

Olga Osinska
(Uniwersytet Warszawski)
olga.osinska93@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-6653-0202>

FOTOGRAFIA PIERWSZEGO STOPNIA – O NIEMOŻLIWOŚCI
POWROTU DO ŹRÓDŁA.
NA PRZYKŁADZIE *MERCEDESA-BENZA* PAWŁA HUELLEGO

[...] chwile schwyte kiedys chłodną migawką leiki składają się
na zupełnie nową Księgę¹.

1. FOTOGRAFIA A OPOWIEŚĆ

Powszechnie uznaje się, że fotografia w intymistyce jest poświadczeniem wyznania. O ile bowiem zdjęcia dołączone do utworów fikcyjnych funkcjonują, w analogii do językowej narracji, jako mimetyczne reprezentacje rzeczywistości, o tyle w autobiografii implikowane jest przekonanie, że fotografie to przedmioty autentyczne, dowody przytaczane na potwierdzenie słów autora. Współczesne strategie pisarskie, stosowane w polskiej literaturze dokumentu osobistego, składają do przemyślenia tej tradycyjnej opozycji.

Zacznę od zestawienia dwóch przykładów: skierowanej ku powieści autobiografii Joanny Olczak-Ronikier (nagrodzona Nagrodą Nike *W ogrodzie pamięci*) i wychylonej w stronę autobiografii autofikcyjnej powieści Pawła Huellego *Mercedes-Benz*. Oba utwory zostały opublikowane w 2001 roku. Fotografie zamieszczone w książce *W ogrodzie pamięci* mają dowodzić prawdziwości rodzinnej opowieści, którą snuje autorka. Przyjrzymy się czterem opublikowanym w książce zdjęciom Maksymiliana Horwitza-Waleckiego. Na pierwszym (również chronologicznie) z nich widać rozpoetyzowanego młodopolskiego artystę, drugie ukazuje już żarliwego rewolucjonistę okresu 1905 roku („Rewolucyjna gorączka przyspieszyła jego lewicową przemianę”²), trzecie, z lat trzydziestych, komunistycznego aparatczyka o zimnym spojrzeniu, wreszcie czwarte, wykonane w roku jego śmierci (1937) – przedstawia człowieka zniszczonego przez tortury na Łubiance. Kolejne widoczne na zdjęciach przemiany Maksa, realizujące stereotyp żydowskiego komunisty tamtego okresu, są jednocześnie opisywane w narracji biograficznej. Tworzy się swoisty krąg mimetyczny: narracja Olczak-Ronikier

¹ Paweł Huelle, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków: Znak 2003, s. 88–89.

² Joanna Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków: Znak 2008, s. 118.

potwierdza stereotyp sugerowany przez wybór i układ zdjęć, zdjęcia zaś wpisują się w mit rodzinny i stereotyp znajduje w nich potwierdzenie.

Paweł Huelle w książce *Mercedes-Benz* postępuje przeciwnie. Tworzy rodzinną opowieść i ilustruje ją zdjęciami z albumu przodków. Jednak u Huellego fotografia nie tyle dowodzi prawdziwości tej opowieści, ile ją dekonstruuje – podpowiada wiele możliwych historii, które jedna i ta sama fotografia mogłaby potwierdzić. Huelle nie próbuje (jak Olczak-Ronikier) stworzyć złudzenia rzeczywistości za pomocą zdjęć – od początku wykpiwa wiarę w odniesienie fotografii do rzeczywistości.

Na podstawie tych dwóch literackich przykładów można zarysować dwa funkcjonalne ujęcia fotografii. W książce *W ogrodzie pamięci* fotografie podpisane są bezosobowo – nie ujawnia się autorskie „ja” tego, kto te podpisy pod nimi umieścił – przez co stwarzają pozór dokumentu („Janina Horowitz, około roku 1898”³). Inaczej postępuje Huelle w *Mercedesie-Benzu* – zdjęcia „podpisane” są przede wszystkim fragmentami narracji z książki, tylko niektóre z nich zawierają informację podobną do tej zamieszczonej w książce Olczak-Ronikier. Wyraźnie zaznacza się tu opozycja między dwoma sposobami traktowania fotografii. W pierwszym z nich zdjęcia mają w indeksie samą rzeczywistość – znajdują się z nią w relacji bezpośredniego przystawiania – w drugim zaś zdolność fotografii do reprezentacji rzeczywistości jest podważana.

Z tych zawiłych relacji między tekstem a obrazem wynika tytuł mojego artykułu. Sądzę, że zdjęcia, przedstawiające subiektywne wycinki z teraźniejszości, nie mogą być dowodem na potwierdzenie uspołniającej, rozwijającej się w czasie narracji. Mogą tylko stwarzać iluzję podobieństwa, tak jak dzieje się to w książce Olczak-Ronikier. Fotografia pierwszego stopnia to fotografia, której status przypomina status samego języka – jest przetworzeniem rzeczywistości, jej interpretacją.

