

Joanna Tarkowska

Lublin, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

MEMORABILIA¹ MARIИ STIEPANOWEJ W EPOSIE² ПАМЯТИ ПАМЯТИ – ФОТОГРАФИЯ

Memorabilia by Maria Stepanova in the Novel *Pamyati Pamyati* (In Memory of Memory) – a Photography

¹ Zgodnie z definicją, „pamiętki”, „coś co jest godne zapamiętania” i „wiekopomne” (*Słownik Języka Polskiego PWN*, [w:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/memorabilia;2482312.html>. 06.06.2020). W tekście *Памяти Памяти* są to ludzie, rzeczy, teksty, dzieła sztuki, teatr, film, fotografia, architektura, a nawet koncepcje filozoficzne.

² Przynależność genologiczna utworu jest niejednoznaczna. Sama Stepanowa odnosi się do tego zagadnienia następująco: „Странная такая книжка с кучей героев и без жанровой принадлежности, она не исследование и не роман – скорее романс”. И. Кириенков, «Прошлое становится чем-то вроде религии». <https://daily.afisha.ru/brain/5204-proshloe-stanovitsya-chem-to-vrode-novoy-religii>. (06.06.2020). Zdanie autorki podziela Siergiej Orobij, który stwierdza, że nie jest to publicystyka, ani powieść, lecz romans, „лирическая попытка написать историю собственной семьи, которая оборачивается выяснением отношений с Хроносом, дайвингом в глубины памяти”. С. Оробий, *Обзор книжных новинок*, [w:] http://literatura.org/issue_reviews/2591-obzor-kniznyh-novinek-ot-281217.html. (06.06.2020). Zaś jak twierdzi Aleksiej Cwietkow, w danym przypadku słowo romans to jedynie „etykieta” mająca na celu podkreślenie wyjątkowości utworu, który krytyk skłonny jest potraktować jako esej. А. Цветков, *Загробная жизнь людей и вещей. „Памяти Памяти” Мариш Степановой*, [w:] <https://www.svoboda.org/a/29098533.html>. (06.06.2020). Nie zgadza się z tym Irina Szewielenko stwierdzając, że nie jest to esej o rozmiarach książki, lecz „У этого текста структура и замах эпоса”. И. Шевеленко, «Памяти Памяти»: Романс воспитания, [w:] <https://seance.ru/articles/memory-memory-review>. (06.06.2020). Są i tacy badacze, którzy kwalifikują utwór jako nekrolog (Л. Оборин, „Памяти Памяти” Мариш Степановой. *О чем на самом деле одна из важнейших книг написанных в 2017 году на русском языке*, [w:] <https://meduza.io/feature/2017/12/28/pamyati-pamyati-marii-stepanovoy-o-chem-na-samom-dele-odna-iz-vazhneyshih-knig-napisannyh-v-2017-godu-na-russkom-yazyke>. (06.06.2020). Z kolei Jelena Makiejenko w odniesieniu do utworu Stepanowej stosuje zbiorcze określenie esej – powieść – romans. Е. Макеенко, *Топ года. Книги. Главное и общее в русской прозе*. <https://stengazeta.net>. (06.06.2020). Dzieło *Памяти Памяти. Романс* zawierając wszystkie wymienione cechy w dużym stopniu przypomina, jak trafnie zauważa cytowana wyżej Szewielenko, obszerny utwór *Жизнь? Czy teatr* Charlotte Salomon (definiowany przez samą autorkę jako *family romance*). Zapewne z tej przyczyny również Stepanowa (która wiele akapitów poświęca właśnie życiu i dziełu Charlotte Salomon) używa określenia „romans” w stosunku do własnego utworu, mimo że z uwagi na różnorodność gatunkową stanowiących go elementów, jego rozmach filozoficzny, historyczny, faktograficzny itd. należałoby go zakwalifikować raczej jako epos (co niniejszym czynimy – J. T.).

ABSTRACT: The subject of the analysis and interpretation of this article consists in philosophy and poetics of photography as a medium of memory in Maria Stepanova's novel *Pamyati Pamyati* [*In Memory of Memory*]. Meanwhile, it is aimed at revealing a unique attitude of the novel's author towards photography and its derivatives as a medium of memory and yet towards memory itself as a mandatory obligation in its essence for all the generations after the Holocaust. In a given context the notion of postmemory is binding and, hence, a separate part of the article is devoted to it. In view of the centuries-old and universal interest around the phenomenon of memory, mainly in the existential context, at the beginning of the article the emphasis is solely put on several selected aspects of it as articulated by Aristotle, Plato, Saint Augustine, Walter Benjamin and Paul Ricoeur. Respectively, the following terms are addressed by them: *memoria*, *aisthesis*, gesture of passage or picture – monument. In the article it has been shown that Stepanova is fascinated by the truth of time, the premonition of the Holocaust. She searched the shadows of the past on the faces and in the events captured in the pre-war film frames in such a way that one can experience his connection with that world, discover himself internally in that structure because, as she claims, her text is the novel about non-memory.

KEYWORDS: memory, postmemory, photography, gesture of passage, viewer's dictatorship

Zagadnięta o pojęcia „pamięć” i „przypominanie” Maria Stiepanowa przyznaje, że nie potrafi ich jednoznacznie zdefiniować. Dodaje, że pamięć na pewno związana jest z wysiłkiem, gdyż nie jest czymś danym (to nie jest przestrzeń, w którą można bez obaw i bezboleśnie „wejść” w dowolnym momencie). Zachowanie pamięci to dramatyczne i nie zawsze przyjemne przedsięwzięcie, a jednocześnie jest to dar, który należy kultywować, pielęgnować i stale ku niemu się zwracać³.

Należy zaznaczyć, że w ujęciu autorki pamięć jest czymś, co w ludzkich umysłach nieustannie „się dzieje”. I w związku z tym jawi się jako nowa jakość zależna od wielu cech samego pamiętającego(-ych), implikując jednocześnie jej wizualizacyjne postrzeżenie jako „бесконечной рябящей водной поверхности, на которую невозможно опереться, в ней нету ничего твердого и ничего надежного, на нее нельзя положиться”⁴. Toteż właściwe jest dążenie ku temu, by ową nieokreśloną „płynną” rzecz ukonkretnić na tyle („немножко его подморозить”), by móc odnaleźć w niej choćby na chwilę swoje odbicie, gdyż natychmiast rozpląwa się ono i ulatuje.

