniem. W radykalizmie i sile

⁶ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 35.

⁷ Tamże, § 25. Książka “przesycona” jest Proustem stąd też tytuł jaki nadałem pierwszej próbie zmierzenia się z nią: *W poszukiwaniu straconej egzystencji*, “Kino” nr 3, 1992. W kolejnym podejściu starałem się z kolei obejść trudność “zaprzeczonej oczywistości”. Por. *Fotografia - pamięć - wyobrażenia*, “Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3-4, 1992. Parę kwestii zawartych w tych pracach zostało tu powtórzonych.

⁸ 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”, czy też dociekań. Także i w tym można dopatrywać się 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, (wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

Barthes twierdzi, że *W poszukiwaniu straconego czasu* nie jest ani czystą powieścią, nie jest też esejem, jest raczej *trzecią formą*, a wiąże się to m.in. z zakłóceniem chronologii, logicznego następstwa zdarzeń, świat Prousta jest bowiem światem nieciągłym. “Gdy zaburzona zostanie chronologia, intelektualne i narracyjne fragmenty utworzą łańcuch uchylający się dziedzicznemu prawu Opowieści i Rozumowania, łańcuch, z którego bez trudu wyłoni się ‘trzecia forma’: ani Esej ani Powieść. Struktura tego dzieła będzie ściśle rzecz biorąc ‘rapsodyczna’, czyli (jak podpowiada etymologia) ‘pozszywana.’” Por. R. Barthes, *Przeżył długi czas kładłem...*, s. 283.

⁹ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 37.

tego stwierdzenia można doszukiwać się również protestu przeciwko łatwości z jaką czasem fotografie traktuje się jako pamięć, przeciwko łatwości z jaką przemienia się je w narracje, 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 Guermantes)*, znajdujemy opis przejmującej sceny kiedy to narrator niespodziewanie pojawia się u babki zaskakując ją w czasie lektury:

“Niestety, właśnie to widmo [*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, chwyta 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 najobojetniejszych obrazach życia oko nasze, brzemienne 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 gołolędią. 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 podobień-

stwem. [...] 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, przygnębioną starą kobietę, której nie znałem.”¹⁰

Owo rozdwojenie, pojawienie się *alter ego* bohatera, wprowadzona fikcyjna postać fotografa, wydaje się w przejmujący i znaczący sposób charakteryzować dwa różne spojrzenia: osoby bliskiej, której spojrzenie obdarzone jest zawsze emocjonalnym ciepłem, i spojrzenie obcego, obserwatora, nazwanego tu fotografem, którego wzrok rejestrować miałby rzeczywistość “chłodnym okiem” na podobieństwo obiektywu aparatu fotograficznego. Warto pamiętać, że scenę tę poprzedza opis rozmowy telefonicznej z babką, w trakcie której jej głos po raz pierwszy brzmiał dla narratora “obiektywnie” i obco, nie został przemieniony i ocieplony uczuciami słuchającego. W obu przypadkach nowe wynalazki technologiczne, aparaty telefoniczny i fotograficzny, metaforyzują oddalenie i 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 metodologicznemu reżimowi, 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; realizm/piktorializm, zastosować wobec wiedzy uprzedniej swego rodzaju *epoché*.

Czym jest zatem fotografia według Barthes’a?

¹⁰ M. Proust, *W Poszukiwaniu straconego czasu. (Strona Guermantes)*, przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1979, t. II, s. 128-129 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.). 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*), przeł. J. Rogoziński, t. III, s. 838.

“To, co Fotografia powieła 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.”¹¹

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 Micheleta), 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.”¹²

Metafory, do których odwołuje się autor *Camera lucida* są znaczące. Wskazują bowiem nie tylko na silny związek - “szyba i pejzaż” - zdjęcia (przedmiotu, na który patrzymy) z oddalonym (przynajmniej w czasie) fragmentem zapisanej na nim rzeczywistości. (W pamięci pojawia się niepokojący obraz Magritte’a, *Klucz do pól*, ukazujący rozbitą okienną szybę, której strzaskane fragmenty stale utrzymują widziane za oknem fragmenty rzeczywistości.) Użyte metafory wskazują również na rodzaj owej dziwnej relacji: “skazaniec przywiązany do trupa” czy “w wiecznym zespoleniu miłosnym” nie są przecież neutralnymi figurami. O ile uzmysłowienie sobie tej pierwszej związane jest z doświadczeniem najwyższej formy horroru i traumy (urazu), wymyślnej tortury, żywe w nierozzerwalny sposób spojone z martwym, jak jedno ciało (a idąc dalej: zawirowanie przeszłości i przyszłości - on był żywy, ja będę martwy - w tej dziwnej i przerażającej wieczności), o tyle druga wskazuje na najwyższy stopień zespolenia - dwoje sklejonych razem w przekształcającym w jedność miłosnym uścisku. W obu przypadkach, ze zgoła innych powodów, mamy do czynienia z najwyższym napięciem uczuć. A wątek ten jeszcze powróci

¹¹ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 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 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