2. AUTOFIKCJA I TON SERIO

Mercedes-Benz to powieść na pograniczu fikcji i referencji, fikcji i faktu, w której funkcję nadrzędną – i niejako rozstrzygającą – pełnią fotografie, istniejące w tekście zarówno w formie ikonograficznego naddatku, jak i kluczowego zabiegu narracji. *Mercedes-Benz* nie jest ani autobiografią, ani powieścią autobiograficzną. Pisarz zakreśla fikcyjną perspektywę, w której jednak operuje weryfikowalnymi faktami ze swojej biografii. Autor – jako wytwórca opowieści – bohater i narrator mają tę samą tożsamość: „[...] to pan niby jest ten pisarz?”⁴ – zwraca się do niego instruktor. Innym razem panna Ciwle mówi: „[...] panie Pawle, migacz włączamy nawet na pustyni”⁵.

Jeśli autofikcję rozumieć „jako strategię pisania, w której słowa odsyłają do siebie, przywołują się, tworzą jakieś przedstawienia, by już za chwilę odsłonić ich

³ Ibidem, s. 77.

⁴ Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 44.

⁵ Ibidem, s. 71.

iluzoryczność”⁶, to powieść Huellego – podobnie jak jego *Opowiadania na czas przeprowadzki* – można określić tym terminem. Niesłuszne byłoby jednak przypisanie tym tekstom innej właściwości przywoływanej kategorii, mianowicie tego, że „gdzieś z głębi tekstu [autofikcyjnego – O.O.] dociera [...] pulsowanie podmiotu, zniewolonego własnym pragnieniem”⁷. W przypadku *Mercedesa-Benz* trudno bowiem mówić o „pulsowaniu podmiotu”, które zakładałoby istnienie jakichś treści wypartych, niemożliwych do wyrażenia w trybie mówienia wprost. Utwór Huellego jest raczej wyrazem dystansu względem tradycyjnych projektów autobiograficznych, polemiką z klasycznymi formami biografii, które reprezentuje np. książka *W ogrodzie pamięci* Olczak-Ronikier.

Twórcą pojęcia „autofikcja” jest, jak wiadomo, Serge Doubrovsky, który odpowiedział za jego pomocą na teorię paktu autobiograficznego Philippe’a Lejeune’a. Bohaterem jego powieści *Fils* jest postać o imieniu i nazwisku autora, fabuła składa się zaś z elementów zarówno nieprawdziwych, jak i weryfikowalnych. O ile jednak Doubrovsky powoływał się na pewne wiarygodne, jak sam pisze, odniesienia do rzeczywistości⁸: list od siostry, sny, które zapisywał w notesie czy daty „[...] sprawdzone z dokładnością maniacką”⁹, o tyle Huelle wykorzystuje te odniesienia – fotografie – by zawiesić referencję, stworzyć „wypowiedź alternatywną”, jak pisał Andrzej Zieniewicz¹⁰. W tym sensie jego powieść można czytać ironicznie (do czego zresztą autor nakłania): jako powieść o niemożności stworzenia spójnej narracji o sobie, albowiem nieustannie wkradają się w nią pokusy anegdoty, improwizacji i fantazji. Pokusy te znajdują odbicie w konstrukcji powieści, w której poprzez podważanie wiarygodności fotografii – w tym przypadku tych z prywatnego archiwum autora – podważana jest również prawdziwość opowiadanej historii. Narzucana jest w ten sposób konwencja, zgodnie z którą powinny być odczytywane rodzinne fotografie zamieszczone w książce:

[...] gdyby, dajmy na to, ktokolwiek zamieścił te zdjęcia sprasowanego Citroëna i niedrażnionej polskiej lokomotywy, dajmy na to, w „Kurjerze Lwowskim”, albo „Gońcu Małopolski Wschodniej”, gdyby ktokolwiek o tym napisał, tak jak to było rzeczywiście w „Ilustrowanym Kurjerze Codziennym”, **i na dodatek dołączył jeszcze gorące zdjęcia** [podkreślenie moje – O.O.], to pies z kulawą nogą nie dałby temu wiary¹¹.

Z łatwością można sobie wyobrazić podobny fragment u Olczak-Ronikier, w którym jednak fotografia byłaby niezaprzeczalnym dowodem na potwierdzenie tego, co się wydarzyło, a przechowywany z pietyzmem wycinek z gazety legitymizowałby rodzinny mit. Huelle postępuje odwrotnie. Odrzuca kategorię oryginalności na poziomie zarówno narracji, jak i fabuły. Kulminacją – rodzajem *mise en abyme*, czyli „chwytym z heraldyki, który polega na umieszczeniu

⁶ Anna Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 204–211.