To jedynie namiastka tych ujęć pamięci, która w różnorakich swych obliczach ujawnia się w utworze Stiepanowej i odsłania swą istotę w wybranych kontekstach filozoficznych, kulturowych, psychologicznych itd. I to właśnie one będą przedmiotem poniższej analizy, uwzględniającej specyfikę autorskiego spojrzenia, między innymi, na kwestię „konturu pamięci”, pamięciowych kontekstów relacji: fotografia a dzieło sztuki, tekst fotografii a tekst pisany, fotografia dokumentalna a kronika filmowa i in.

³ K. Гордеева, *Диалоги ОБ. Пятый сезон. Апрельские, 28 апреля 2018 года. Памяти Памяти. Мария Степанова, Людмила Улицкая*, [w:] open – lib.ru/dialogues/stepanovaulitskaya (16.02.2020).

⁴ Ibidem.

Jej celem jest próba scharakteryzowania stworzonej przez pisarkę koncepcji pamięci opartej na rozważaniach o pamięci niepamięci, postpamięci, fotografii jako medium pamięci i świadectwa, relacji fotografii i odbiorcy itd. Jak konstatuje Michał Zembrzuski:

Nie mamy bezpośredniego wglądu ani bezpośredniego poznania rzeczywistości minionej, której nie bylibyśmy świadkami, a która nie byłaby nam w jakikolwiek sposób dana. Trudno zatem mówić o pamięci i przypominaniu jako o sposobach odnoszenia się do przeszłości, skoro pamięć i przypominanie zawsze zakładają podmiotowy oraz zasadniczo indywidualny charakter doświadczenia, później wspomnianego czy przypominanego⁵.

W świadomości autorki utworu *Памяти Памяти* pamięć jawi się nie jako ideologiczny konstrukt (choć parokrotnie odnosi się i do tego zagadnienia), lecz bardziej jako alef – figurka i metafora pofragmentowanej pamięci, pełna dziur, obić i wgłębień, uosabiających realne życie, będących zarazem jego katalizatorem: „Ни одна история не доходит до нас целой, без отбитых ступней и сколотых лиц. (...) лакуны и зияния – неизменный спутник выживания” [64]. Niegdyś masowo produkowana porcelanowa lalka⁶ staje się w koncepcji Stiepanowej oczywistym symbolicznym odzwierciedleniem tragicznej historii jej narodu, a przez to i jej samej:

(...) я сама такой мальчик, продукт широкого производства, производное коллективной катастрофы ушедшего века, его *souurvivor* (...) чудом оказавшийся в живых и на свету [64].

Stąd okaleczona lalka to archetyp życia i losu, „настоящий алеф”, w kulturze i filozofii interpretowany jako początek wszechrzeczy, żydowski symbol jedynego Boga, zawierający w sobie Jego imię, źródło tajemnic i „korona Tory”, prafundament i symboliczna podstawa liter hebrajskiego alfabetu, uosobienie pokory (nie poprosiła, by Bóg za jej pomocą stworzył świat), za którą została wynagrodzona jako pierwsza litera dziesięciorga przykazań (*Anochi Adonaj...*). Alef to po przekształceniu *pele* – „cud”, „cudowna rzecz”, „potężna opieka”, jeśli jednak występuje jako *ofel*, oznacza „mrok”, „ciemność”, „rzecz ukrytą”, czyli odwieczną tajemnicę samego Boga. Jest jedna jak On. Zgodnie z gematrią jej liczba to 12 – symbol 12 Imion Boga, znaków zodiaku, miesięcy, plemion Izraela, dwunastu kamieni w napierśniku arcykapłana Aarona. Jest częścią wyrażenia „od *alef* do *taw*”, czyli „alfa i omega”, „od początku do końca”.

⁵ M. Zembrzuski, *Pamięć i przypominanie jako sposoby odnoszenia się do przeszłości a historia filozofii*, „Filo-Sofija” 2014, nr 25, s. 57.

⁶ „Это была некрупная, в длину сантиметра три, фигурка из белого фарфора – очень условной лепки голый кудрявый мальчик. (...) среди них не было ни одного целого, все они демонстрировали разного рода увечья” [64].

W kontekście rozważań Stiepanowej, to synonim losów jej rodziny oraz całego narodu żydowskiego w związku z tym pamięci fragmentarycznej jako efektu historycznej hekatombi. Wielce znaczący w związku z tym jest motyw rozbicia porcelanowego chłopczyka (w rzeczywistości inicjujący w danym utworze memora-tywny dyskurs), alegoryzujący „неумение собрать себя из осколков чужого *бывшего*” [66]. Niemożliwość opowiedzenia historii, zachowania czegokolwiek, odnalezienia siebie w jej fragmentach stanowi zatem naczelną zasadę utworu. Stąd też, by „oswoić” pamięć, Stiepanowa usiłuje ją kategoryzować, nadać jej kontur, dzieląc ją na trzy rodzaje:

1. Pamięć o tym, co utracone, melancholiczna, podsumowująca wszystkie utraty, świadoma nieodwracalności losu.
2. Pamięć o tym, co się uzyskało, syta i zadowolona.
3. Pamięć rodząca fantomy w miejsce rzeczywistości: „(...) так в русской сказке зарастает лесом чистое поле, когда кинешь туда волшебный гребешок (...) фантомная память делает что – то в этом роде для целых сообществ, укрывая их от голой реальности с ее сквозняками” [183].

Jest jeszcze równie pozahistoryczna i najważniejsza pamięć żydostwa, które przestrzegając swych niezmiennych przykazań, wypadło z nurtu czasów, przez co zachowało swą duchową równowagę. I właśnie dotarcie do jej jądra, zniszczenie go, sprawdzenie trwałości związku narodu z Bogiem było, jak podkreśla autorka, celem nazistów [185].