¹² Tamże, § 2 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

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*”¹³. 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 odwołuje się między innymi do przekształcenia i zmiany, wskazuje jednocześnie na tożsamość i odmiennność - tego przekształcenia i jedności wybrane przez tłumacza polskie słowo “kwaśniej” zdaje się nie oddawać.¹⁴

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 dziewiętnastego wieku przyrząd, którego podstawowym składnikiem był pryzmat (lub lustro), pozwalał na jednoczesne widzenie - właśnie patrząc w określony sposób przez pryzmat - rysowanego obiektu, jak i obrazu pozornego tegoż obiektu w płaszczyźnie rysunku. Można powiedzieć, że jednocześnie widziało się dwie rzeczywistości: tę prawdziwą i tę odwzorowywaną. Dwa w jednym. Nawiasem mówiąc Barthes, odwołując się do sposobu użycia 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 rzeczywistość.¹⁵ Tę konstytuującą fotografię podwójność autor wybija w tytule książki,

¹³ Tamże, § 2. Francuską wersję cytuję za: R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil 1980. Za pomoc w rozwikłaniu subtelności języka francuskiego wyrażam wdzięczność Ewie Modzelewskiej.

¹⁴ Może nieco lepsze byłoby polskie “*ścinają się*”, co sugeruje “*krzepnięcie*”, “*tężenie*”, ale i jemu daleko do oryginału; podobnie czasownik “*prendre*” wiąże się z “*chwytaniem*”, “*zdejmowaniem*” fotografii, może zatem bardziej opisowo: “*znakami, które nie chwytają dobrze, lecz przekształcają się i ścinają jak mleko...*”

¹⁵ Tamże, § 44 i 47. Zazwyczaj za wynalazcę *camera lucida* uznaje się W.H. Wollenstona (1807). Por. np. hasło *Camera lucida* w *Nowej Encyklopedii Powszechnej*, PWN, Warszawa 1995, t. I, s. 636. Terence Wright powołując się na H. Schwartza podaje, że wynalazcą tego urządzenia był już Kepler. T. Wright, *The Photography Handbook*, s. 16.

niestety w polskiej wersji oddanym przez mniej znaczące i zdecydowanie słabiej umotywowane miano *Światło obrazu*¹⁶.

Barthes powiada, że dostał kiedyś zdjęcie siebie samego i zupełnie nie mógł przypomnieć sobie okoliczności jego powstania. “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).”¹⁷ Fotografia “może kłamać tylko co do znaczenia jakiejś rzeczy, gdyż z natury jest tendencyjna, ale nigdy w sprawie istnienia tej rzeczy.”¹⁸

Realności, 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 ma 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.”¹⁹ 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 mogę zanegować faktu, że ta rzecz tam była. Jest podwójna wspólna płaszczyzna: realność i przeszłość.”²⁰

Przedmiot fotografii Barthes nazywa zresztą “*spectrum*”²¹. 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 zmar-

¹⁶ Polskiej tytułu nie motywuje moim zdaniem wystarczająco zdanie Barthes’a: “Zdaje się, że po łacinie ‘fotografia’ nazywałaby się: ‘*imago lucis operu expressa*’, to znaczy obraz wywołany, ‘wyjęty’, ‘wyrażony’, ‘wyciśnięty’ (jak sok z cytryny) przez działanie światła.” Tamże, § 34.

¹⁷ Tamże, § 36 (tłumaczenie nieco zmodyfikowane - S.S.).

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże (wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

²⁰ Tamże, § 32 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.). Por. także § 36, 41 i 47.

²¹ Tamże, § 4.

lych, teatrem²², ale warto również pamiętać, że to właśnie widmem Proustowski narrator nazywa babkę widzianą “oczyrna fotografa”.

Należy też od razu zaznaczyć, że chociaż w książce Barthes’a ani razu nie pada nazwisko Waltera Benjamin, to jednak, jak sędzę, niektóre jej wątki można traktować jako wspaniale 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.”²³

Ale może szczególnie ważny wyda się inny ciekawy i zagadkowo brzmiący fragment krótkiego eseju Benjamin, na który zwracał już uwagę Marek Zaleski w bardzo ciekawej analizie wątku pamięci i “motywu fotograficznej stop-klatki” w literaturze:

“Na przekór wszelkiemu kunsztowi fotografa i wszelkiemu komponowaniu pozy modelu, oglądający odczuwa nieodpartą chęć doszukiwania się w takim zdjęciu owej małej iskielki przypadku, nierozzerwalnego związku między czasem i miejscem zdarzenia, którym rzeczywistość przepoiła 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.”²⁴

²² “Fotografia wydaje mi się bliższa Teatru, a to przez szczególny związek, przez Śmierć. Znany 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, makijaż 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 uszmiłkowanej twarzy, pod którą widzimy umarłych.” R. Barthes, *Camera lucida*, § 13. Por. także §§ 33, 36, 47.

²³ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, s 108 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

²⁴ W. Benjamin, *Mała historia...*, op. cit, 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 (wyróżnienie spacją dodane, drugie także u Zaleskiego - S.S.).