⁷ Ibidem, s. 207.

⁸ Serge Doubrovsky, *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*, tłum. Anna Turczyn, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 195.

⁹ Ibidem, s. 195.

¹⁰ Andrzej Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa: Elipsa 2011, s. 216.

¹¹ Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 13–14.

drugiego przedstawienia herbu w jego wnętrzu”¹² – tego zabiegu są fotografie, które w powieści autora *Castorpa* mają zawieszoną referencję.

3. MISE EN ABYME

Właściwe wskazanie tego zjawiska w strukturze powieści narzuca się intuicyjnie (jako „[...] kompozycji, w której jej własna kopia zostanie umieszczona w jej ramach”¹³). Choć w powieściach funkcję *mise en abyme* pełnią zazwyczaj autotematyczne fragmenty, to u Huellego jest inaczej. Znaczącą różnicą między przykładami omawianego zjawiska – pieśnią Demodokosa, której wysłuchuje Odyseusz, czy spektaklem teatralnym w *Hamlecie*¹⁴ – a „książką w książce” w *Mercedesie-Benzu* jest to, że w literackiej rzeczywistości Huellego powieść ta jeszcze nie powstała („Czy historia dziadków z tymi samochodami została już wydana, chciałabym to przeczytać [...] nigdy nie myślałem, żeby to wydać”¹⁵), trudno ją więc uznać za konstytutywny element narracji.

Huelle w *Mercedesie-Benzu* nie stosuje chwytu *mise en abyme* dosłownie, ale w ramach gry z figurą fotografii – aby zdjęcia umieszczone w powieści funkcjonowały na zasadach równych fikcji. Oba poziomy powieści, fotografia i fabuła, są bowiem równorzędne i przystają do siebie w relacji podobieństwa. Struktura fotografii powtarza konstrukcję fabuły i odwrotnie – tak jak w skierowanych na siebie zwierciadłach w nieskończoność zwielokrotniających własne odbicie. Pojawiające się w *Mercedesie-Benzu* fotografie pozostają więc w relacji z zewnętrznymi względem książki właściwościami tego medium – z fotografią jako z odrębnym tekstem.

Antycypację i strukturalne podobieństwo do zastosowanego w *Mercedesie-Benzu* zabiegu odnaleźć można w debiucie powieściowym pisarza – w *Weiserze Dawidku*. Akcja utworu umieszczona jest w roku 1957 – jeszcze dwanaście lat wcześniej bez śladu ginęły całe miasta i wsie żydowskie, a już jedenaście lat później powrócą wrogie Żydom nastroje i prześladowania ze względu na pochodzenie. Zniknięcie Weisera stanowi jedynie przetransponowaną wersją znanej już historii, która, tak jak Holocaust, nie ma „wersji oryginalnej” – jest utopiona w anonimowości i inercji. Żydowskie konotacje *Weisera Dawidka* (i żydowskie pochodzenie samego Dawida) krótko po wydaniu powieści były w polskiej recepcji krytycznej i czytelniczej wątkiem często pomijanym lub kontrowersyjnym¹⁶.

¹² André Gide, *Journal 1889–1939*, Paris: Gallimard 1951, s. 41. Cyt. za: Przemysław Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2007, s. 35.

¹³ Przemysław Pietrzak, *Powieść nowoczesna...*, s. 36.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 73.

¹⁶ Warto wspomnieć opublikowany w 1992 roku w „Tygodniku Powszechnym” felieton Jerzego Pilcha, w którym pisarz sprzeciwia się odczytywaniu powieści w kontekście Holocaustu, do czego skłaniała adnotacja zamieszczona w podręczniku dla klas maturalnych z tego samego roku. Por. Jerzy Pilch, *Książka wszech czasów*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 38.

Tymczasem wydaje się, że zaginięcie Dawida jest wydarzeniem w innej skali, ale o podobnej strukturze – uniemożliwiającej jednoznaczne wskazanie źródła¹⁷.

Przestrzeń, w której wszystko to, co już się wydarzyło, jest jednocześnie tym, co dopiero się zdarzy, przypomina w swojej konstrukcji figurę fotografii. Jest to ważna epistemiczna cecha wszystkich powieści Huellego, który powróci do niej właśnie w *Mercedesie-Benzu*. Można ją też ująć jako kulturę obcowania z tajemnicą albo jako myślenie o rzeczywistości, która jawi się jako kalejdoskopowa figura narracji – w wariantach obrazów bez źródła i początku, w ciągłym odgrywaniu i powtarzaniu historii.