Utrwalenie pamięci o narodzie i rodzinie staje się opowieścią o sobie, o tożsamości, pragnieniu zebrania, jak się okazuje nieliniarnych „struktur” jednocześnie wyłaniających się z mroków historii [70]. Przy tym opowiadanie o sobie jest nieuchronnie narracją pokolenia „postpamięci”, które, niczym Odys przywołujący duchy przodków, jest w stanie ożywić „struktury historii” – głosy niepodległe dyktaturze czasu. Zgadając się z koncepcją postpamięci Marianne Hirsch zawartą w jej *Holocaust studies*, Stiepanowa zdaje sobie sprawę z faktu, że „(с)егодня для того, чтобы мертвые заговорили, приходится дать им место в собственном теле и разуме – нести их в себе, как ребенка (...), ноша постпамяти и ложится на плечи детей: второго и третьего поколения тех, кто выжил и позволил себе оглянуться назад” [70]. Podobny sens niosą słowa Hannah Arendt o pamięci jako uzewnętrznionej prawdzie – warunku prawdziwego istnienia („разница между теплой скупенностью сообществ, вытесненных из мира в безмие и освещенным пространством публичности, с которого и начинается мир” [71]) Stąd też dla autorki analizowanego utworu postpamięć to typ wewnętrznego języka, wydobywającego na zewnątrz to, co przeżyte, i obnażającego różnorakie wzajemne powiązania składające się na tzw. dziedzicność. Istotą postpamięci jest to, że nie tyle wskazuje na przeszłość, ile zmienia terażniejszość, czyni przeszłość kluczem ku terażniejszości. Lektura utworu skłania ku przeświadczeniu, że jej sensem jest nieustanna próba zdefiniowania pamięci i w związku z tym zestawiania jej właściwości z jej

„pochodnymi”, tj. z historią w formie pisanej, dokładnej, której celem jest korygowanie, podsumowywanie, obiektywność. Cechą pamięci jest natomiast opowieść, sprawiedliwość oceny, moralizatorstwo, indywidualizm, doświadczenie rozumiane jako współ-przeżywanie, współ-czucie, wobec „оглушительной боли, требующей немедленного участия” [72]. Cytując Hirsch jako znawczynię zagadnień z zakresu pamięci i wizualności, autorka wyraża swą obawę co do potencjału innych cech pamięci, takich jak wyobrażenie, fantazja, nieprawdziwość, wynikających z przekłamania przeszłości, „rzutowania” na nią swych doraźnych „tropów” i „struktur”, tj. szukania w niej jedynie potwierdzenia już gotowych wyobrażeń. Tego typu obrazy pamięciowe są zatem jedynie „ekranami pamięci”, zasłaniającymi prawdziwe oblicze przeszłości, które postpamięć (nowa pamięć) traktuje jako plastyczne tworzywo, niezbędne do formowania postmemorialnych tekstów. Jednym z nich jest epos Stiepanowej, pragnącej jak pisze w początkowych wersach nadać tekstowi pamięci konkretną formę, złożyć z okruszków przeszłości (tego, co się „odczłowieczyło, co przestało cokolwiek sobą oznaczać”) owal, kontur, domniemany konkret (którego sensowność za chwilę podważy, konstruując swą teorię postpamięci). Specyfikę tego procesu autorka przybliżyła nam już w drugiej, „teoretycznej” części utworu (*Глава вторая, о началах*), koncentrując się na fakcie niemożności utrwalenia pamięci jako zjawiska całościowego, lecz jedynie jako zbioru fragmentarycznych danych, co w oczywisty sposób uniemożliwia opowiedzenie przeszłości w sposób liniowy, logiczny i uporządkowany. Jeżeli zatem pamięć rozumiana jako całościowa i wyczerpująca koncepcja przeszłości jest niemożliwa, to, zdaniem Stiepanowej, istotne jest przypominanie, tj. wydobywanie z mroków tego, co już wiadome i rozpoznane, prawdziwej własnej bądź wspólnej historii. Zadanie to jest o tyle trudne, że:

(...) вокруг рассказов вилося некоторое количество недостоверных сюжетов – из тех, которые добавляют перца заурядному переходу поколения в поколение, но присутствуют на правах апокрифа, нетвердого приложения к точному знанию. Такие байки обычно существуют в режиме роста, которому еще только предстоит развернуться и дорасти до жизнеподобия [31],

pamięć bowiem jest zawodna jako implikacja wymysłów i wyobrażeń. Niemniej silniejsze jest pragnienie wydobycia dziejów rodziny na zewnątrz, urealnienie losów już zapomnianych, udostępnienie ich ogółowi po to, by żywi i martwi zostali dostrzeżeni, jako że życie nie dało im tej szansy. Stąd też koncepcja pamięci uprzedmiotowionej – literackiego pomnika jako antidotum na zapomnienie („растворение неупомнутыми и неупомненными” [33]). Autorska sugestia jest tu oczywista, należy stworzyć dzieło, które zgodnie z myślą Jacques’a Ranciera o celach sztuki oraz dziełach sztuki, pokazuje to, co niewidzialne⁷, staje się dokumentem bądź monumentem. Przypom-

⁷ Jego zdaniem, obraz jako przedstawienie zawsze coś ukrywa. Mówiąc, co pokazać, a co ukryć w danym czasie i epoce, sprzyja kolejnym sporom, rozważaniom i interpretacjom tego, co w danej chwili uznane jest za pewnik (J. T.).

nijmy, że w pracy *Figures de l'histoire* filozof, snując refleksje na temat przedstawieniowej mocy dzieła sztuki i dotykając kwestii jego interpretacji w danym odcinku czasowym, podkreśla, że może ono wręcz kształtować historię. Zacytujmy za Stiepanową:

Документом он называет любой отчет о совершившемся, имеющий в виду быть исчерпывающим, рассказать историю – «сделать память официальной». Его противоположность, монумент, «в первоначальном смысле термина – то, что сохраняет память самим своим существованием (...); обиходные вещи, клочок ткани, посуда, надгробие, рисунок на сундуке (...)» (...) я и жила все эти годы: между креслом и пианино, в пространстве размеченном фотографиями (...) [33].

