

Krzysztof BABICKI

FOTOGRAFIA JAKO MEDIUM PAMIĘCI
Szkic na podstawie „Hanemanna” Stefana Chwina
i „Dracha” Szczepana Twardocha

Fotografia jest sposobem utrwalania pamięci o ludziach. Oglądanie przodków uwiecznionych na zdjęciach tworzy iluzję spotkania z nimi. Przedstawione w Drachu postaci, gdy fotograf naciśnie spust migawki, „wypalają się” na kliszy tak jak wypala się znak – w ten sposób podkreślona zostaje trwałość tego rodzaju wizerunku. Dla bohaterów literackich zdjęcia zmarłych bliskich są nie tylko przypomnieniem wspólnie spędzonych chwil, ale również niejako substytutem tych ludzi, wypełniającym pustkę po ich stracie.

W jednym z wierszy Czesława Miłosza możemy znaleźć intrygujące stwierdzenie: „Nic trudniejszego, / Niż napisać traktat o człowieku / Wpatrującym się w starą fotografię”¹. Wiele badaczy, także literaturoznawców, podejmuje jednak ten trud, poddając analizie zagadnienia związane z fotografią². W niniejszym szkicu chciałbym poruszyć kwestię znaczenia zdjęć w dwóch powieściach: *Hanemannie*³ Stefana Chwina oraz *Drachu*⁴ Szczepana Twardocha. Uzasadnieniem wyboru tych właśnie tekstów może być występowanie w nich dość podobnego w moim odczuciu typu bohaterów, uwikłanych w wir wydarzeń historycznych, poszukujących własnej tożsamości, mocno zakorzenionych w przeszłości, z niepewnym statusem w teraźniejszości i jeszcze mniej pewną przyszłością, bohaterów obserwujących przemijanie ludzi, ale również miast i przedmiotów. Właśnie ze względu na uwikłanie bohaterów we

¹ C. Miłosz, *Fotografia*, w: tenże, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015, s. 1022.

² Więcej informacji, w tym syntetyzujące opracowania dotyczące sposobów przywoływania fotografii w literaturze współczesnej, zob. *Fotografia. Spojrzenia literackie i filmowe*, red. T. Bielak, I. Gielata, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach, Katowice 2009; M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013; C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2010. Obszerny przegląd bibliograficzny prezentujący najważniejsze opracowania związków literatury i fotografii por. M. Lachman, *Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2019, s. 625-630. (W książce Lachman znajduje się także rozdział poświęcony wzajemnym związkom literatury współczesnej i fotografii).

³ Zob. S. Chwin, *Hanemann*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995.

⁴ Zob. S. Twardoch, *Drach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

wspomnienia interesujące może być więc bliższe przyjrzenie się sposobowi opisu fotografii i ich roli w narracji.

Cechą wspólną omawianych tu utworów jest również szczególne wyeksponowanie roli przedmiotów w narracji i losach bohaterów. „Fotografie w oczywisty sposób włączone zostają w świat rzeczy. U Chwina zresztą zjawisko tego rodzaju nie dziwi – dobrze wszak wiadomo, że w jego twórczości świat ten szczególnie się rozrasta. Uwypuklenie statusu fotografii jako przedmiotów łączy się z dalszymi konsekwencjami; mianowicie ze znamioną dla prozy współczesnej ciągłą personifikacją, uczłowieczaniem rzeczy, zwłaszcza tych ukazanych w ich odsłonie nostalgicznej. Jednakże w przypadku przedmiotu, jakim jest fotografia, dochodzą jeszcze wymiary innego rodzaju. Otóż owo uczłowiczenie fotografii-przedmiotów łączy się z aurą osoby z nimi związanej – i to nie tylko poprzez jej ukazanie na zdjęciu, także poprzez uchwycenie miejsc, z którymi była związana czy na które patrzyła [...]. Z kolei fotografia-przedmiot na równi uruchamia zmysł wzroku i zmysł dotyku”⁵ – zauważa Anna Łebkowska.

Marek Zaleski zaś pisze: „Kariera introspekcji, autobiografizmu, intronizacja życia wewnętrznego jako tematu literackiego i tematu naukowych dociekań, przyczyniły się do tego [do podkreślania roli pamięci w teorii literatury i estetyce – K.B.] w przeszłości, z kolei dziś naszą uwagę stymuluje żywo dyskutowana dialektyka pamięci i zapomnienia [...]. Również zagadnienia związane z problemami rekonstrukcji przeszłości w narracji literackiej czy w narracji historyka lokują się w centrum zainteresowania dzisiejszej humanistyki. Często też one same stają się tematem gry literackiej. Zastanawia też, jak wielu współczesnych nam pisarzy czyni pretekstem swoich utworów przypomnienie i rekonstrukcję tego, co zanurzone w prywatnej bądź zbiorowej pamięci”⁶. Przez „media pamięci” rozumiem formy (elementy) będące przekaznikami czy „wywoływaczami” osobistych wspomnień⁷.

Zaleski zwraca uwagę na niekompatybilność przedstawień rzeczywistości minionej: „Nawet najbardziej drobiazgowo i wierna narracja zdolna jest pomieścić w przedstawieniu jedynie ułamek przeszłości poddanej oglądowi: już sam fakt, że przeszłość to coś, co minęło bezpowrotnie, wyklucza prawdziwą

⁵ A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 124. Na temat postrzegania zdjęć jako przedmiotów zob. M. K r a j e w s k i, *Fotografie jako przedmioty*, w: *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*, red. J. Kaczmarek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2008.

⁶ M. Z a l e s k i, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1996, s. 5n.