Figura powtarzalności jest konstytutywna również dla sposobu konstruowania postaci w *Weiserze*. Tożsamości bohaterów zdają się przenikać, scalać w jedno w którymś momencie życia. Żółtoskrzydły nigdy nie pojawił się w powieści równocześnie z Dawidkiem. Był przy tym bohaterem z tego samego rejestru na pograniczu świętości i szaleństwa. Przez całe lato Weiser zajmował się ratowaniem węży i przenoszeniem zwierząt na pobliski cmentarz – jeden z nich zwinął się wokół pomnika na grobie Horsta Mellera. Choć Dawidek twierdził, że nie zna niemieckiego, bez zastanowienia odczytał zapisane szwabachą litery i podał w wątpliwość daty i przyczynę śmierci pochowanego – obcego? – człowieka. Imię „Horst” było także imieniem przyszłego męża Elki i tym też imieniem będzie się ona zwracać do Hellera w trakcie stosunku. W scenie tej Heller wciela się – pośrednio – w rolę samego Dawida:

[...] moje ciało płynie w dół i nie jest już moim ciałem, tylko lśniącem w promieniach słońca kadłubem samolotu, a moje ramiona nie są już moimi ramionami, tylko każde z nich jest srebrzystym skrzydłem [...] widziałem już tylko rozchylone uda Elki, jej unoszącą się sukienkę¹⁸.

Imię i nazwisko narratora – Paweł Heller – odsyła do autora powieści, Pawła Huellego, a narrator markuje autobiograficzny pakt (wszak Dawid znika tydzień przed rzeczywistą datą urodzin autora *Castorpa*)¹⁹. Wniosek, który nasuwa się po prześledzeniu powyższego wyliczenia – bohaterowie *Weisera Dawidka* to jedna i ta sama osoba – wydaje się jednak zbyt jednoznaczny i upraszczający. Bohaterowie raczej odgrywają siebie nawzajem, jakby nie było nikogo, kogo nie można byłoby zastąpić kimś innym. Wskazanie źródła, które umożliwiłoby rekonstrukcję rozproszonej tożsamości Dawida, staje się niemożliwe. Od kogo bowiem zacząć? Sam Weiser sugeruje, że daty i imiona są zmyślane, a samą opowieść można rekonstruować tylko z urywanych i niepewnych zeznań. Cykl, w który wpisani są

¹⁷ Na figurę powtarzalności w *Weiserze Dawidku* wskazywała np. Anna Mach: „«Weiser Dawidek» to także powieść o pamięci zniewolonej przez «przymus powtarzania». Perspektywa narratora, już współczesna [...], każe opowieści nieustannie powracać do jednego lata, kiedy w życiu narratora «pojawił się» [...] niejaki Dawid Weiser”. Anna Mach, *Kłopotliwa (nie)pamięć o Zagładzie: wymazywanie żydowskości w recepcji i ekranizacji Weisera Dawidka Pawła Huellego*, „Rocznik Komparatystyczny” 2014, nr 5, s. 332.

¹⁸ Paweł Huelle, *Weiser Dawidek*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1987, s. 81.

¹⁹ Autofikcyjne wątki w *Weiserze* prześledza Bartosz Dąbrowski, por. *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. Hanna Gosk, Warszawa: Elipsa 2010, s. 212.

bohaterowie powieści Huellego, nie ma początku i końca, przypomina raczej figurę okręgu.

4. FOTOGRAFIA A POSTPAMIĘĆ

Wróćmy do *Mercedesa-Benza*. Narracja jest tu konstruowana na zasadzie podobieństwa do fotograficznego kadru – zawiera w sobie jedynie poszczególne fragmenty rzeczywistości i, tym samym, nabiera właściwości samej fotografii:

[...] to była bardzo piękna scena [...] pierwszy plan ze zmiążdżonym Citroënem i sapiącą lokomotywą przechodził łagodnie w plan drugi [...] plan trzeci wypełnili moja babka Maria i instruktor [...] a to wszystko na tle dalekich, pofałdowanych wzgórz²⁰.

Urywkowość narracji jest zarazem urywkowością fotograficznego kadru. Zacytowany wyżej fragment stylizowany jest na literaturę galicyjską, na kresową opowieść. Huelle – podobnie jak w swoim debiucie – konstruuje powieść z ciągłych parafraz pozbawionych oryginału, z urywków cudzych doświadczeń i cudzych narracji, zaprzecza istnieniu źródła – nawet o sobie nie można powiedzieć nic na pewno i wyodrębnić tego, co moje, na tle tego, co we mnie cudze.

Żeby to wyjaśnić, przywołam definicję postpamięci:

Postpamięć to pamięć drugiego pokolenia, które nie przeżywszy rzeczywistości ujętej pamięcią, skazane jest na określanie własnej tożsamości na podstawie niewłasnego doświadczenia przeszłości. Postpamięć to także wiedza o przeszłości, ale budowana na empatycznym odtwarzaniu czyjś doświadczenia [...] Postpamięć jest więc w jakimś sensie „przedłużeniem” pamięci świadków i uczestników minionej rzeczywistości, ale kształtującym tegoczesne czyjeś myślenie i wiedzę o sobie i o świecie²¹.