Zbiór owych przedmiotów – desygnatów przeszłych zdarzeń, emocji, wizji itd. w utworze stanowi jego istotę, obiekt analizy w oczywisty sposób subiektywnej, bo często pozbawionej faktograficznej podbudowy, pozostawiającej pole do domysłów⁸ i interpretacji, co jednoznacznie, naszym zdaniem, czyni dany utwór monumentem⁸, składającym się z ogromnej ilości wydobytych na zewnątrz świadectw wystawionych na „общее обозрение”. Z tego względu okazuje się dziełem poświęconym nie tylko bliskim, lecz „о чем-то другом. Видимо об устройстве памяти и о том, чего она от меня хочет” [34]. Jak wspomniano, pragnienie przypomnienia przeszłości obliguje do udostępnienia jej ogółowi po to, by „żywi i martwi zostali dostrzeżeni” [24]. Dlatego zapewne tak znaczącą rolę w tym procesie pełni fotografia⁹ z jej swoistą „opowieścią”, postrzegana przez pryzmat filozofii pamięci jako stary, emanujący trwałością i długowiecznością, strzegący swych tajemnic i granic przedmiot pamięci

⁸ Niedoskonałości przypominania w tworzeniu monumentu wynikają z samego faktu, że, jak definiuje Przemysław Paczkowski, działanie to jest typem aktywności skupionej na „odnajdywaniu i odtwarzaniu wiedzy lub wrażeń posiadanych wcześniej” i dodajmy, przez to niewiarygodnych. Zaznaczmy, że sam schemat przypominania, który obserwujemy u Stiepanowej, poszukującej nici wiążącej urywki wspomnień, anonimowe zdjęcia, fragmenty dokumentów itp., odpowiada arystotelesowskiemu wzorcowi opartemu na kojarzeniu wyobrażeń, jak również na ich przeciwieństwie („bycia obok siebie” «syngenes»). Jak bowiem tłumaczy autor, dla Stagiryty „punktem wyjścia, zasadą (arche) przypominania sobie są skojarzenia, jakie zaistniały między doznanymi przez nas wrażeniami”. P. Paczkowski, *Odmiany pamięci*, Rzeszów 2019, s. 55.

⁹ Junko Theresa Mikuriya wskazuje na brak jednoznacznej definicji fotografii. Powołując się na pracę Rolanda Barthes’a *Światło obrazu*, wyrażającą ontologiczne pragnienie odkrycia „istoty” fotografii, podkreśla niepokój badacza próbującego dokonać „konceptualizacji i ulokowania fotografii”. J.T. Mikuriya, *Historia światła i idea fotografii*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2018, s. 13. Nie wnikając w głębię złożonych rozważań teoretyczno-filozoficznych, dodajmy, że stare fotografie w tekście Stiepanowej, często pochodzące z przełomu XIX i XX wieku (np. „середина 1870–х” [39]), są dowodem pamięciowym (dotyczącym przeszłości rodziny), ale i historycznym. Przypomnijmy, że już w roku 1839 François Arago zwrócił się do Académie des Sciences z deklaracją, w której stwierdził, że dagerotyp to „дар Francji dla świata”. Właśnie od tego momentu obraz fotograficzny odbierany jest jako ten, który oddziałuje na sztukę portretową, kryminologię, medycynę itd.

„рассчитанный на другую длительность и странным образом ставящий под сомнение любые мои потуги встроиться в соседнюю рамку” [27]. Zdjęcia, a także widokówki, fotografie zapomnianych postaci zdają się pełnić dla autorki funkcję *topoi*, czegoś na kształt zamglonych punktów orientacyjnych, które jak w drabinie Platona umożliwiają wzniesienie się na wyższy poziom poznania, zgodnie bowiem z potocznie rozumianą teorią anamnezy, „dusza dochodzi do nieznanego przez to, co zna, do niewidzialnego – przez to, co widzialne; do zapomnianego – przez przypominanie sobie”¹⁰. Zapewne z tej przyczyny Stiepanowa, skupiając się głównie na fotografii, przytacza punkt widzenia Platona, którego zdaniem pamięć pisana jest zawodna:

Припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания [77].

Powołując się na cytaty z *Fajdrosa* tym samym utwierdza odbiorcę w przekonaniu, że zgodnie z zawartą w tym utworze ideą, pamięć powiązana jest z duszą, natomiast ciało jest źródłem zapominania. Jednakże bez ciała dusza nie uczestniczy w czasowości. Dlatego, jak wnioskujemy z tekstu Stiepanowej, obcuje z fotografią, wewnętrzne „ja” zapamiętuje chwile, odczucia, ciszę, uśmiech, wygląd, ale także charaktery, kompozycję, zapisuje moment, rejestruje rzeczy. Jednym słowem, współkształtuje wyobrażenie o przeszłości, tak bardzo wymownej, np. w scenie lekcji anatomii na starej francuskiej fotografii, której filozoficzna analiza otwiera szereg opisów dziewiętnastu pozostałych zdjęć, znajduje się postać prababki – przyszłej lekarki, stojącej przy stole operacyjnym obok francuskich kolegów. Lecz poza statycznym obrazem („Там мертвая зона, статический центр композиции и операции, тихо так, что слышно тиканье в собственной голове” [38]) jest coś więcej – przekaz do odczuć i uczuć z głębi przeszłego świata. Jest obraz monument odsłaniający bądź skrywający określone treści z własną kompozycją, dźwiękiem, grą światła. To ludzie, zwierzęta i rzeczy ukazane w ich dynamicznej relacji, ich myśli, gesty i czyny usytuowane w niegdysiejszej czasoprzestrzeni. Stąd fotografia to niezmiennie żywy przekaz danego momentu, uwzględniający możliwości ludzkiego oka (czy obiektywu), a przez to dyktujący warunki pierwszego i drugiego planu. Zatem nieprawdą jest pogląd, że obraz jest niemy. Ludzką skłonnością jest bowiem traktowanie go jako dodatku do świadectwa werbalnego. Jak udowadnia Stiepanowa, jest to zjawisko autonomiczne, niezależny dyskurs, pozwalający oddać coś więcej niż to, co może być tylko obrazem wizualnym. Tym samym autorka zgadza się ze stanowiskiem stanowisko Haydena White’a¹¹, który sugeruje, że fotografia jest bardziej wiarygodnym medium, jeśli chodzi o odwzorowanie scenerii i atmosfery

¹⁰ Cyt. za: P. Paczkowski, *Odmiany pamięci...*, s. 58.