⁷ Warto zauważyć, że również sama literatura bywa określana jako medium pamięci (zob. M. S i t a r z, *Literatura jako medium pamięci. Świat powieści Szolema Asza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010).

rekonstrukcję. W naszym oglądzie przeszłość to zawsze mniej niż to, co było, ale zarazem i więcej, bo do rekonstrukcji przystępujemy wiedząc, co było potem. A już na pewno owa rekonstruowana przeszłość to coś innego niż przeszłość, która była, bo pamięć jest zawsze fragmentaryczna, stronicza i skłonna do cenzurowania niewygodnych dla nas faktów, czyli do amnezji. Już zresztą sama autonomia pamięci jako władzy umysłu – co podkreślają jej badacze – przesądza o tym, że kiedykolwiek sobie coś przypominamy, za każdym razem uzyskujemy tę samą, a zarazem inną przeszłość⁸. Fotografia może być w tym ujęciu medium pozwalającym bohaterom literackim oraz narratorom przywoływać z pamięci obrazy przeszłości, niekiedy zatarte, zawsze jednak przetworzone, nieodzwierciedlające adekwatnie rzeczywistych wydarzeń. W analizowanych tu tekstach literackich istotną rolę odgrywają takie fotografie, które wywołują u bohaterów określone wspomnienia, związane z wydarzeniami, miejscami czy osobami. Nie służą zatem w toku narracji wiernemu odzwierciedlaniu rzeczywistości (na przykład fotografowanych przedmiotów), lecz przede wszystkim odwołują się do jednostkowych wspomnień. „Wyrывая нежako фрагмент rzeczywistości ze strumienia czasu, fotografia umieszcza go w nowym i niepoddanym niszcycielskiej sile czasu porządku, stwarzając przy tym iluzję (Sontag powiada: fikcję) natychmiastowego dostępu do minionej rzeczywistości”⁹ – pisze Zaleski. W dalszej części swych rozważań stwierdza, że fotografia jest alegorią całej przeszłości, a utrwalone na kliszy obrazy ożywiają pamięć i wyobraźnię¹⁰. Fotograficzne ekfrazy nie występują w tekście w sposób autonomiczny, są bowiem powiązane z fabułą oraz bohaterem literackim, narratorem czy podmiotem lirycznym, który je przywołuje. Zależności między fotografią a narracją literacką nie sprowadzają się jednak tylko do przekładu jednej formy wyrazu (zdjęcia) na drugą (literaturę)¹¹.

Fotografie, jak to ujął Roland Barthes, „wystawiają się na cudzy wzrok”¹², czyli angażują cudze spojrzenie, podkreślając niemożliwą do pokonania asymetrię między osobą patrzącą a osobą utrwaloną na zdjęciu. Ekfrastyczne opisy zdjęć niejednokrotnie rozrastają się do postaci rozbudowanych opowieści; czasem fotografia staje się czymś w rodzaju katalizatora narracji, odsłaniając i wyjaśniając życie uchwyconej na niej postaci¹³. Jak zauważa Łebkowska: „Ich [fotografii –K.B.] znamienny dla prozy współczesnej charakter nie tylko sprzyjać ma próbie oswojenia świata, nie tylko służyć może zabiegom auto-

⁸ Z a l e s k i, dz. cyt., s. 7.

⁹ Tamże, s. 44.

¹⁰ Por. tamże, s. 68.

¹¹ Por. Z a l e w s k i, dz. cyt., s. 9.

¹² Ł e b k o w s k a, dz. cyt., s. 126. Por. R B a r t h e s, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1996, s. 95.

¹³ Por. Ł e b k o w s k a, dz. cyt., s. 126.

narracyjnym, ale coraz częściej niesie w sobie – mimo wszystko – nadzieję na epifanijsny przebłysk w empatycznym współbyciu. Zarazem fotografie – bądź jako paratekstowe ready-mades, bądź jako przedmioty ujęte w ramach narracji, funkcjonujące jako panneau, fetysz czy klisza wzniosłości, w swym unieruchomieniu, w swej funkcji wskazania to jest to i tak było – odsłaniają ślad tego, co całkowicie poza możliwością uchwycenia”¹⁴.

Świat sfotografowany postrzegany jest jako bezpośrednio „przylegający” do rzeczywistego¹⁵. „Aparaty fotograficzne – pisze Susan Sontag – miniaturyzują doświadczenie, przekształcają historię w spektakl i wzbudzając współczucie, zarazem je usypiają, stwarzają dystans uczuciowy. Realizm fotografii stwarza zamęt co do rzeczywistości, zamęt, który na dłuższą metę jest moralnym środkiem znieczulającym – zarówno na krótki, jak i na dłuższy czas – działa pobudzająco na zmysły, a dzięki temu otwiera nam oczy”¹⁶.

LITERACKIE WYKORZYSTANIE FOTOGRAFII

Marianna Michałowska określiła fotografię jako jedną z „maszyn pamiętania”¹⁷, mających przeciwdziałać naturalnemu mechanizmowi ludzkiego mózgu, polegającemu na oczyszczaniu się z nadmiaru zbędnych informacji poprzez zapomnianie. Dlatego niektórzy badacze skłaniają się do stwierdzenia, że nie tylko pamiętamy dzięki fotografiom, ale wręcz nie potrafimy pamiętać inaczej niż za pośrednictwem fotografii¹⁸. „Zapominanie jest konieczne zarówno dla społeczeństwa, jak i dla jednostki. Trzeba umieć zapomnieć, aby poczuć smak chwili, obecności i pragnienia; sama pamięć też potrzebuje zapomnienia: trzeba stracić najbliższą przeszłość, by odnaleźć przeszłość najdawniejszą”¹⁹ – zauważa Marc Augé. Zapomnienie niekiedy może być niezbędne także do zaleczenia psychicznych ran, przypomnienie bowiem często powoduje ich otwarcie, odświeża doznanie bólu (choć czasami prowadzi do oczyszczenia, przepracowania traumy²⁰).

Zdaniem Anji Tippner najnowsza literatura polska cechuje się refleksją nad wytwarzaniem wspomnień, wywoływanych również obrazami. *Hanemann*

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Por. M. K o s z o w y, *Fotografia i literatura. Między fenomenologią a psychoanalizą*, w: *Fotografia. Spojrzenia literackie i filmowe*, s. 8.

¹⁶ S. S o n t a g, *Heroizm widzenia*, w: tamże, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 105.

¹⁷ M. M i c h a ł o w s k a, *Mediowanie pamięci. O pinhole raz jeszcze*, „Kultura Popularna” 2016, nr 2(48), s. 125.

¹⁸ Por. tamże, s. 130.

¹⁹ M. A u g é, *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, Universitas, Kraków 2009, s. 13.