Przytaczam definicję Marianne Hirsch z ważnego powodu – badaczka zwracała uwagę na związek fotografii i postpamięci w swojej książce *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* z 1997 roku. Podobnie w pracy wydanej wspólnie z Leo Spitzerem w 2010 roku *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, kontynuującej problematykę podjętą w poprzedniej książce. Posługuję się definicją Hirsch ze względu na silny akcent, który autorka *Family Frames* kładzie na „[...] kreacyjny i projekcyjny charakter własnych przedstawień, ale także [...] na zjawiska, składające się na zakłóconą modalność kulturowego przekazu”²². Zauważmy bowiem, że gdyby w powyższym

²⁰ Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 9.

²¹ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press 1997. Cyt. za: Katarzyna Kaniowska, „*Memo-ria*” i „*postpamięć*” a antropologiczne badanie wspólnoty, w: *Codzienne i niecodzienne. O wspólnotowości w realiach dzisiejszej Łodzi*, Łódź: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze 2004 (Łódzkie Studia Etnograficzne, t. 43), s. 20.

²² Bartosz Dąbrowski, *Postpamięć, zależność, trauma*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. Ryszard Nycz, Kraków: Universitas 2011, s. 258–259.

cytacie słowo „postpamięć” zamienić na „fotografia”, definicja ta mogłaby być doskonałym objaśnieniem fotografii w funkcji, którą pełni ona u Huellego. Jak pisze Aleksandra Ubertowska w *Praktykowaniu postpamięci*²³, na fotografiach analizowanych przez Hirsch w *Ghosts of Life* brak sygnałów nadchodzącej zagłady żydowskiego świata w Czerniowcach – odczytuje je ze zdjęć spojrzenie patrzącego, obciążone wiedzą o tym, co się w historii dopiero wydarzy. Brak ten, który Hirsch nazywa „widmową obecnością”, „[...] jest fundamentem relacji pomiędzy generacjami, ogniwem pośredniczącym pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, pamięcią i postpamięcią”²⁴. I choć zamieszczone w *Mercedesie-Benzu* fotografie mają odmienny rodowód i czyta się je w innym kontekście niż przedwojenne zdjęcia Czerniowiec²⁵, to mechanizm ich funkcjonowania jest w zasadzie bardzo podobny. Pisarz zamieścił w *Mercedesie-Benzu* zdjęcia swojego dziadka i ojca. Fotografie te są konstytutywnym elementem tożsamości narratora, który od oglądania zdjęć rozpoczyna opowieść o historii swojej rodziny. Przeszłość staje się punktem wyjścia dla snucia (fikcyjnej) opowieści, mającej wypełnić pustkę cudzej historii. Kategorii postpamięci w analizie twórczości Huellego użył już Bartosz Dąbrowski – *postmemory* usytuował blisko „pamięci projekcyjnej”, w której „[...] siłą sprawczą [podmiotu – O.O.] jest tu nie tyle on sam, ile raczej sama zakłócająca spójność nieobecność, objawiająca się np. pod postacią fotografii, często reprodukowanej w tekście [...] tylko jako fenomenalna, widmowa pozostałość, resztki, która domaga się całkowitej materializacji i dopowiedzenia”²⁶. I o ile w kontekście *Weisera* badacz charakteryzuje tę widmową pozostałość jako postać samego Dawida, o tyle w przypadku analizy *Mercedesa-Benzu* za pełniące tę funkcję należałoby uznać fotografie.

Pojawia się w tym momencie pytanie, na ile możliwy jest zapośredniczony dostęp do tego, co minione, dzięki medium takiemu jak fotografia. Pod tym względem struktura fotografii przypomina raczej strukturę pamięci – tworzy złudne poczucie przystawania minionej rzeczywistości do jej obrazu, czyli jednostkowego przeżycia do odtwarzalnego wspomnienia, kopii do oryginału. Zdjęcie jest jednym z elementów, które w *Mercedesie-Benzu* uniemożliwia stworzenie spójnej narracji. W jaki sposób mogę ująć siebie w opowieść, gdy moje doświadczenie składa się z cudzych, nawarstwiających się historii? Przenikanie tego, co „moje” i „cudze”, jest jednym z bardziej interesujących tropów interpretacyjnych *Mercedesa-Benzu*. Przejawia się ono nawet w samej konstrukcji powieści nawiązującej do *Wieczornych lekcji jazdy* Bohumila Hrabala, do którego narrator co jakiś czas zwraca się bezpośrednio. Kierowanie opowieści do zmarłego jest kolejnym elementem fikcjonalizacji własnej biografii, chwytem literackim zawierającym referencję.