Cytując powyższy *passus* z Benjaminina oraz twierdzenie Barthes'a, że fotografia nie przypomina przeszłości, że nie ma w niej nic proustowskiego, oraz że „jest *bez przyszłości*”²⁵, Zaleski pisze, iż „stwierdzenie [Benjaminina] podważa późniejsze konstatacje Barthes'a”²⁶. 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 Benjaminina), nie da się jej też czytać chronologicznie (por. przyp. 8). 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 zagadkowym²⁷ (po proustowsku, a w gruncie rzeczy i po barthes'owsku przez Zaleskiego zinterpretowanym²⁸) *passusem* u Benjaminina, a nawet go rozwija i egzemplifikuje.

Analizując to, 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 „adwent”, przyjsście. W polskim tłumaczeniu pada też słowa „przyciągają” w miejsce „*exercent sur moi*”, ale może stosowniejsze byłoby wyrażenie

²⁵ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 35 i 37.

²⁶ M. Zaleski, *Świat powtórzony*, s. 43.

²⁷ Twierdzenie Benjaminina 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 Benjaminina przemienienia *przyszłości* na *przeszłość* popełniła Autorka czy też „dokonał się” on niezależnie w składzie. Por. A. Jamroziakowa, *Fotografia - simulacrum i inaczej nas nie ma*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), „*drobne rysy w ciągłej katastrofie...*” *Obecność Waltera Benjaminina w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1983, s. 190.

²⁸ M. Zaleski, *Świat powtórzony*, s. 37-68, a szczególnie 53 i 64.

“wywierają na mnie wpływ”, co bardziej podkreślaloby aktywną siłę oddziaływania samych fotografii.²⁹

Analizując dalej Fotografię, Barthes wyróżnił dwa elementy *studium* i *punctum* ³⁰. 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. Powiada Barthes, 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 czystym.³¹

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 trwale, a nie zdarzenie ³². W fotografii - jak sądzę - jest odwrotnie. Fotografia bliższa jest nazwie, rzeczownikowi. To zdarzenie zostaje w niej utrwalone, znaczenie zaś pozostaje zawsze chybotałiwe. W przypadku fotografii brak elementu czasowego, czasownika.³³ 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 znieruchomieniu [...] Haiku, ani Zdjęcie nie pozwalają marzyć.”³⁴

“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.”³⁵

Drugi element, *punctum*, znaczy między innymi ukłucie, rana, użądlenie, punkt - to taki element w fotografii, który przykuwa naszą uwagę, który nas przekłują i prze-

²⁹ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 7. Por. też S. Sikora, *Fotografia - pamięć...*

³⁰ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 10 i 11.

³¹ Tamże, § 15.

³² P. Ricoeur, *Język jako dyskurs*, przeł. K. Rosner, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, PIW, Warszawa 1989, s. 79.

³³ Por. też S. Sikora, *Fotografia- pamięć...*

³⁴ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 21 [przeł. zmodyfikowany, wyróżnienie spacją dodane - S.S.].

szywa, 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 "rozkosz" i "orgazm".³⁶ Chociaż ból i rozkosz znajdują się na przeciwstawnych biegunach intensywności uczuć (przypominam tu porównania do wymyślnej tortury i miłosnego zespolenia), to łączy je przynajmniej jedno, a mianowicie to, że należą do niewielu chwil, kiedy wykraczamy poza czas, albo należałoby może powiedzieć, intensywnie łączą nas z chwilą teraźniejszą (co może zresztą na jedno wychodzi - upływ czasu zostaje powstrzymany; a jest to również właściwość fotografii). W tych stanach ztraca się też odczucie spójności własnego "ja". Ale warto też podkreślić, że "stan *jouissance*" łączy się z bezpośredniością niezmediowanych odczuć. W tym rozróżnieniu na przyjemność i rozkosz można by również dostrzec pewne podobieństwo do rozróżnienia na problem i tajemnicę u Marcela. O tyle przynajmniej, o ile ten pierwszy element domaga się rozwiązania, wiąże się zawsze z kulturą, ten drugi zaś zdaje się przekraczać to, co możliwe do wyjaśnienia, to, co podlega (jedynie) 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 (uznawana czasem za ideał eliminacja "zbędnych" szczegółów), do której nierzadko od-

³⁵ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 11.