²⁰ Por. M i c h a ł o w s k a, dz. cyt., s. 127n.

ze względu na włączenie w narrację obok opowiadania także fotografii jako medium pamięci, może zostać uznany za przykład powieści hybrydycznej²¹. Jak zauważa Łebkowska, „można przyjąć, że zdjęcie – przecież niejako z założenia unieruchamiające czasowość – gdy w postaci gotowego przedmiotu włączone zostaje w tekst, a tym samym wcielone w rozwijającą się w czasie opowieść, znajduje odzew na tkwiące w nim implicite pragnienie narracji”²². Znaczenie fotografii nie wynika wyłącznie z jej siły faktograficznej, istotny jest bowiem również niesiony przez nią ładunek emocjonalny, wyzwalany w kontakcie z nią. „Fotografie – to chyba najbardziej tajemnicze przedmioty, które tworzą i zespalają nowoczesne środowisko. Zdjęcia są wszakże uchwyconymi fragmentami przeżyć”²³ – pisze Sontag. Istotny jest również fakt, że przywoływane w powieściach fotografie są niejako skierowanym do czytelnika zaproszeniem do refleksji na temat świata z przeszłości i jego znaczenia dla współczesności²⁴.

Łebkowska, rozważając różne aspekty literackiego wykorzystania fotografii, dochodzi do następujących wniosków: „W prozie współczesnej fotografia – [...] jako przedmiot przedstawiony w ramach narracji – funkcjonuje częściej (co oczywiście nie oznacza zawsze) jako medium wspomagające aniżeli demaskujące: demaskujące czy to poznanie innego, czy poznanie siebie. Taką jej rolę – wspomagającą i to w różnych wariantach – znaleźć można w prozie Chwina. Tu z kolei nie tyle ważny jest np. szczegółowy opis zdjęć, ile ich oddziaływanie na patrzącego. [...] W *Hanemannie*, powieści rozgrywającej się między dwoma biegunami, mianowicie między skłonnościami do samobójstwa a afirmacją życia, fotografie postaci pełnią funkcję terapeutyczną i empatyzującą. Główny bohater oglądający zdjęcie narzeczonej, która zginęła w wypadku, czy patrzący na zdjęcia Witkacego (tu uobecnionego głównie przez pryzmat właśnie samobójstwa) na próżno szuka porozumienia czy empatyzującego punctum; z kolei fotografia młodego Hanemanna i jego narzeczonej, oglądana przez jego ucznia, połączona z wyobraźniowym obrazem Kleista i Henrietty na chwilę przed ich samobójstwem, sprzyja – wbrew oczekiwaniom – właśnie afirmacji życia. Co jednak w tym wszystkim najważniejsze: u Chwina fotografie bodaj najmocniej i najwyraźniej oddziałują na oglądających je bohaterów, nie tylko wyzwalają emocje, ale także zmieniają tok akcji”²⁵.

²¹ Zob. A. T i p p n e r, *Ślady przeszłości. Opowiadanie i fotografia jako media pamięci u Stefana Chwina i Pawła Huelle*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13(33), s. 153-170.

²² Ł e b k o w s k a, dz. cyt., s. 118.

²³ S. S o n t a g, *W platońskiej jaskini*, w: taż, *O fotografii*, s. 8.

²⁴ Zob. T i p p n e r, dz. cyt.

²⁵ Ł e b k o w s k a, dz. cyt., s. 123.

Gdy pan J. przyniósł Hanemannowi album ze zdjęciami malarza (którego z całą pewnością możemy zidentyfikować jako Witkacego), Niemiec nie był w stanie stwierdzić, jak naprawdę wyglądał mężczyzna; na fotografiach uwieczniono bowiem rozmaite miny artysty – w efekcie na każdym zdjęciu twarz była inna, takie same pozostawały jedynie oczy. Tytułowy bohater powieści Chwina chciał poprosić o pokazanie mu fotografii, która przedstawiałaby postać malarza tak, jak wyglądała ona w rzeczywistości, zdał sobie jednak sprawę, że zapewne taka podobizna w ogóle nie istnieje²⁶. Jak wiadomo, pozując do zdjęć, Stanisław Ignacy Witkiewicz niemal zawsze stroił miny, utrudniając tym samym utrwalenie wizerunku jego prawdziwej twarzy²⁷.

„Fotografowie nie oddają po prostu realistycznie rzeczywistości. To rzeczywistość oglądamy i oceniamy właśnie z punktu widzenia wierności, jakiej dochowuje fotografia”²⁸. W przytoczonej tu scenie z *Hanemanna* fotografia nie służy uwiecznieniu wyglądu osoby, jest raczej nośnikiem, na którym można zarejestrować jego zabawy, mogące w pewnym sensie aspirować nawet do miana sztuki. Warto w tym miejscu wspomnieć, że w wielu współczesnych dziełach istotny jest krytyczny dialog z materialnymi pozostałościami po przeszłości, pozostałościami nie tylko tekstowymi, ale również wizualnymi²⁹.

FOTOGRAFICZNE MEMENTO MORI

Fotografia jest sposobem utrwalania pamięci o ludziach; oczywiście jedynie tych, którzy żyli w czasach, gdy już dysponowano odpowiednią techniką. Oglądanie przodków uwiecznionych na zdjęciach tworzy iluzję spotkania z nimi³⁰. Przedstawione w *Drachu* postaci, gdy fotograf naciśnie spust migawki, „wypalają się” na kliszy³¹, tak jak wypala się znak – w ten sposób podkreślona zostaje trwałość tego rodzaju wizerunku: „Josef i Valeska wypalają się na kliszy i tak już pozostaną. Nie na wieki wieków, ale na długo”³². Fotografie umożliwiają przetrwanie wspomnień nie tylko o ukazanych na nich osobach,

²⁶ Por. Chwina, dz. cyt., s. 173.

²⁷ Owa umiejętność kamuflażu uznana została za zaletę Witkacego – zdolność udawania kogośkolwiek mogła być przydatna zwłaszcza w rzeczywistości wojennej, nierzadko wymagającej ukrywania się. Tym bardziej zdziwił Hanemanna los autora *Pożegnania jesieni*, który mógł przecież stosunkowo łatwo wymknąć się z ogarniętego wojną kraju.

²⁸ Sontag, *Heroizm widzenia*, s. 84.

²⁹ Por. Tippler, dz. cyt., s. 153.

³⁰ Por. Michałowska, dz. cyt., s. 129.

³¹ Por. Wardoch, dz. cyt., s. 73.

³² Tamże, s. 77.

ale także o autorze zdjęć. Pozbawiony spadkobierców fotograf z powieści Twardocha przetrwa jedynie w pamięci kolekcjonerów starych fotografii³³.