²³ Aleksandra Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.

²⁴ Marianne Hirsch, *Family Frames...*, s. 282.

²⁵ Fotografie funkcjonują jako „wizualne znaki traumy”, jak za Hirsch pisała Ubertowska, np. w powieści Piotra Szewca *Zagłada*, choć oczywiście trudno byłoby czytać je w perspektywie postmemorialnej.

²⁶ Bartosz Dąbrowski, *Postpamięć i trauma...*, s. 212–213.

5. „PORZĄDKOWANIE” ALBUMU

Lektura fotografii jest więc jedynie iluzją uobecnianego – subiektywnego – doświadczenia: „Oko opanowuje i oswaja to, co widzimy przez adaptację tego do wiedzy, którą już posiadamy na temat rzeczywistości [...]”²⁷. Kluczowe do udowodnienia tej tezy są podpisy znajdujące się pod zamieszczonymi w tekście fotografiami, o których wspominałam już we wstępie. Każde zdjęcie jest opatrzone podpisem-cytatem (fragmentem tekstu właściwego), niektóre – także informacją, która dookreśla sytuację uwiecznioną na zdjęciu. O każdym z nich da się powiedzieć na pewno tylko to, o czym informuje odautorski komentarz – „[...]” dziadek Karol pierwszy z prawej”²⁸; „Ojciec Autora przed Citroënem”²⁹ i jedynie w tym sensie mówić można o wartości dokumentalnej fotografii zamieszczonej w *Mercedesie-Benzu*.

Drugi rodzaj podpisu, czyli cytat z tekstu *Mercedesa-Benz*, sytuuje fabularnie fotografię w rodzinnym micie narratora: „[...]” dziadek dostał przydział do pociągu pancernego i chociaż siedział sobie wygodnie w stalowej wieżyczce z napisem «Śmiały», to jednak znowu musiał strzelać i tym razem nie w powietrze”³⁰. Taki podpis tworzy narrację, której zdjęcie nie jest w stanie zweryfikować, samo w sobie nie jest bowiem dowodem na jej potwierdzenie (jak w przypadku podpisu pierwszego typu), ani rozstrzygnąć jej prawdziwości. Równoległe istnienie tych dwóch typów podpisów pozwala dostrzec afabularność zdjęć i wariantywność opowiadanej historii, która okazuje się jedynie jedną z wielu możliwych – jak w ujęciu postpamięci według Hirsch, kładącej nacisk na jej kreatywny potencjał. Dlatego „porządkowanie” albumu jest opatrzone cudzysłowem – układanie wspomnień w spójną historię tworzy tylko złudzenie łatwego dostępu do przeszłości. Roland Barthes pisał, że „zdjęcie nie tylko nie jest nigdy [...] wspomnieniem [...] ono jeszcze blokuje wspomnienie, staje się szybko przeciw-wspomnieniem”³¹. Takie rozumienie fotografii („przeciw-wspomnienia”) podważa możliwość nadania wspomnieniom logicznego porządku, ułożenia ich w spójną, źródłową opowieść. Zdjęcia obarczone są więc potencjałem fikcyjotwórczym.

Wnioski, które można by wysnuć po obejrzeniu samych fotografii, bywają ponadto zaprzeczane w fabule. Pierwsze zdjęcie zamieszczone w *Mercedesie-Benz* przedstawia dziadków narratora – informuje o tym podpis-komentarz. Cytat z tekstu dopowiada: „Karolku, tylko ciebie kocham na tym świecie”³², co wydaje się odpowiednim uzupełnieniem ślubnej fotografii. Zdjęcie to jest jednak ilustracją fragmentu, który wcale nie dotyczy ślubu Marii i Karola, a kłótni, która prawie doprowadziła do jego odwołania. Słowa „tylko ciebie kocham na tym świecie” są wprawdzie wyrazem miłości, ale nie padają w kontekście, który sugeruje zamieszczone obok zdjęcie. Przytoczmy ów fragment w całości:

²⁷ Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. Ewa Domańska, Kraków: Universitas 2004, s. 229.

²⁸ Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 55.

²⁹ Ibidem, s. 89.

³⁰ Ibidem, s. 79.

³¹ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: KR 2011, s. 154–155.

³² Ibidem, s. 27.

[...] babka Maria, która wybiegła za dziadkiem Karolem na ulicę, żeby wykrzyczeć mu do tylnej szyby auta – to ty żegnaj na zawsze – teraz z rozwianymi włosami pędziła na miejsce wypadku i wyciągała narzeczonego z białej mazi, gładząc jego rozcięte czoło i szepcząc – mój Karolku, tylko jednego ciebie kocham na tym świecie! – na co on, powłócząc złamaną prawą nogą, wspierając się na jej ramieniu, szeptał, że nigdy nie miał co do tego wątpliwości³³.