¹¹ H. Withe, *Przeszłość praktyczna*, przeł. J. Burzyński, A. Czarnacka, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, E. Kledzik i in., Kraków 2014, s. 257.

przeszłości niż świadectwa pisane. Podobnie według, Roberta Rosenstone’a niektóre zjawiska – takie jak krajobrazy, silne emocje, konflikty między jednostkami i grupami, wydarzenia zbiorowe i ruchy mas ludzkich¹² najlepiej jest utrwalić w zapisie wizualnym, gdyż jest on wiele doskonalszym medium, pozwalającym na „odtworzenie scenerii i atmosfery przeszłości, niż wszystko, co można by wyczytać z samych tylko świadectw pisanych”¹³. Dlatego scena operacji, szwajcarski widoczek, zdjęcie ślubne, dzieci grające w krykieta, anonimowy portret kobiety, czyjś profil, portret prapradziadka, nieznaną kobietą z dzieckiem, kopia starej fotografii, scena na tarasie, kobieta w wiedeńskim fotelu, pięcioletnia dziewczynka z lalką, zdjęcie dziadka w mundurze, dwie młode kobiety nad rzeką – wszystko to podlega autorskiej interpretacji, posiada swój niepowtarzalny sens, stanowi zasadniczy obiekt analizy prowadzonej z nadzieją na odtworzenie pamięci całościowej i spójnej, niewerbalnej, ale równie wartościowej, bo wiecznie żywej, aktualnej i w swej istocie dynamicznej. Jak bowiem słusznie zauważa John Tagg, fotografia jest zawsze „niczym migotliwy blask przenikający rozmaite przestrzenie”¹⁴. W odbiorze Stiepanowej „zdarzenie zdjęcia” [37] uruchamia cały szereg „migotliwych” doznań, w których światło dokonuje się cud ruchomego obrazu: „kałuże światła” przelewające się od strony okna dzielą przestrzeń na mniej lub bardziej pociągającą, światłocień¹⁵ ożywia postać w czarnym obuwiu i lśniący kołnierzyk. Fotografia zaczyna się „dziać”, przybierać własną i niepowtarzalną treść, eliminując bądź wydobywając na powierzchnię postaci, przedmioty, sytuacje, zdarzenia...: „Okna как лужи света, интересней всего там, где размыто, где белизна растворила раму и подгрызает фигуру медсестры и того, кем она занята” [37], rodzące domysły, skojarzenia, projekcje. Wpatrujący się w anonimową fotografię widzi niedostrzegalne, dodaje myśli i słowa, także te, które podobnie jak zdjęcia „dzieją się” w odstępach jednej migawki, np. oko obiektywu ogarnia postać dziewczynki w gimnazjalnym mundurku, która z dumą uśmiecha się i... „ironizuje”. Autorka wobec braku informacji o postaciach na fotografii ożywia ją, starając się za wszelką cenę uczynić ją elementem układanki, z której ma powstać wspomnienie. Stąd dziewczynka na fotografii „grymasi”, jest obiektem trudnym dla fotografa, podczas gdy w rzeczywistości jest jedynie nieruchomą postacią – dwuwymiarową, podobnie jak i inni bohaterowie zapomnianego świata. Wobec braku danych uruchamia się wyobraźnia. Stiepanowa, podobnie jak Roland Barthes czy

¹² Cyt. za: ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ J. Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Basing Stoke 1988, s. 63. Cyt. za: J.T. Mikuriya, *Historia światła...*, s. 14.

¹⁵ Z fotografią ściśle związane jest pojęcie światła, którego historia i semantyka sięga czasów starożytnych. W *Państwie* Platona światło zaliczone jest do „trzeciego rodzaju” (*triton genos*) i decyduje o widzeniu, zaś zdaniem Arystotelesa, niczym są wzrok i barwa wobec braku światła. Słońce jako nośnik światła wraz ze wszystkimi jego desygnatami także ściśle związane jest z fotografią, o czym zaświadcza Jacques Derrida w eseju *Demeure, Athènes*: „Toute photographie est du soleil” („Każdą fotografią przedstawia słońce”). Stąd, jak zaznacza Mikuriya, fotografia jest „odmianą i praktyką photagogii”: J.T. Mikuriya, *Historia światła...*, s. 21.

Walter Benjamin, wyraża przekonanie, że fotografia zawiera w sobie tajemnicę, jest zjawiskiem magicznym, lustrem, w którym odbijająca się ludzka postać stopniowo podlega anihilacji, wchodząc w zakres innego świata. Barthes w dziele *Światło obrazu* sugeruje, aby odnieść się do fotografii jako „emanacji rzeczywistości minionej, (...) (aby widzieć w niej – J. T.) magię, nie sztukę”¹⁶, zaś wspomniany przez autorkę [182] Walter Benjamin w eseju *Mala historia fotografii* pisze o „magicznej wartości fotografii”, „porywie Boskiego natchnienia”¹⁷, któremu nie jest w stanie sprostać sztuka malarska, ponieważ nie potrafi odzwierciedlić głębi relacji zachodzącej między fotografią a historią. Kiedy bowiem sztuka, według także cytowanego przez Stiepanową Siegfrieda Kracauera (esej *Die Photographie*, 1927), stara się uchwycić w ludziach to, co niezapomniane, ma charakter selektywny, to fotografia rejestruje całe spektrum wydarzeń, utrwała całość ulotnej chwili, „(a)lbowiem w dziele sztuki znaczenie przedmiotu staje się zjawiskiem przestrzennym, podczas gdy na fotografii zjawisko przestrzenne staje się jego znaczeniem”¹⁸. Rozwijając tę myśl, filozof daje do zrozumienia, że fotografia zawiera w sobie to, co odrzuca pamięć, tj. resztki, fragmenty, skorupy, odpadki. Cecha ta „przeniesiona” na postać sprawia, że figura niegdyś młodej prababci zanika, pozostawiając po sobie jedynie fragmenty stroju, „pustkę przebraną w stare szmatki”¹⁹. Jego punkt widzenia podziela Stiepanowa:

(...) можно разложить по фазам то, что делает наше внимание с фотографией бабушки – как она исчезает буквально на глазах, пропадает в складках собственной одежды, оставляя на поверхности изображения воротничок, турнюр, шиньон [48].