Susan Sontag zwraca uwagę na jeszcze jeden ciekawy aspekt fotografii: „Wszystkie fotografie mówią: «Memento mori». Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania”³⁴. W *Drachu* Valeska, która nie miała okazji długo cieszyć się obecnością męża, będzie musiała zadowolić się oglądaniem ślubnej fotografii³⁵. Zdjęcie towarzyszy kobiecie do końca życia, będzie je trzymała w dłoniach w dniu swojej śmierci³⁶, gdy pamięć osłabnie już tak bardzo, że fotograficzny wizerunek małżonków nie tyle będzie ją stymulować, ile zastępować. Portret młodej pary umożliwia kobiecie cofnięcie się w czasie do szczęśliwej chwili: „Trzyma kartonik z fotografią, na której jest ona właśnie, Valeska Magnor, w wieku lat dwudziestu jeden”³⁷. Opis przeżyć bohaterki *Dracha* zestawzić można z przemyśleniami Sontag: „Fascynacja, którą budzą w nas fotografie jako swoiste memento mori, wiąże się także z rozbudzaniem sentymentalizmu. Fotografie zamieniają przeszłość w przedmiot czułego rozmarzenia, zamazując moralne rozróżnienia i rozbrajając oceny historyczne uogólnionym patosem spojrzenia w przeszłość”³⁸.

Nieprzypadkowo Twardoch użył konstrukcji czasu teraźniejszego do opisu wydarzeń dziejących się w przeszłości. Według Rolanda Barthes’a fotografia zostaje obarczona nostalgiczną i melancholijną tendencją człowieka do szukania potwierdzenia, że to, czego już nie ma, naprawdę kiedyś było. Wykorzystanie fotografii w literaturze służy ujawnieniu braku – świat nie jest (już) taki, jaki był, gdy został ujęty na fotografii³⁹. W powieści Twardocha oglądanie zdjęcia ojca musi zastąpić Geli realne obcowanie z rodzicem, który trafił do obozu w Mauthausen⁴⁰. Warto przywołać w tym miejscu stwierdzenie Barthes’a, że fotografia jest powrotem umarłych⁴¹. Również Jacques Derrida w jednej ze swych prac, nawiązując do poglądów autora *Podstaw semiotologii*, określił obraz fotograficzny jako swego rodzaju powrót umarłego, swoiste nawiedzenie⁴².

³³ Por. tamże, s. 78.

³⁴ S o n t a g, *W platońskiej jaskini*, s. 19.

³⁵ Por. T w a r d o c h, dz. cyt., s. 77.

³⁶ Por. tamże, s. 78.

³⁷ Tamże, s. 79.

³⁸ S. S o n t a g, *Melancholijne przedmioty*, w: tamże, *O fotografii*, s. 70.

³⁹ Por. K o s z o w y, dz. cyt., s. 14.

⁴⁰ Por. T w a r d o c h, dz. cyt., s. 169.

⁴¹ B a r t h e s, dz. cyt., s. 21.

⁴² Por. J. D e r r i d a, *The Deaths of Roland Barthes*, w: tenże, *The Work of Mourning*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2001, s. 54.

Michałowska w swym artykule zwróciła uwagę, że określając fotografię jako medium, należy pamiętać o dwóch znaczeniach tego słowa – tym bardziej oczywistym (medium jako środek przekazu) i tym, które często jest pomijane (medium jako osoba komunikująca się z duchami)⁴³. Dla przywołanych wyżej bohaterów literackich zdjęcia zmarłych bliskich są nie tylko przypomnieniem wspólnie spędzonych chwil, ale również niejako substytutem tych ludzi, wypełniającym pustkę po ich stracie. Cierpienie osób oglądających fotografie staje się mniej dotkliwe, gdyż ich bliscy są wówczas w ten szczególny sposób przy nich obecni.

Fotografia, jak zauważa Sontag, wykazuje zdolność do metaforycznego przywracania zagrożonej ciągłości życia rodzinnego – zdjęcia gwarantują bowiem symboliczną obecność nieobecnych w rzeczywistości krewnych⁴⁴. „Nieruchoma fotografia – to chwila obdarzona przywilejem trwałości, można ją zamienić na niewielki, płaski przedmiot i oglądać do woli”⁴⁵. Jedną z właściwości zdjęć jest zdolność przywracania tego, co już nieobecne. Stary rodzinny album staje się tym sposobem czymś w rodzaju rezerwuaru pamięci. Fotografia może być w tym znaczeniu porównana do broni obosiecznej – „jednocześnie zabija i przedłuża wspomnienia”⁴⁶, jeżeli bowiem coś „umieściliśmy w rezerwarze pamięci, to nie musimy już tym czymś obarczać własnego umysłu”⁴⁷.

Josef z powieści Twardocha pozostanie w pamięci potomnych w takim ubiorze, w jakim utrwalony został na ślubnej fotografii⁴⁸. Prawdopodobnie tym, którzy nie zapamiętali go żywego, będzie się on już zawsze kojarzył z postacią w surducie, kamizelce i muszce⁴⁹. To cecha fotografii, którą zauważył Roland Barthes: zmienia ona podmiot w przedmiot, niekiedy nawet, jak można to określić, przedmiot muzealny⁵⁰. Sontag zaś pisze: „Siła zdjęcia jest tak wielka, że umożliwia spokojne przyjrzenie się chwilom, które upływ czasu zazwyczaj szybko zastępuje innymi. To zamrażanie czasu – bezczelne, dotkliwe stasis każdego zdjęcia – stworzyło nowe, bardziej pojemne kanony piękna. Ale prawdy, uwieczniane każda w osobnej chwili, choćby nie wiadomo jak ważne czy przełomowe, bardzo niewiele mają wspólnego z potrzebą zrozumienia. Wbrew sugestiom wysuwanym przez rzeczników humanizmu na temat fotografii, zdolność aparatu do przekształcania rzeczywistości w coś

⁴³ Por. Michałowska, dz. cyt., s. 129.

⁴⁴ Por. Sontag, *W platońskiej jaskini*, s. 13.

⁴⁵ Tamże, s. 20.

⁴⁶ R.K. Przybylski, *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią?*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, s. 134n.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Por. Twardoch, dz. cyt., s. 77.

⁴⁹ Por. tamże.

⁵⁰ Por. Barthes, dz. cyt., s. 28.

pięknego wypływa ze względnej słabości zdjęcia jako środka przekazywania prawdy⁵¹.