³⁶ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*. Nb. w *Świetle obrazu* tłumacz niestety czasem oddaje *jouissance* przez "uciechy": "*studium* [...] nie stanowi dla mnie uciechy czy bólu" - *Światło obrazu*, § 11.

wołują się nauczający tego fachu. Takie mogą być też często zdjęcia reporterskie, które krzyczą, lecz nie ranią. Podobnie ze zdjęciami pornograficznymi, lecz nie erotycznymi.³⁷

Czasem zdarza się jednak, że w tej jednorodnej przestrzeni zdjęcia przyciąga nas jakiś szczegół, coś przykuwa naszą uwagę, nakłuwając nas nie pozwala na obojętność. To również element, który nie da się zobiektywizować i zuniwersalizować, przyporządkować kulturze. To, coś na tyle (często) subiektywnego, że wskazując na to - jak powiada Barthes - musimy się odsłonić. Duane Michals sfotografował Andy Warhola: to “prowokujący 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.”³⁸ 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.”³⁹ Motyw Orfeusza sugeruje, że krążymy już po przestrzeni zaświatów, która to przestrzeń w odniesieniu do psychiki człowieka pokrywa się z nieświadomością.⁴⁰

Studium zawsze wiąże się z kodem, choć fotografia nie ma kodu. Sformułowanie “komunikat bez kodu”, choć pochodzi jeszcze z początku lat sześćdziesiątych⁴¹, 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,

³⁷ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 17. Por. też S. Sikora, *Fotografia w poszukiwaniu ciała: Mapplethorpe*, [w:] D. Czaja (red.), *Metamorfozy ciała*, Contago, Warszawa 1999.

³⁸ Tamże, § 19. Przekład mój. Barthes zaznacza, że jest to właśnie *punctum* nieproustowskie.

³⁹ Tamże, § 20 [przekład mój - S.S.].

⁴⁰ Por. wspaniały esej Bolesława Micińskiego, *Podróż do piekieł*, [w:] tegoż, *Pisma*, opr. A. Micińska, Znak, Kraków 1970.

⁴¹ R. Barthes, *The Photographic Message*, s. 17.

wychodzi z niej jak strzała i przebija mnie”⁴² - lecz następnie wymaga pracy, wzbudzając niepokój zmusza do dalszej 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 Prousta, a w zamierzeniu tym będę podążał w znacznym stopniu śladami klasycznej już, choć nadal inspirującej, analizy Georges’a Pouleta - *Czas Prousta*.⁴³

⁴² R. Barthes, *Światło obrazu*, § 10 [przekład mój - S.S.].

⁴³ G. Poulet, *Czas Prousta*, tłum. J. Prokop, [w:] *Sztuka interpretacji*, wybrał i oprac. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1973, t. II. Ale warto od razu odnotować także i inne znakomite analizy “głównego motywu Proustowskiego” - S. Beckett, *Proust*, op. cit.; Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, PIW, Warszawa 1965, Ernest G. Schachtel, *On Memory and Childhood Amnesia*, [w:] P. Mullahy (red.) *A Study of Interpersonal Relations. New Contributions to Psychiatry*, Science House N. Y. 1967, 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: m.in. R. Barthes, *Proust: nazwy i nazwiska*; tegoż, “*To jest to*”; M. P. Markowski, *Proust: Homo-logia. Proust w oczach Barthes’a*.

2.2 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 dlaczego 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 Proust⁴⁴

“Najlepiej [...] zająć się tym dwugłowym monstrem, które potępia i zbawia zarazem, a mianowicie - Czasem.”

Samuel Beckett⁴⁵

Historia zaczyna się od zasypiania i przebudzenia narratora. Człowiek, który się budzi, nie wie kim jest, 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 potrafiemy tego dokonać cofając się - za sobą mamy bowiem śmierć przebytą, śmierć, za którą kryje się nasza przeszłość, nasze dawne “ja”. O tyle też - można powiedzieć - śmierć u Prousta ma charakter pozytywny.⁴⁶

Pamięć w koncepcji Prousta nosi podobieństwo do łaski w myśli chrześcijańskiej: łaska jest “łodyżką przypomnienia”⁴⁷. Wspomnienie musi być człowiekowi dane.

⁴⁴ M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, t. I, s. 602.

⁴⁵ S. Beckett, *Proust*, s. 32.

⁴⁶ G. Poulet, *Czas Prousta*, s.109-114.

⁴⁷ *Lettres à René Blum*, Bernard Grasset, Louis Brun, cyt. za: G. Poulet, *Czas Prousta*, s. 120.

Nie jest czymś, co można osiąść, nie jest to “pamięć faktów”, którą Proust nazywa również “pamięcią zlodowaciałą”, nie jest ono wasalem naszego intelektu.⁴⁸ Pamięć podległą woli porównuje on zresztą do przeglądania albumu ze zdjęciami⁴⁹: “pamięć faktów, która mówi “byłeś taki”, nie pozwalając nam stać się z powrotem tym, kim byliśmy, [to pamięć] która konstatuje rzeczywistość utraconego raju, zamiast przynieść go nam we wspomnieniu.”⁵⁰

Choć wspomnienie mimowolne 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.”⁵¹

Gdy owo 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 fotografie, które się “nie podziały”. Proust odwołując się do metaforyki fotograficznej powiada o tym, że przeszłość “jest zawałona nieprzebraną liczbą klisz, które leżą bezużytecznie, gdyż inteligencja ich nie ‘wywołała’.”⁵²

Przyjrzyjmy się opisowi jednej ze słynniejszych scen u Prousta - “przygody z magdalenką”: “matka widząc, że mi jest zimno, namówiła mnie, żebym się napił wbrew zwyczajowi trochę herbaty. Odmówiłem zrazu; potem nie wiem czemu, namyśliłem 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 do-

⁴⁸ G. Poulet, *Czas Prousta*, s. 115.