Podpisana miłosnym wyznaniem ślubna fotografia i – zacytowany wyżej – trochę komiczny opis narzeczeńskiej kłótni mogłyby przynależeć do zupełnie odmiennych konwencji gatunkowych. Jedna z nich sugeruje poetykę romantycznego wyznania, druga – farsy. Nie sposób jednak uporządkować narracji i fotografii w relacji nadrzędno-podrzędnej. Tym samym nie można stwierdzić, która z konwencji jest w tym wypadku tą właściwą – bardziej prawdziwą. Fotografie okazują się niedoskonałe – nie widać na nich zerwań, utraty, widma wojny, emigracji i przesiedleń – co prowokuje do tworzenia historii alternatywnych. W *Mercedesie-Benzu* fotografia i fabuła okazują się równorzędnymi odmianami fikcji.

Narracja podpisu-cytatu jest już więc znaczącym naddatkiem semantycznym do opatrzonego nią zdjęcia, wpisującym go w porządek fikcyjny. Zdjęcia demaskują fikcyjność rodzinnego mitu narratora, w którym czas linearny nie istnieje – został na zawsze zatrzymany w chwili „tuż przed”. Napięcie między niewiedzą osób uwiecznionych na zdjęciu a obciążonym historią wzrokiem czytelnika (i narratora), „[...] postulowany przez Hirsch «widmowy znak» wiedzy historycznej”³⁴ jest, jak się zdaje, kluczem do analizy funkcji fotografii w *Mercedesie-Benzu*. Fotografie są nośnikami pamięci, symbolicznym obszarem czasu ocalonego.

Przytoczmy fragment *elegii żalu* Józefa Czechowicza, której fragment jest mottem powieści Huellego:

poniosę go niemo
sinawą szosą
której nie ma
to na niej gasły drzewa wiatr szepty
mórz to tędy szli pomarli zbyt rychło³⁵.

W wierszu – tak jak i w nawarstwiających się poziomach konstrukcji *Mercedesy-Benzy* – następuje wyłączenie świata z linearnego porządku czasu. Punktem odniesienia jest spojrzenie patrzącego, które obejmuje zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość, dwa czasy istniejące niejako równocześnie (Barthesowski „czas przeszło-przyszły”). Fotografia, jako medium zapośredniczone z rzeczywistości, iluzorycznie zachowuje tę rzeczywistość w jedyny możliwy sposób, bo historia już się dokonała. Z tego chyba wynika pragnienie opowiadania – coś, co żyje w pamięci, choćby w zmienionej, przetworzonej formie, nigdy nie zginie do końca, ale też nigdy nie ujawnia się inaczej niż w formie zmienionych, przetworzonych, wariacyjnych obrazów – lub anamorficznie, jak w znanym obrazku, na którym zobaczyć można zająca albo kaczkę, co zależy od inwencji fikcyjotwórczej wnoszonej do obrazu. Nie ma jednak odpowiedzi na pytanie, co na obrazku (w powieści) jest „naprawdę”.

³³ Ibidem, s. 28.

³⁴ Aleksandra Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci...*, s. 282.

³⁵ Józef Czechowicz, *elegia żalu*, w: idem, *Ballada z tamtej strony*, Warszawa: Droga 1932.

Figura fotografii pomaga pokonać opór pamięci, zdjęcie w *Mercedesie-Benz* jest zapośredniczeniem wspomnienia:

Próżno jednak szukałem tych zdjęć, nie było ich nigdzie [...] zaginęły [...] prawdopodobnie powędrowały na śmietnik w jednym ze stosów makulatury [...] mogłem już tylko o nich opowiadać [...] i było mi czegoś żal, i czułem się naprawdę wydziedziczony, cóż bowiem znaczy utrata domu czy majątku wobec utraty ostatnich pamiątkowych fotografii, szedłem więc [...] z postanowieniem, że już ani słowa nie opowiem [...] o dawnych sprawach automobilowych, ani słowa, choćby szeptem, skoro zgubiłem te fotografie³⁶.