Fotografia, choć pozornie zachowuje fragment świata, w rzeczywistości nie oddaje jego istoty. Można tę relację określić – za Martą Koszow – jako przeświadczenie o indeksalnej łączności zdjęcia ze światem. W przypadku oglądania starych zdjęć indeks stracił jednak swoją przyczynę – świat przedstawiony na fotografii już nie istnieje. Zdjęcie, jak twierdzi Koszow, nawiązując do koncepcji Barthes’a, zawiera niekwestionowalny, lecz utracony moment przeszłości. To, co utrwalono na kliszy, znajdowało się przez chwilę przed obiektywem, ale w momencie powstania zdjęcia już zniknęło. Zdaniem Barthes’a fotografia jest odciskiem świata, ale takim, który utracił swoje odniesienie i rzeczywisty kontekst⁵²: „Świat istniejący w kadrze niepowracalnie przestał istnieć w rzeczywistości zaraz po naciśnięciu spustu aparatu”⁵³.

W czasie wojny znikają ludzie, a nawet całe miasta – tak w sensie dosłownym, jak i metaforycznym, gdy bezpowrotnie ginie dawny charakter miejscowości. Czasem jedyne, co pozostaje, to obraz utrwalony na kliszy. W powieści Chwina czytamy: „Nie było już Miasta. I tylko z ciemnych fotografii, które wisiały nad stolikiem ze szkła, przy którym piliśmy kawę, fotografii z atelier samego Ballerstaedta, płynęła ku nam miękka ciemność ulic biegnących ku Motławie, połysk drobnego bruku na Mariackiej i mleczne światło latarń na Szerokiej, które co wieczór zapalał Hans Lempke, sąsiad pana Zimermana z Osieku, podjeżdżający do każdego słupa na starym rowerze «Urania», by z drabinki sięgnąć płomykiem pod klosz”⁵⁴. Katarzyna Wakuła tak pisze o utworach Chwina: „Losy głównych bohaterów naznaczone są wędrówką podyktowaną wydarzeniami dziejowymi; ich egzystencja nie przynależy do jednego konkretnego miejsca, wręcz przeciwnie: ma charakter mozaiki zbudowanej w oparciu o poetykę fragmentu”⁵⁵.

FOTOGRAFIE OBCYCH

Chwin ukazuje sytuację, gdy w opuszczonym budynku nowi lokatorzy odnajdują zdjęcia poprzednich mieszkańców. Uwiecznione na nich postaci, choć przecież nie są żywymi ludźmi, zdają się niemo przyglądać obcym osobom

⁵¹ S o n t a g, *Heroizm widzenia*, s. 107.

⁵² Por. K o s z o w y, dz. cyt., s. 10.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ C h w i n, dz. cyt., s. 21.

⁵⁵ K. W a k u ł a, *Korespondencja sztuk – literatura i sztuki plastyczne. Na przykładach tekstów Stefana Chwina*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2016, s. 47.

zajmującym ich dawny dom⁵⁶. Wizerunki te są w pewnym sensie dopełnieniem, przedłużeniem czy też zastępstwem realnie istniejących osób, które nie mogą fizycznie znajdować się w swych domach, ale jednak niejako pozostawiły w nich swych przedstawicieli. Jako interesujący komentarz do przywołanego tu przykładu można potraktować fragment *Światła obrazu* Barthes'a: „Dosłownie rzecz biorąc, zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem. Nieistotna jest długość trwania przekazu; zdjęcie osoby, której już nie ma, dociera do mnie jak zbłąkane promienie gwiazdy. Tak jakby coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem”⁵⁷.

Na nieco inną kwestię zwraca uwagę Sontag: „Wydarzenie przeminie, ale zdjęcie zostanie, nadając utrwalonemu wydarzeniu pewien rodzaj nieśmiertelności i znaczenia, których bez zdjęcia byłoby ono pozbawione. Podczas gdy prawdziwi ludzie zabijają innych ludzi albo siebie, fotograf ukrywa się za aparatem i stwarza maleńki fragment innego świata – świata obrazów, który głośno obwieszcza, że przetrwa nas wszystkich”⁵⁸.

Nikodem Gemander, postać z powieści Twardocha, postanawia, że na ścianach jego mieszkania wisieć będą reprodukcje zdjęć jego przodków: Josefa i Valeski, ich syna Ernsta, Richata Bieli, wreszcie ojca architekta, Stanisława. Niektóre osoby nie są znane młodemu mężczyźnie, wujek, z którym przegląda on zdjęcia, musi dokonać ich identyfikacji⁵⁹. Fotografie stanowią jednak jedynie pewną formą iluzji: „Nikodem ogląda każde zdjęcie bardzo starannie, wpatruje się w twarze, jakby chciał w nich coś wypatrzyć, ale sam nie wie, czego w nich szuka. Czegokolwiek by szukał – nie znajduje”⁶⁰. Jak zauważył Wojciech Rusinek, historia Nikodema oparta jest na zdjęciach⁶¹. Podobizny członków rodziny mogą mieć znaczący wpływ na ludzi, jak w przypadku Stanisława Gemandera, który „wychowuje się w cieniu portretu Joachima Gemandera”⁶². Przywołane wyżej sytuacje z powieści przywodzą na myśl fenomen, który Sontag opisała następująco: „Poprzez fotografie każda rodzina stwarza kronikę pisaną portretami – przenośną walizeczkę obrazków, które zaświadczenia o wspólnym życiu. Nie ma tu znaczenia, jakie sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje”⁶³.

⁵⁶ Por. Chwini, dz. cyt., s. 71.

⁵⁷ Barthes, dz. cyt., s. 144.

⁵⁸ Sontag, *W platońskiej jaskini*, s. 20.

⁵⁹ Por. Twardoch, dz. cyt., s. 133n.

⁶⁰ Tamże, s. 134.

⁶¹ Por. W. Rusinek, *Genesis z Dracha*, „Twórczość” 71(2015) nr 5(834), s. 112.

⁶² Twardoch, dz. cyt., s. 247.

⁶³ Sontag, *W platońskiej jaskini*, s. 13.

W jednej ze scen *Hanemanna* zastosowana została swego rodzaju inwersja: to nie fotografie są podobne do twarzy, lecz odwrotnie – twarze żywych ludzi przypominają obrazy utrwalone na kliszy. We wspomnieniach Zimmermanna twarze były jakby osnute mgłą, tylko na krótką chwilę wyłaniały się z pamięci, i to w postaci zdeformowanej, przypominającej raczej widmo na szklanej płycie fotograficznej⁶⁴.