⁴⁹ S. Beckett, *Proust*, s. 45-6.

⁵⁰ M. Proust, *Pastiches et mélanges*. Cyt. za Poulet, *Czas Prousta*, s. 115.

⁵¹ M. Proust, *W stronę Swanna*, t. I, s. 46 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

⁵² M. Proust, *Czas odnaleziony*, t. III, s. 868 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.). Por. też L. Caplan, T. Kantor, K. Rabińska, *Metoda klisz*, “Dialog” nr 12, 1980.

tknął mego podniebienia, zadrzałem 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 blahe, krótkość złudna; działała w ten sam sposób, w jaki działa miłość, wypełniając mnie kosztowną esencją; lub raczej ta kosztowna esencja nie była we mnie, była mną.”⁵³ Choć drugi lyk 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.”⁵⁴

Sławna przygoda z magdalenką nie wyjaśnia powieści: “jeszcze nie wiedziałem i aż znacznie później miałem odkryć, czemu to wspomnienie czyniło mnie tak szczęśliwym.” - pisze Proust. ⁵⁵ Łaska wspomnienia rodzi u Prousta przemianę w Człowieku - zamienia smutek w szczęście.

To, co zostało odnalezione, to nie tyle czas, ile fragment czasu i skrawek przestrzeni (a brzmi to niemal jak definicja fotografii). Wewnątrz tego odnalezionego świata narrator odnajduje zaś także samego siebie, siebie nierozzerwalnie 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 rozbiorem.⁵⁶ Wspomnienie jest zawsze pewnym kompleksem, nie zaś pojedynczą rzeczą. Rzeczywistość dla Prousta opiera się i kształtuje w pamięci. To przeszłość nadaje terażniejszości jej autentyczność.⁵⁷

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 we-

⁵³ M. Proust, *W stronę Swanna*, t. I, s. 46.

⁵⁴ Tamże, s. 47-8.

⁵⁵ Tamże, s. 46.

⁵⁶ G. Poulet, *Czas Prousta*, s. 118.

wnątrz, już nie rzeczą obcą i nieprzeniknioną, ale przenikalną, rozpoznawalną, dającą się zidentyfikować, bowiem jest ona naszym dziełem, jest nami.”⁵⁸

“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.⁵⁹ 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 odcieleśniona’, 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.”⁶⁰

We wspomnieniu, według Prousta, 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”⁶¹. 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]”⁶² A owo 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.”⁶³ Owe dawne przeżycia muszą ulec jednak zapomnieniu. Inaczej wchodzą w obręb przyzwyczajenia, które jest wrogiem wspo-

⁵⁷ M. Proust, *W stronę Swanna*, t. I, s. 175.

⁵⁸ G. Poulet, *Czas Prousta*, s. 123.

⁵⁹ M. Proust, *Czas odnaleziony*, t. III, s. 864 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.); G. Poulet, *Czas Prousta*, s. 123.

⁶⁰ G. Poulet, *Czas Prousta*, s. 124, 126 (pierwsze wyróżnienie spacją u Pouleta, drugie dodane - S.S.).

⁶¹ M. Proust, *Czas odnaleziony*, t. III, s. 843.

⁶² M. Proust, *W stronę Swanna*, t. I, s. 48.

mnienia. Pamięć to coś - zauważa Beckett - do czego "Przyzwyczajenie nie ma klucza"⁶⁴. Takie nie obrobione przez czas wspomnienia można by nazwać "wspomnieniami dziewczymi", w ten sposób doznanie zewnętrzne odnajduje doskonały odpowiednik w "doznaniu wewnętrznym", ale taka identyczność chwil przeszłej i terażniejszej, pozwala mówić o połączeniu owych czasów, a tym samym o "wyzwoleniu z porządku czasu", a nawet o zniesieniu czasu. Rozpoznanie identyczności terażniejszości i przeszłości pozwala na "odnalezienie siebie w tej identyczności". Rozpoznanie siebie w tym kim byliśmy możliwe jest wówczas, gdy między przeszłością a terażniejszością potrafimy ustanowić stosunek metaforyczny - powiada Poulet.⁶⁵

"Bardziej teraz niż ongi naglony chęcią poszukiwania przyczyn owego błogostanu [...] porównując owe różnorodne, błogosławione 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 terażniejszość, 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 wspólnego i z dawnymi dniami, i z momentem aktualnym w tym, co zawierało ono pozaczasowego..."⁶⁶

U Prousta te specyficzne doznania mają silnie zmysłowy i cielesny charakter. Wydaje się, że najslabiej 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.⁶⁷

Można zatem powiedzieć, że prawdziwe proustowskie doznanie to odpoznanie, które prowadzi do istnienia wyzwolonego z czasu i przypadkowości. Egzystencja odnajduje esencję w wieczności.⁶⁸

⁶³ Tamże, t. III, s. 843. Por. G. Poulet, *Czas Prousta*, s. 125-6.