Powracając do zagadnienia wyższości fotografii nad sztuką (czytaj malarstwem), Stiepanowa podkreśla obsesyjną dążność sztuki do osiągnięcia maksymalnej zbieżności z oryginałem, wydobywania jego „esencji”. Wszakże zamiast podobieństwa oferuje jedynie „horoskop”, interpretację, udany bądź nieudany wzór, nie teraźniejszość, ale jej sprasowane w sześcian wieczne „ja”, tak jak u Picassa czy Kokosłki, podczas gdy wraz z pojawieniem się fotografii „мадам Бовари впервые может не задумываясь сказать: «Это я» (...). Жизнь подставляет ей новое зеркало, и оно отражает взхлеб, ничего не требуя и не на чем не настаивая” [51-52]. Lecz dagerotyp – pierwotna fotografia, to nie jej cyfrowy odpowiednik, „śmietnik” codzienności, synonim przerażającej nieśmiertelności, w którą wpada się mimo woli. Zdaniem Stiepanowej, takie podejście do współczesnej fotografii cechuje prace Franceski Woodman, jednoczącej poetykę włoskiego quattrocenta z nowoczesną

¹⁶ Cyt. za: ibidem, s. 19.

¹⁷ W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 26.

¹⁸ Cyt. za: A. Lipszyc, *Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu*, [w:] <http://widok.hmfactory.com> (20.02.2020).

¹⁹ Ibidem.

awangardą. Fotografie amerykańsko-włoskiej artystki demonstrują ideę zaniku, rozpuszczenia się w ciałach i twarzach innych (motyw „исповедального тела автора” [160]), kształtujących w swej różnorodności „ciało śmierci” – ciało przeszłości, pozbawione osobowego „ja” artystki. Składają się na nie także przedmioty, obiekty takie jak dom, z którym jej ciało bezpowrotnie się zlewa, czyniąc je jedynie widmem. Z kolei dla autorki utworu „ciało śmierci” to kontur tych, którzy trafiają na fotografię bez prawa wyboru. Ze względu na swą powszechność nowoczesna fotografia staje się narzędziem przerażającego proceduru odzierania człowieka z jego „ja”. Obydwa typy fotografii łączy jedynie określająca jej zasady „dyktatura widza” („диктатура смотрящего” [55]), który, niczym w biologicznym podejściu neurobiologa i psychoanalityka Erica Kandela²⁰, przyswaja to, co obce, kierując się tylko własnym gustem na zasadzie prawa silniejszego. Dlatego autorkę najbardziej fascynuje fotografia nieobliczona na widza–rozmówcę, „не желающая меня замечать”, będąca niezależnym nośnikiem pozarealnej rzeczywistości, istnienia bez odbiorcy, poza czasem. Stąd tak bliska jest Stiepanowej teoria preferencji fotografii Kracauera, w tym także i poniższa konstatacja:

(...) fotografia ma wyraźne upodobanie do nieinscenizowanej rzeczywistości. Zdjęcia, które uderzają nas jako specyficznie fotograficzne, zostały wykonane (...) w celu ukazania autentycznej natury – natury, jaka istnieje niezależnie od nas. (...) przejawia się w efemerycznych układach, które tylko kamera zdolna jest uchwycić. To tłumaczy upodobanie dawnych fotografów do takich tematów, jak «warstwa kurzu we wgłębieniu gzymsu» albo «przypadkowy promień słońca»²¹.

Autor koncentruje się na fascynacji fotografią rzeczywistością nieupozowaną na akcentowaniu przez nią tego, co przypadkowe, sugerowaniu nieograniczoności poprzez koncentrację na fragmencie, „przekazywaniu surowego materiału bez definiowania go bliżej”²². Zapewne z tej przyczyny autorkę analizowanego tekstu przyciągają np. nieudane fotografie z racji ich wolności od sensu, czyniącej je „zwierciadłem dopuszczającym dowolny sens” [56]. Ponadto, jak podkreśla, fotografia ma charakter fragmentaryczny, podlega fluktuacji w czasie i jest jedynie „odciskiem Pamięci” w jego arystotelesowskim rozumieniu. W związku z tym Stiepanowa postrzega szczególnie fotografię–portret jako zbiór rozrzuconych w czasie puzzli; każdy jej nowy wariant odkrywa coś innego, przez co jest całkowitym przeciwieństwem portretu malarskiego jako skończonej i niezmiennej w kontekście Czasu całości. Dlatego za domenę fotografii autorka uważa fałsz, mistyfikację, gdyż daje złudne przeświadczenie o prawdzie, sprzyjając dopowiadaniu tego, czego nie ma

²⁰ Terapeuta lub naukowiec o podejściu biologicznym wychodzi z założenia, że np. pamięć może podlegać badaniu z uwagi na swe materialne podłoże. Zob. E.R. Kandel, *In search of memory: the emergence of a new science of mind*, New York 2007.

²¹ S. Kracauer, *Teoria filmu*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 41-42.

²² *Ibidem*, s. 42-43.