Jak zauważa Barthes, „niezależnie od tego, co ukazuje zdjęcie, i jak to czyni, jest ono zawsze niewidoczne: to nie zdjęcie widzimy”⁶⁵. Gdy w powieści Twardocha Nikodem przegląda zdjęcia, z albumu wypada fotografia dwudziestoletniej dziewczyny, wykonana prawdopodobnie w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Mężczyzna nie rozpoznaje wizerunku, natomiast wujek Pyjter (który sam wykonał tę fotografię) nie chce powiedzieć Nikodemowi, kim jest owa kobieta (mówiący na co dzień po polsku mężczyzna na widok fotografii zaczyna na moment posługiwać się śląską gwarą). Pyjter poleca architektowi, by zapytał swego ojca o dziewczynę ze zdjęcia⁶⁶. Gdy Stanisław spogląda na odbitkę, staje się coś dziwnego, „znika nagle ostatnich czterdzięści lat”⁶⁷. Po raz kolejny fotografia umożliwia oglądającej ją postaci przeniesienie się do odległej przeszłości (jak Valesce, wpatrującej się w zdjęcie ze swego ślubu). Widok twarzy dziewczyny, która była ukochaną ojca Nikodema, obudził wspomnienia w starszym już człowieku i skłonił go do refleksji nad przemijającym czasem i utraconą miłością⁶⁸. Gdy Nikodem wyrzyna ojca z zamyślenia pytaniem, kim jest osoba uwieczniona na zdjęciu, starszy Gemander odpowiada, że to „nikt”; syn rozumie go i postanawia nie drażnić tej kwestii⁶⁹. Zastanowić się można, dlaczego opisywana tu fotografia wypadła z albumu. Być może po prostu mocowanie nie wytrzymało próby czasu. Nie można jednak wykluczyć, że podobizna ta celowo nie została przytwierdzona, a jedynie wsunięta pomiędzy karty. Symbolizowałoby to trudność podjęcia decyzji związanej ze wspomnieniami dotyczącymi dziewczyny: z jednej strony pragnienie zachowania ich, z drugiej zaś brak akceptacji dla „oficjalnego” wprowadzenia jej do owego rezerwuaru pamięci.

Fotografia, nawet taka, na którą bohater powieści natrafia przypadkiem, może być pretekstem do rozpoczęcia rozmowy⁷⁰. Na przykład pan J. po ujrzaniu w znajdującej się na biurku *Hanemanna* książce fotografii młodzieńca w pruskim mundurze stwierdził, że zna historię podobną do tej, którą opisano

⁶⁴ Por. Chwini, dz. cyt., s. 22.

⁶⁵ Barthes, dz. cyt., s. 17.

⁶⁶ Por. Twardoch, dz. cyt., s. 135.

⁶⁷ Tamże, s. 137.

⁶⁸ Por. tamże, s. 138.

⁶⁹ Por. tamże, s. 139.

⁷⁰ Por. Chwini, dz. cyt., s. 108.

w listach Kleista⁷¹. Zdjęcia w utworze literackim pełnią także inne funkcje: w *Drachu* oglądanie zamieszczonych w magazynie pornograficznym wizerunków nagich kobiet poprzedziło pierwsze doświadczenia seksualne Nikodema⁷². Przywołane wyżej przykłady roli fotografii w analizowanych powieściach zdają się korespondować z Barthes'a koncepcją *punctum*, mówiącą o byciu zagadniętym przez zdjęcie, zakładającym pewne zaangażowanie wynikające ze zwrócenia uwagi na określone szczegóły fotografii (w przeciwieństwie do studium, które ma miejsce wówczas, gdy jej odbiór przebiega bez zaangażowania emocjonalnego)⁷³.

REFLEKSJE BOHATERÓW NAD FOTOGRAFIAMI

Fotografia umożliwia postaciom literackim uzmysłowienie sobie upływu czasu. Choć zanurzona jest w wiecznym „teraz”, podkreśla dokonujący się nieustannie proces zmian, dosięgający bez wyjątku każdego i wszystko⁷⁴. Zdjęcia są również jednym ze znaków melancholii, która – w odróżnieniu od nostalgii – nie ma swojego punktu odniesienia, jest żalem po stracie czegoś, co nigdy nie było w posiadaniu odczuwającej melancholię osoby⁷⁵.

Bohaterom powieści stają przed oczami wspomnienia z przeszłości – budynki, inni ludzie, wydarzenia, „tak jakby pamięć tylko niedbale tasowała zbrązowiałe fotografie przed wrzuceniem ich w ogień”⁷⁶. Ta piękna metafora z *Hanemanna* ukazuje sposób działania ludzkiej pamięci, przywołującej jedynie wybrane obrazy, często statyczne (jak fotografie), a wiele z nich usuwającej na zawsze. Co istotne, odtwarzane z pamięci obrazy nie są identyczne z rzeczywistością, są „zbrązowiałe”, jakby starzały się wraz z upływem czasu. Porównanie wspomnień do tasowanych ręką pamięci obrazów pojawia się także w dalszej części powieści⁷⁷.

Fotografie przypominają nam o tym, czego być może nie chcielibyśmy pamiętać. Zniszczenie tych materialnych śladów minionych lat może oznaczać pragnienie wymazania z pamięci przykrych obrazów. Próba spalenia fotografii, przedstawiona w drugim rozdziale *Hanemanna*⁷⁸, nie powiodła się. Tytułowy

⁷¹ Por. tamże.

⁷² Por. T w a r d o c h, dz. cyt., s. 132n.

⁷³ Zob. B a r t h e s, dz. cyt.

⁷⁴ Por. P r z y b y l s k i, dz. cyt., s. 131n.

⁷⁵ Por. P. C z a p l i Ń s k i, „*Hanemann*” Stefana Chwina albo o kruchości istnienia, w: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 2, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1999, s. 522n.

⁷⁶ C h w i n, dz. cyt., s. 79.

⁷⁷ Por. tamże, s. 92.