⁶⁴ S. Beckett, *Proust*, s. 45. "Przyzwyczajenie to wielki usypiacz" - mówi bohater *Końcówki* Becketta. Cyt. za. P. Auster, *Portret człowieka niewidzialnego*, s. 12.

⁶⁵ G. Poulet, *Czas Prousta*, s. 126.

⁶⁶ M. Proust, *Czas odnaleziony*, t. III, s. 843 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

⁶⁷ Por. E. Schachtel, *On Memory...*, s. 16, 23, 38. Por. też "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 ztabuizowane w cywilizacji zachodniej. To zmysły *par excellence* zwierzęce." Tamże, przyp. 1.

⁶⁸ G. Poulet, *Czas Prousta*, s. 127-8.

2.3 Wspomnienie okrężne⁶⁹

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

Marcel Proust⁷⁰

“nie chcę bynajmniej porównywać się z wielkim pisarzem - lecz wręcz przeciwnie - pragnę się z nim utożsamić.”

Roland Barthes⁷¹

Po tym pobieżnym przypomnieniu sposobu, w jaki można rozumieć pamięć mimowolną Prousta, pora wrócić do Barthes'a. Rozważania zostały zawieszona 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”)⁷², 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”⁷³. W przypadku niewidomego skrzypka na zdjęciu Kertesza, 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,

⁶⁹ Por. motto do podrozdziału *Strona Barthes'a*.

⁷⁰ M. Proust, *Strona Guermantes*, t. II, s. 80.

⁷¹ R. Barthes, “Przez długi czas kładłem się...”, s. 279.

⁷² Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, § 19 i 10 (wyróżnienie spacją dodane - S.S.). Proust: “Od przypadku zależy, czy ten przedmiot spotkamy, zanim umrzemy, czy też go nie spotkam.” t. I, s. 46. Przypadek - można by rzec - da się interpretować jako forma łaski.

⁷³ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 22.

to jednak najczęściej odsłania się dopiero kiedy odrywamy od niej wzrok. “Zdarza się, że lepiej mogę zrozumieć zdjęcie, które sobie przypominam niż zdjęcie, które widzę, jakby widzenie bezpośrednio źle ukierunkowało język, zaprzęgając go do opisu, który zawsze chybi w osiągnięciu efektu właściwego, *punctum*.”⁷⁴ 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.”⁷⁵ *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 jednocześnie 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 wykrzyć 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* pojawia się ślepa plamka [*champ aveugle*] (odgaduje się ją).”⁷⁶ 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 wierzgać?”). Wszystko to łączy się z dynamiką “ślepej plamki”, czy też jak to oddaje tłumacz polskiej wersji - “zakrytego pola”. “*Punctum* jest więc rodzajem czegoś subtelnego spoza kadru, tak jakby obraz przerzucił pożądanie poza to, co sam pozwala widzieć.”⁷⁷

Owo “poruszenie”, które dokonuje się “w zdjęciu” odpowiada zdecydowanie silniejszym emocjom w podmiocie. Odnośnie przeżycia związanego z magdalenką Proust mówi: “owładnęła mną rozkoszna słodycz”, gdzie indziej takie doznanie nazywa błogostanem, szczęśliwością⁷⁸, Beckett zaś podsumowuje: “pamięć mimowolna to substancja

⁷⁴ Tamże (wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

⁷⁵ Tamże (wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

⁷⁶ Tamże, § 23 [tłumaczenie zmodyfikowane, wyróżnienie spacją dodane - S.S.]. Por. S. Sikora, *Fotografia - pamięć...*

⁷⁷ Tamże, § 23. Warto opamiętać, że Walter Benjamin pisał o niepozornym miejscu, w którym “przycupnęła przeszłość”.

⁷⁸ M. Proust, t. I, s. 46, t. III, s. 840, 839.

wybuchowa: ‘nagły, wszechogarniający i cudowny płomień.’”⁷⁹ 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.”⁸⁰

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).”⁸¹ 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 ona.⁸² Warto zauważyć, że proces “odnajdywania” matki w 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 trzask 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 pofalowaną miękkość chł-

⁷⁹ S. Beckett, *Proust*, s. 46.

⁸⁰ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 21 (przekł. pierwszego cytatu zmodyfikowany, drugiego – mój; wyróżnienie spacją dodane - S.S.). 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 “przebijać”, “nacierać kopią” (por. etymologię słowa *punctum*).

⁸¹ Tamże, § 25.

⁸² Tamże, § 28.

skiej krepy i zapach ryżowego pudru.”⁸³ Podobnie proustowskie wspomnienie choć dotyka wszystkich zmysłów, to jednak stosunkowo najmniej wiąże się ze zmysłem wzroku, zmysłem najsilniej wprowadzającym dystans.