(„иллюзия держится на самообмане: кто из нас не «догадался обо всем» по выражению лица собеседника” [233]), idealizowaniu tego, co minione („«Какие удивительные лица, сейчас таких нет»” 233), oraz typizacji i uogólnieniu, czego i sama nie unika w przypadku np. prezentacji osiemnastej fotografii – portretu dziadka, gdzie elementy opisu są podstawą do wyprowadzania pozornie oczywistych wniosków: „лицо сжато как кулак, и не выражает ничего, кроме силы (...), типовой портрет офицера конца тридцатых (...). (...) коллективное, одно на всех лицо [44]. Zresztą dążność do kontekstualizacji, umocowania fotografowanej postaci, pejzażu itp. w konkretnym czasie i przestrzeni jest, jak sugeruje Stiepanowa, nieistotna z perspektywy pamięci, gdyż fotografia i tak jest jej „przedmiotem”. Spostrzeżenie autorki jest jednoznaczne: w fotografii czas jest niezauważalny, gdy np. w tekście pisanym „gesty językowe” stają się typowe dla danej epoki. O ile w pierwszym przypadku „zmienia się tylko długość spódnicy”, o tyle w tekstach, m.in. z lat 30. XX wieku, drażni „obcy nalot”. Spoglądając np. na starą trzynastą fotografię pięknej kobiety z dzieckiem czy grupy postaci na mokrej łące (fotografia dziewiętnasta), nie sposób określić ich ram czasowych, podczas gdy lektura zeszlowieczonych listów „нуждается в переводе, словно написано на славянском языке соседнего рукава” [235]. Niemniej każda fotografia tworzy pewną historię, kronikę faktów, zilustrowanych postaci, rzeczy, natury. Podobnie jak i film, zbiór ruchomych dokumentalnych kadrów, z których każdy współtworzy „requiem starego świata”, a także jak i niekiedy znamiona data jego powstania („август 1939-го” [90]). Stiepanową, co oczywiste, fascynuje prawda czasu, przeczcucie Zagłady. Jej cienia doszukuje się w przedwojennych kadrach filmowych, w twarzach i zdarzeniach po to, by poczuć swój związek z tamtym światem, odnaleźć siebie wewnątrz jego struktury, gdyż, jak sama twierdzi, jej tekst to utwór o niepamięci²³, tj. o tym, co niedefiniowalne, mimo że jest się tego częścią, co rządzi się bliżej nieznaną zasadą: „(...) я живу внутри структуры, где все так или иначе связано и зарифмовано: в мире состоящем из множества ответов на один единственный вопрос”²⁴. Dlatego autorka tak ceni film *Diversions* Helgi Landauer – jako sublimację powyższych przeczcuc. Umarły świat, na który składają się migawki z początku XX wieku, jest anonimowy, a zarazem budzi domysły, rodzi pragnienie dopowiedzenia i interpretacji [89]. Śledząc ów dokumentalny zapis, traktuje go jako „wykopaliska” na gruncie niepamięci. Z tej przyczyny dla Stiepanowej najwartościowszy jest dokument jako prawda obecna w zbiegu okoliczności, w kronice rejestrującej anonimowe postaci na ulicy, w przypadkowych pozach i sytuacjach. Tu autorka nieomal powieliła myśl Kracauera o tym, że cecha rzeczywistości, jaką jest przypadkowość, urzeka fotografię. Skłonność ta ujawnia się w szczególnej wrażliwości na „ulicę”²⁵ oraz jej konotacje, takie jak dworce, lokale, sale zebrań, bary, hotelowe hole itp., stąd fascynacja zarówno spontanicznością miejskiego

²³ Ю. Володарский, *Вспомнить всех. Мария Степанова о памяти, праве на бессмертие и карточке с луком*, [w:] <https://focus.ua/culture/392355> (27.02.2020).

²⁴ Ibidem.

²⁵ S. Kracauer, *Teoria filmu...*, s. 83.

życia, ukazanego w *Diversions* („голуби садятся на парковую дорожку”; „Машина сворачивает за угол”; „Идут люди и еще люди”; „Торопясь (...) несут весла” [88–89], jak i fotografią dokumentalną pozwala przypuszczać, że autorce znana jest formuła o „fotografii jako przedłużeniu oka flâneura Susan Sontag, tak bliska także Hirsch. Jak stwierdza znawczyni tematu:

(...) posługując się Barthes’owskimi kategoriami «studium» i «punctum» Hirsch poddaje analizie owe fotografie, widząc w nich materiał historyczny i antropologiczny na temat społeczności, która stała się przedmiotem jej opisu. Ulica jest dla badaczki skrzyżowaniem przestrzeni publicznej, niejako przedłużeniem przestrzeni domowej, pełniącym podobną funkcję, jak taras czy krużganek, gdzie inscenizowane są na użytek publiczny sceny z życia domowego (...). Fotografie «komunikują, jak jednostki odgrywają swą tożsamość w przestrzeni publicznej, jak zamieszkują przestrzeń publiczną i sytuują siebie wobec klasy, kultury, norm genderowych»²⁶.

Dla Stiepanowej także najprawdziwsze jest to, co niezamierzone. Film–kronika, ciąg przypadkowych kadrów czy dokumentalne zdjęcie są uwolnioną prawdą o przeszłości, o rzeczywistości, która nie zakłada widza, a tym bardziej związku z przyszłością. O wiarygodności świata ujętego w ramy fotografii czy filmu decyduje jego „niespotkanie” z okiem odbiorcy („взгляд никогда не находит адресата. (...) событие встречи заместилось событием невстречи, может быть, более важным. Ненарушаемый покой заповедника, исходящий от людей и вещей (...)” [91]). Pytanie o prawdziwość nieobecnego świata to podstawa poszukiwań podjętych w analizowanym utworze. Być może dlatego, że dla kolejnego po Holocauście pokolenia pamięć jest wartością szczególną, powiązaną ze strachem zapomnienia, przed którym ostrzega już Stary Testament. Dla potomkini rosyjskich Żydów²⁷ oczywisty jest obowiązek pamięci, stąd fascynacja fotografią jako medium, które utrwalając detale wizualne, posiada zdolność przekazywania prawdy godnej zapamiętania, uwagi potomnych. Stosunek do tej jednej z wielu wizualnych form przekazu wskazuje, że jest ona najważniejsza z powodu jej oczywistej cechy utrwalania atrybutów rzeczywistości sprzed katastrofy. Należy zaznaczyć, że epos Stiepanowej oparty jest na tejże zasadzie – zapisu rodzinnej historii, który na pewnym etapie porównuje do „рентгеновского снимка” [69], obrazu tego, co stanowi kościec

²⁶ A. Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 282.