⁷⁸ Por. tamże, s. 14.

bohater przez chwilę spoglądał na skręcający się w płomieniach błyszczący papier, po czym dłonią zdusił ogień i wyciągnął z popiołu fragmenty zdjęć. Żywioł, który miał zatrzeć wspomnienia powieściowej postaci, ukrył także przed czytelnikiem znaczną część obrazów utrwalonych na kliszy. Na strzępkach nadpalonych fotografii można dostrzec jedynie kilka przedmiotów: czubek buta, koronkową suknię, parasol, ciemny kapelusz otoczony różami⁷⁹. Między innymi te przedmioty, jak twierdzi Tippner, mają „wypełnić lukę w pamięci o nazwie Hanemann, by uczynić ją bardziej zrozumiałą”⁸⁰. Jak wskazuje opisana scena, wspomnienie nie jest wywołane wolą człowieka, w którego pamięci zostało przechowane, lecz raczej skutek przypadku, drogą luźnych skojarzeń⁸¹.

Podjęta przez bohatera powieści próba złożenia kawałków zdjęć w całość okazała się daremna – ogień bezpowrotnie zniszczył dużą część fotografii, ale ocalałe fragmenty przywołały wspomnienia uwiecznionej na nich kobiety. Skrawki papieru fotograficznego stanowiły jednak jedynie punkt wyjścia do odtworzenia w pamięci Hanemanna sekwencji wykonywanych przez dziewczynę czynności. Statyczna i niepełna fotografia niejako przerodziła się w film, na którym uwieczniono poprawianie fryzury⁸². Znacząca większość składających się nań obrazów zachowała się zapewne w pamięci Niemca, a poskładane przez niego z nadpalonych fragmentów zdjęcie stanowiło bodziec, który uruchomił mechanizm przypominania.

*

Wydaje się, że pod względem sposobów wprowadzania motywu fotografii omawiane w niniejszym szkicu powieści *Chwina* i *Twardocha* nie różnią się znacząco od innych dzieł prozatorskich polskiej literatury współczesnej. Zwykle bowiem fragmenty poświęcone zdjęciom wykorzystują podobny schemat: bohater przygląda się fotografii, wkrótce jednak przestaje traktować ją jedynie jako artefakt utrwalający pewien wycinek rzeczywistości, obraz wywołuje bowiem myśli, skojarzenia i wspomnienia podmiotu obserwującego zdjęcie. Niekiedy postacie literackie powracają do tych samych fotografii, poddając je nowym próbom refleksji lub usiłując rozpoznać uwiecznione na nich osoby czy też przypomnieć sobie pewne szczegóły z nimi związane lub konkretne sytuacje⁸³. Cezary Zalewski przywołuje w tym kontekście określenie Julia

⁷⁹ Por. tamże.

⁸⁰ Tippner, dz. cyt., s. 165.

⁸¹ Por. Chwina, dz. cyt., s. 14.

⁸² Por. tamże, s. 15.

⁸³ Por. Zalewski, dz. cyt., s. 197.

Cortázara, nazywającego fotografię „papierowym lustrem”⁸⁴, w którym odbija się świat oraz przegląda się bohater.

Tym, co w pewien sposób wyróżnia powieści *Hanemann* i *Drach*, jest powiązanie motywu fotografii z odwołaniami do historii, zwłaszcza do wydarzeń o charakterze globalnym (jak druga wojna światowa), będących – również w odczuciu bohaterów – kamieniami milowymi dziejów. W fabule tych powieści zdjęcia przodków lub innych osób nie funkcjonują jedynie jako wizerunki kogoś niezbyt dobrze pamiętanego lub nieznanego – są również czymś w rodzaju „głosu z zaświatów”, świadectw minionej epoki, oddzielonej nieprzekraczalną granicą od teraźniejszości postaci literackich. Takie wykorzystanie motywu fotografii koresponduje z konstrukcją bohaterów obu powieści – żyjących w okresach zawirowań historycznych, uwikłanych we wspomnienia (często ewokowane obcowaniem ze starymi zdjęciami), niepewnie czujących się we współczesności, mających przed sobą niepewną przyszłość; zagubionych, uwikłanych w skomplikowane życie rodzinne lub go pozbawionych. Szczególna rola motywu fotografii związana jest z zaburzeniem chronologii narracji – niejednokrotnie bowiem pretekstem do owych „przeskoków” czasowych są właśnie ustępy poświęcone zdjęciom i obcowaniu z nimi. Sceny oglądania fotografii często służą wyeksponowaniu znaczenia towarzyszących tej czynności refleksji bohaterów.

Zalewski proponuje w swym opracowaniu następującą klasyfikację fotografii ze względu na funkcje pełnione przez nie w tekście: (1) zdjęcia będące elementem wystroju wnętrza, służące uwiarygodnieniu obrazu literackiego, a także dostarczające informacji na przykład o właścicielu mieszkania; (2) zdjęcia nieprzedstawiające bohatera ani członków jego rodziny, lecz mające „poszerzać” świat przedstawiony, odwołujące się do innych (a niejako symultanicznych) czasów czy miejsc; (3) zdjęcia związane bezpośrednio z danym bohaterem lub jego bliskimi, czasem będące pretekstem do przybliżenia historii rodu lub konkretnych jego przedstawicieli. Funkcje te mogą się na siebie nakładać, zawsze jednak któraś z nich dominuje⁸⁵.

Wydaje się, że w przypadku analizowanych tu dzieł owe funkcje w pewnym stopniu ulegają zaburzeniu. Zdjęcia często nie dostarczają informacji, a przeciwnie – „zadają pytania”, na które nie da się znaleźć odpowiedzi, niekiedy jedynie przypominają o istnieniu nieznanymi osób. Jak zauważa Marta Koszowy, „w *Hanemannie* zdjęcie jest jedynie śladem, odsyłającym do jakiejś minionej, ulotnej i wątpliwej chwili, nie oddaje istoty świata, prowokuje

⁸⁴ Tamże, s. 197n.

⁸⁵ Por. tamże, s. 200n.

śmierć, jest skamieliną osoby na nim przedstawionej, uwięzionej jak owad w bursztynie, mediuje świat fragmentarycznie”⁸⁶.