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 zdjęcia.⁸⁴ Zauważmy, że noemat fotografii, owa “zakrzepla przeszłość” niesie w sobie podobieństwo do tego, co nazywa się “traumą”⁸⁵, 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 zakrzeple i z tego powodu nie da się go właśnie przekształcić w opowieść. Dlatego też często zostaje wyparte i zapomniane.⁸⁶ Na związek traumy z fotografią Barthes zwracał uwagę już dawniej, w artykule *The Photographic Message* z 1961 roku, choć, jak sędzę, mniej jednoznacznie łączył ją wówczas z samą istotą zdjęcia.⁸⁷ W swej ostatniej książce wyodrębnia to twierdzenie: “Bez wzglę-

⁸³ Tamże, § 26, wyróżnienie spacją dodane - S.S. Porównaj także cytowane wcześniej sformułowanie o fakturze piaszczystych dróg, § 19.

⁸⁴ Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, § 41.

⁸⁵ Na podobieństwo to zwracał już uwagę Marek Zaleski, *Świat pontórżony*, 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 1993.

⁸⁶ 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. np. Frank Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, “Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 1-2, 1997, oraz cytowany już artykuł E. G. Schachtela, *On Memory and Childhood Amnesia*.

⁸⁷ “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 rzadki, 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 chwymane 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

du na to jak długo przypatrywałbym się [fotografii], nie nauczy mnie ona niczego. To właśnie na tym zatrzymaniu interpretacji opiera się pewność Fotografii - wyczerpuję swoje możliwości stwierdziwszy: 'to było'.'⁸⁸ Zdjęcie nie pozwala marzyć (a 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 napelnia wzrok", niczego nie da się w niej przekształcić, pokazuje tylko "wytrzeszczoną rzecz".⁸⁹

Warto bliżej przyjrzeć się temu zagadnieniu. Termin "trauma" pochodzi od greckiego *τραυμα* (rana), który z kolei wywodzi się z *πρωσσω* (przebijać). "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')."⁹⁰ Sformułowanie "zalega [...] jako 'obce ciało'" wydaje się nieść analogiczne znaczenie co owe opisane przez Prousta zamknięte naczynia przechowujące wspomnienia "o absolutnie różnym zapachu, barwie czy temperaturze"⁹¹, które trwają nieprzetworzone przez czas aż przypadek - podobny do tych już opisanych - odkryje je łącząc chwilę terażniejszą 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 o szczegó-

konotację; czy też inaczej, 'mitologiczny' efekt fotografii jest odwrotnie proporcjonalny do efektu traumatycznego." R. Barthes, *The Photographic Message*, s. 30-31 [kursywa w oryginale, wyróżnienie spacją dodane - S.S.]. Jak widać, traumatyczność fotografii ma tu jeszcze mniej ontologiczne znaczenie, jest bardziej uwikłana w język, a tym samym w znaczenie kulturowe.

⁸⁸ Barthes, *Światło obrazu*, § 44 [przekład mój, wyróżnienie spacją dodane - S.S.]. Por. S. Sikora, *Fotografia - pamięć...*

⁸⁹ R. Barthes, *Camera lucida*, § 37 [kursywa w oryginale, wyróżnienie spacją dodane - S.S.].

⁹⁰ J. Laplanche, J.-P. Pontalis, *Słownik psychoanalityczny*, hasło: *Uraz psychiczny*.

⁹¹ M. Proust, *Czas odnaleziony*, t. III. s. 842. Poulet, *Czas Prousta*, s. 129.

ly nieznaczące, którymi “intelekt, nie mogąc [ich] spożytkować, wzgardził” (por. motto do podrozdziału *Strona Prousta*).⁹² 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, przeżywany jest jako trauma, jako rana. Tak jak kierując wzrok na płaszczyznę obrazu widzimy rzeczywistość samą, tak też kierując wzrok na coś, co istnieje obecnie, fotografię, widzimy samą przeszłość. I być może jest to kolejne znaczenie jakie można przypisać tytułowi książki. Oto mowa jest o

⁹² M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, t. I, s. 602.

Nie mogę się zatem zgodzić z konkluzją Marka Zaleskiego, który (powołując się na Jamesa H. Millera) pisze: “Proustowska ‘pamięć mimowolna’ to trauma, szok ponownego rozpoznania tego, co pozostawało skryte.” (*Świat pontórżony*, s. 53). Trudno wszak szok rozpoznania nazwać “rozkoszną słodyczą” czy “blogostanem”. Traumatyczne może być raczej doświadczenie śmiertelności własnego “ja”, które każdego dnia budzi się nie wiedząc już, kim jest, doświadczenia 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 ukluciu spowodowanym wrzecionem (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 odmienną percepcję 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 jeden z powodów, dla których tak trudno jest nam trafić do nieprzetworzonych przez konwencję (przyzwyczajenie, 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 niepostrzegalnej inicjacji, krok po kroku, upokorzonego dziecka w świat kłamstwa” (*On Memory...*).