²⁷ W części utworu zatytułowanej *Ревёрс* czytamy: „Главы Второзакония (...) заклиняют помнить: «Берегись, чтобы ты не забыл Господа, Бога твоего, не соблюдая заповедей Его, которые сегодня заповедую тебе». В книге Иосифа Хаима Йерушалми, (...) «Захор» – «Помни», – объясняется, как это властное принуждение к памяти сохранялось веками изгнания и рассеяния. Именно память требовала скрупулезного исполнения правил, достижения и хранения совершенства – не от человека или семьи, но от всего народа, понятого как слитность (...). Ни одной детали нельзя было утратить и пропустить” [183].

złożonej struktury pamięci przeszłych czasów. „Strach zapomnienia” rodzi potrzebę metodologicznego wzorca oraz kogoś, kto zdefiniuje stan ducha „pokolenia postpamięci”²⁸. Toteż Stiepanowa przyznaje, że w swych poszukiwaniach wykorzystuje technikę Marianne Hirsch, której prace traktuje jako „путеводитель по собственной голове” właśnie z racji podobieństwa do formy i struktury działań amerykańsko-rumuńskiej badaczki (o żydowskich korzeniach). Co ciekawe, pisząc o fascynacji przeszłością swej rodziny, używa pojęcia „многочленной человеческой рамы (...) обставшей несколько жизней” [69], tym samym nawiązując do poetyki fotografii jako, wspomnianego na początku eposu, „konturu” i „owalu”, obejmującego „нашу историю, то что собирает ее в умопостижимое единство” [13]. Jednakże wydaje się, że mimo metodologicznego patronatu Hirsch, narracja Stiepanowej jest nieco inna, nie eksponuje bowiem tak otwarcie idei Holocaustu (ale jej nie unika), zranienia, koncentrując się bardziej na tajemnicy Pamięci, jej nieprzekraczalnych granicach, na swej „pozycji” względem przodków, na obowiązku pamiętania na fotografii i filmie jako tych formach zapamiętywania, które zdolne są zatrzymać ducha czasów. Dlatego autorka utworu tak bardzo dociekliwie doszukuje się wiarygodności w starej dokumentalnej fotografii czy w przedwojennej kronice filmowej. Rozważa prawdziwość memoratywnych możliwości fotografii względem, między innymi, literatury i malarstwa. Stąd heterogeniczność jej utworu, łączącego różne tradycje gatunkowe i dyscyplinarne (autobiografię, pamiętnik, historiografię, reportaż, tekstualność z wizualnością), stworzonej po to, by zmaksymalizować bliskość przeszłości i terażniejszości. Podsumowując, należy stwierdzić, że obsesją Stiepanowej jest pragnienie pokonania Czasu, nadanie znamion prawdziwości umarłemu światu. Przy tym nie udaje się jej uciec od świadomości, że „рассказ о себе оканчивается рассказом о предках” [69], o doświadczeniu pokolenia, dorastającego w „środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin”²⁹, których istotnym elementem, jak udowadnia, jest świadectwo fotograficzne. Memoria w przypadku Stiepanowej to nieustanne pytanie o wiarygodność, prawdę, której już nie ma, na miejscu której pozostaje jedynie subiektywność i domysł. Niemniej, wspomniane przez św. Augustyna ludzkie pragnienie wewnętrznej jedności daje szansę jej „pamiętać”. Zgodnie z teorią Benjamina, udaje się jej z drobnych „cytatów” – okruchów przeszłości stworzyć jej kontur i nadać jej ludzki wymiar – owal, ogarnąć w całość szereg świadectw po to, by umiejscowić siebie w szeregu pokoleń. Ożywiając je poprzez koncentrację na szczególe (światłocien, mimolotne spojrzenie, gest itp. na fotografii czy kronice filmowej), usiłuje zrekonstruować siebie pośród nich. Postrzega siebie jako alefa – fragment żydowskiego rodu, ową „poobijaną figurkę” złożoną

²⁸ „Postpamięć nie jest ruchem, metodą czy ideą – rozumiem ją raczej jako strukturę wewnątrz- i ponadpokoleniowego przekazu traumatycznej wiedzy i doświadczenia”. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today”, Spring 2008, s. 106. Cyt za: A. Mach, *Poetyka postpamięci i etyka świadkowania w badaniach Marianne Hirsch*, [w:] <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/436> (29.02.2020).

²⁹ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

z tego, co zostało po katastrofie, owładniętą myślą o konieczności Pamięci, dania „prawa umarłym do bycia pośród żywych”. W związku z tym odkrywa ich na fotografii czy w dokumentalnym filmie, przy czym celowo czyni to przez zaskoczenie w pragnieniu odnalezienia ich w całej prawdzie. Dlatego na światło dzienne wydobywa wszystko to, co sprawiło, że żywi i martwi zostali zauważeni. Sięgnęła przy tym do teorii fotografii White’a, Kracauera, Sonntag i Hirsch po to, by udowodnić, iż jest ona niezależnym, nasyconym niezgłębiałą treścią i prawdą medium, zdolnym istnieć „poza Czasem” i nieobliczonym na odbiorcę.

NOTA O AUTORCE

Joanna Tarkowska – dr hab. prof. UMCS; Uniwersytet M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Wybrane publikacje: *Konceptualizacja Rosji i świata w poezji Josifa Brodskiego. Dom, miasto, ojczyzna*, Lublin 2007, ss. 296; *Samotność na pograniczu bytów. Wizerunek Jeleny w powieści Ludmiły Ulickiej „Przypadek doktora Kukockiego” (Pierwszy zeszyt Heleny)*, [w:] *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*, t. 2, Gdańsk 2016, s. 229-240; *Метаморфозы детского женского Я в рассказе Людмилы Улицкой „Второго марта того же года...”* i *„Ветряная оспа”*, „Slavia Orientalis” 2016, nr 3, s. 509-523; *Kłamstwo jako element kobiecej tożsamości w powieści Ludmiły Ulickiej „Сквозная линия”*, „Slavia Orientalis” 2018, nr 4, s. 661-679; *Egzystencjalny wymiar codzienności w twórczości Josifa Brodskiego (esej „Полторы комнаты”)*, „Przegląd Ruscystyczny” 2020, nr 2 (170), s. 11-24.

ORCID:0000-0002-7035-9997

joanna_tarkowska@o2.pl