Obecne w powieściach sceny związane z fotografiami skłaniają czytelników do refleksji nie tylko na temat przeszłości, ale również teraźniejszości i przyszłości: Jak zapamiętają mnie moi potomkowie? Co pomyślą o mnie całkowicie przypadkowi ludzie, którzy gdzieś pośród mnóstwa drobiazgów odnajdą mój wizerunek utrwalony na wyblakłym papierze? Gdzie zawisną (o ile w ogóle będą wystawione na światło dzienne) moje podobizny i kto będzie je oglądał? Co się jeszcze wydarzy w moim życiu między momentem utrwalonym na kliszy a chwilą odnalezienia starego zdjęcia? Literatura może stanowić przyczynek do tego rodzaju osobistych przemyśleń i zachęte, by ocalić od wrzucenia w ogień zbłądziłe fotografie naszego życia⁸⁷.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Augé, Marc. *Formy zapomnienia*. Translated by Anna Turczyn. Kraków: Universitas, 2009.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu*. Translated by Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 1996.
- Bielak, Tomasz, and Ireneusz Gielata, eds. *Fotografia: Spojrzenia literackie i filmowe*. Katowice: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach, 2009.
- Chwin, Stefan. *Hanemann*. Gdańsk: Wydawnictwo Marabut, 1995.
- Czapliński, Przemysław. “Hanemann Stefana Chwina albo o kruchości istnienia.” In *Lektury polonistyczne: Literatura współczesna*. Vol. 2. Edited by Ryszard Nycz. Kraków: Universitas, 1999.
- Derrida, Jacques. “The Deaths of Roland Barthes.” In Derrida, *The Work of Mourning*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Koszowy, Marta. “Fotografia i literatura: Między fenomenologią a psychoanalizą.” In *Fotografia: Spojrzenia literackie i filmowe*. Edited by Tomasz Bielak and Ireneusz Gielata. Katowice: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach, 2009.
- . *W poszukiwaniu rzeczywistości: Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków: Universitas, 2013.

⁸⁶ M. K o s z o w y, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013, s. 182.

⁸⁷ Choć powstało bardzo wiele opracowań dotyczących związków fotografii i literatury (w tym polskiej), nie ulega wątpliwości, że temat ten nie został wyczerpany; co więcej, wciąż wzrastająca liczba nowych tekstów wykorzystujących motyw fotografii skłania literaturoznawców do kontynuacji prac badawczych z tego zakresu, a teksty starsze nadal stanowią inspirację do nowych przemyśleń, odczytań i interpretacji.

- Krajewski, Marek. "Fotografie jako przedmioty." In *Do zobaczenia: Socjologia wizualna w praktyce badawczej*. Edited by Jerzy Kaczmarek. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2008.
- Lachman, Magdalena. *Jak (nie) być pisarzem: Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2019.
- Łebkowska, Anna. "Fotografia jako empatyczna mediacja." In *Intersemiotyczność: Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie); Studia*. Edited by Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, and Jakub Niedźwiedź. Kraków: Universitas, 2004.
- Michałowska, Marianna. "Mediowanie pamięci: O pinhole raz jeszcze." *Kultura Popularna*, no. 2 (48) (2016): 116–31.
- Miłosz, Czesław. "Fotografia." In Miłosz, *Wiersze wszystkie*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2015.
- Przybylski, Ryszard Kazimierz. "Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią?" In *Intersemiotyczność: Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie); Studia*. Edited by Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, and Jakub Niedźwiedź. Kraków: Universitas, 2004.
- Rusinek, Wojciech. "Genesis z Dracha." *Twórczość* 71, no. 5 (834) (2015): 109–12.
- Sitarz, Magdalena. *Literatura jako medium pamięci: Świat powieści Szolema Asza*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Sontag, Susan. "Heroizm widzenia." In Sontag, *O fotografii*. Translated by Sławomir Magała. Warszawa: Wydawnicwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- . "Melancholijne przedmioty." In Sontag, *O fotografii*. Translated by Sławomir Magała. Warszawa: Wydawnicwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- . "W platońskiej jaskini." In Sontag, *O fotografii*. Translated by Sławomir Magała. Warszawa: Wydawnicwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Tippner, Anja. "Ślady przeszłości: Opowiadanie i fotografia jako media pamięci u Stefana Chwina i Pawła Huelle." *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka*, no. 13 (33) (2006): 153–70.
- Twardoch, Szczepan. *Drach*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- Wakuła, Katarzyna. *Korespondencja sztuk – literatura i sztuki plastyczne: Na przykładach tekstów Stefana Chwina*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2016.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci: O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1996.
- Zalewski, Cezary. *Pragnienie, poznanie, przemijanie: Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków: Universitas, 2010.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Krzysztof BABICKI – Fotografia jako medium pamięci. Szkic na podstawie *Hanemanna* Stefana Chwina i *Dracha* Szczepana Twardocha

DOI 10.12887/34-2021-3-135-10

W tekście omówiona została rola fotografii w wybranych dziełach polskiej literatury najnowszej (w *Hanemannie* Stefana Chwina oraz *Drachu* Szczepana Twardocha). W powieściach tych motyw fotografii przede wszystkim wiąże się z nieciągłością narracji; fotografia przywołuje wydarzenia z dawnych lat i zmarłe osoby, ale również uruchamia nowe wątki fabularne. Jako medium pamięci zdjęcia skłaniają do przemyśleń nad wytwarzaniem wspomnień.

Słowa kluczowe: fotografia, Szczepan Twardoch, Stefan Chwin, pamięć, wspomnienia

Kontakt: Katedra Polonistyki, Wydział Humanistyczno-Społeczny, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, ul. Willowa 2, 43-300 Bielsko-Biała

E-mail: krzysztof.babicki1991@wp.pl

Krzysztof BABICKI, On the Photograph as a Medium: Insights into *Hanemann* by Stefan Chwin and *Drach* by Szczepan Twardoch

DOI 10.12887/34-2021-3-135-10

The article discusses the role of photographs in the selected works of Polish contemporary literature (*Hanemann* by Stefan Chwin and *Drach* by Szczepan Twardoch). In the analyzed novels, the motif of photographs is related mainly to the discontinuity of narration; the motif in question not only helps recall events from the distant past and remember the deceased, but also introduces new plot strands. Being a medium of memory, photographs trigger reflection on the ways in which memories are formed.

Translated by *Patrycja Mikulska*

Keywords: photography, Szczepan Twardoch, Stefan Chwin, memory, reminiscences

Contact: Katedra Polonistyki, Wydział Humanistyczno-Społeczny, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, ul. Willowa 2, 43-300 Bielsko-Biała, Poland

E-mail: krzysztof.babicki1991@wp.pl