O ile można by rzec, że świat Prousta jest światem “wskazującego palca”, a nie dotyku (“Jego wskazujący palec jest niezrównany. Lecz w rozmowie istnieje jeszcze inny gest przyjacielskiego obcowania: dotyk. Gest ten nikomu nie jest bardziej obcy niż Proustowi”, W. Benjamin, *Do wizerunku Prousta*, [w:] tegoż, *Anioł historii...*, s. 85), o tyle “wspomnienie mimowolne” byłoby swoistym powrotem do świata dziecięcego, odejściem od prymatu wzroku i powtórny zanurzeniem w cielesnym świecie innych zmysłów.

magicznej jasnej komnacie, w której może dokonać się cud, przeszłość można ujrzeć teraz.⁹³

Barthes używa w dwóch różnych znaczeniach tego samego terminu *punctum*. Zdjęcie samo, twierdzi - jeśli nie zostanie oswojone przez sztukę, przemienione w nią, lub też zbanalizowane przez codzienność i powszechność użycia, co sprowadza je do fotki⁹⁴ - jest zawsze traumatycznym (raniącym) kontaktem z owym zamrożonym czasem przeszłym. To, co jednak może się wydarzyć, to spotkanie z innego rodzaju *punctum*, szczegółem. Zdarza się, że szczegół ów potrafi “rozmrozić” zakrzepłą scenę, pozwala wyjść poza kadr. Takie “wyjście poza kadr” dotyka pokładów pamięci, prywatnej mitologii i symboliki⁹⁵, 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

⁹³ “Fotografia staje się więc dla mnie dziwacznym *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.” R. Barthes, *Światło obrazu*, § 47.

⁹⁴ Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, § 48.

⁹⁵ Por. S. Sikora, *Fotografia - pamięć...*, oraz M. Zaleski, *Świat powtórzony*. Odwołując się do Benjamina, Zaleski pisze również: “W tej optyce [tzn. właśnie benjaminowskiej] - ‘Kluczową figurą późnej alegorii jest pamiątka’ - S.S.] 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: z za znaczenia dosłownego prześwituje drugie: powrót niepowrotnego, prawdziwa aura rzeczy, jej istota.” (s. 68) Broniąc specyfiki doświadczeń Barthes’a i Prousta, trudno jest mi się zgodzić na określenie “alegorizm fotograficzny”. Choć termin alegorii doczekał się już rehabilitacji (m.in. G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, [w:] Zeidler-Janiszewska (red.), *“drobne rysy...”*), a sam Benjamin pisał, że “Pamiątka to zeświecczona relikwia” (W. Benjamin, *Park Centralny*, [w:] tegoż, *Anioł historii*, s. 403), to jednak, mając w pamięci silnie ontologiczne 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 tejże sztuki (s.127). Zarówno opisywane przez Prousta, jak i Barthes’a doznanie nie jest czysto intelektualne, wręcz przeciwnie emocje wysuwają oni częstokroć na plan pierwszy. Odnośnie do rozróżnienia symbolu i alegorii por. też np. P. Ricoeur, *“Symbol daje do myślenia”*.

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 przed nazwaniem 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.”⁹⁶ 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 koleją. Gdy jednak szyny zmieniły kierunek widok kończy się: “...już rozpaczalem, że stracił swój różowy pas nieba, kiedy go ujrzał na nowo, tym razem czerwony, w przeciwległym 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.”⁹⁷ Poszczególne obrazy ulegają syntezie, stapiają się w jeden pełny obraz, ideę danego 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, współlistniejący z jej twarzą - każdego dnia jej długiego życia.”⁹⁸ Owo stopienie, jak sądzę, w ekstremalnych przypadkach pozwala mówić o widzeniu istotnościowym. Ale jeśli tak jest, to może 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 swoistym *differentia specifica* – odnajduje matkę w 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 (α - ω) fotografii, która dla nas byłaby

⁹⁶ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 29 (przekład mój, wyróżnienie spacją dodane - S.S.).

⁹⁷ M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, t. I, s. 613. Cyt. u G. Pouleta, *Czas Prousta*, s. 132. Wyróżnienie spacją także u Pouleta.

⁹⁸ R. Barthes, *Światło obrazu*, § 45.

jednym z wielu nic nie znaczących zdjęć.⁹⁹ Opisuje je tylko, raczej zdjęcie niż *punctum*. Niewyraźalne pozostaje niewyraźalne. A *punctum*? *Punctum* w fotografii jest niczym włócznia Achilleśa, która zadaje rany, ale która też jest jedynym remedium, potrafiącym je uleczyć.¹⁰⁰

⁹⁹ Brak namacalnego dowodu, reprodukcji owego pierwszego zdjęcia matki w książce Barthes'a przywiódł niektórych krytyków do zakwestionowania jego istnienia. Por. N. M. Shawcross, *Barthes on Photography. The Critical Tradition in Perspective*, University Press of Florida 1997, s. 119. Autorka powołuje się na referat Diany Knight. Jak sądzę, jest to mniemanie zupełnie bezpodstawne, ignorujące całkowicie specyfikę barthes'owskiego *punctum*, a także proustowski trop w rozumieniu *Camera lucida*.

¹⁰⁰ Por. S. Beckett, *Proust*, s. 32.