Tym samym fotografie – choć w ich indeksie znajduje się rzeczywistość – pobudzają, paradoksalnie, do tworzenia mitu, do fabularnego, a więc fikcyjnego ujęcia przeszłości, do mozolnego procesu rekonstrukcji, noszącego znamiona literackiej fikcji. Świat w powieści Huellego jest palimpsestem nadbudowywanym przez kolejne narracje – przez fotografie, cudze doświadczenie, rodzinny mit – których powtarzalność jest jedyną szansą na ocalenie: „[...] pamiętać znaczy nie tyle przywołać w myśli opowieść, ile umieć skojarzyć zdjęcie”³⁷. Narracje te nie podejmują próby oddania obiektywnej przeszłości, ale zapewniają trwanie w pamięci. Na ten trop naprowadza również moment, w którym dziadek Karol – wedle słów narratora – postanawia, w pierwszych dniach po wybuchu drugiej wojny światowej, uporządkować rodzinny album:

[...] mój dziadek [...] całymi dniami przeglądał stare fotografie, porządkował swoje archiwum, dopisywał na odwrotach kartoników brakujące daty, imiona osób, nazwy miejsc, i czuł, że ten rozwijany na nowo rulon czasu jest już zupełnie czymś innym niż katalogiem zwykłych wspomnień, czuł, że chwile schwyte kiedyś chłodną migawką leiki składają się na zupełnie nową Księżę, której nigdy przecież nie zamierzał tworzyć, a która złożona z przypadkowych chwil, przegubów światła, okruczeń materii i dawno wybrzmiałych głosów, jest niczym nagle otwarta, sekretna furtka uchylająca przed zaskoczonym przechodniem nieznaną dotąd perspektywę, zadziwiający spektakl fantomów czasu i przestrzeni, wirujących niczym złote słupki kurzu w ciemnym, starym spichlerzu³⁸.

Fragment ten jest dość czytelną aluzją do opowiadania z *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza. *Księga* to opowiadanie o poszukiwaniu źródła – u Huellego bezpośredni dostęp do niego nie jest możliwy właśnie przez nawarstwiające się narracje, z których każda jest jedynie kreacją, jednym z wielu wariantów tej samej historii.

6. FOTOGRAFICZNOŚĆ FOTOGRAFII

Zacytowany wyżej fragment jest równocześnie podpisem zamieszczonej obok fotografii przedstawiającej syna dziadka Karola (i zarazem ojca autora), który

³⁶ Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 43–44.

³⁷ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Kraków: Wydawnictwo Karakter 2010, s. 170.

³⁸ Paweł Huelle, *Mercedes-Benz...*, s. 88–89.

stoi przed Citroënem – na chwilę przed wybuchem drugiej wojny światowej. Każdorazowa lektura tego zdjęcia obciążona jest wiedzą na temat tego, co dopiero spotka chłopca uwiecznionego na fotografii. W tym miejscu warto zadać sobie pytanie: czym kierował się Huelle, wybierając konkretne zdjęcia?

Można by zaryzykować tezę, że wszystkie fotografie zamieszczone w *Mercedesie-Benzu* to fotografie, którym autor mógł zaprzeczyć w narracji. Stwarzają one miejsca niedookreślenia prowadzące do rozwinięcia znaczeń potencjalnych. Zdjęcie uśmiechniętego dziecka wykonane tuż przed wojną i umieszczone obok opisu pierwszych dni drugiej wojny światowej od razu podsuwa fantazmatyczny porządek wyobrazeniowy, do ujawnienia się którego wystarczy wiedza na temat daty i miejsca wykonania fotografii. Tę potencjalną (fantazmatyczną) przyszłość chłopca, którą podsuwają czas i miejsce zrobienia zdjęcia, można nazwać narracją minimalną. Odczytanie zdjęcia tego typu wymaga więc narracyjnego naddatku (choćby zredukowanego do minimum – czyli połączenia go z datą i miejscem powstania). Marianne Hirsch, gdy pisała o kryteriach, na podstawie których włączyła zdjęcia w kategorię „fotografii Zagłady”, za istotnym czynnik uznała nie tyle treść, ile właśnie kontekst oglądanego zdjęcia: „[...] groza patrzenia niekoniecznie lokuje się w obrazie, ale w opowieści, którą odbiorca uzupełnia to, co zostało pominięte”³⁹.

Cechę wyróżniającą zdjęcia tego rodzaju, domagając się komentarza i zarazem wpisujące się w jakiś imaginacyjny porządek, można by określić mianem fotograficzności. Pojęcie to narzuca się dość intuicyjnie i otwiera pole do dyskusji na temat referencji fotografii, która w przypadku niektórych zdjęć jest bardziej oczywista niż w innych. Zdjęcie ojca autora, o którym wspomniałam wyżej, małego chłopca u progu wojny, jest niewątpliwie obciążone fotograficznością. Rozpozna to z pewnością każdy, kto dzieli pamięć o drugiej wojnie światowej. Hirsch nazywa takie fotografie punktami pamięci (*points of memory*)⁴⁰ – badaczka akcentuje ich afektywny charakter.

O tej cesze, nie nazywając jej, pisze Huelle w *Mercedesie-Benzu* wprost: „[...] szczęśliwi to my już nigdy nie będziemy, trzeba te wszystkie chwile zatrzymać jak owada w bursztynie, przechować może dla naszych wnuków”⁴¹. Wspomina o niej również Zbigniew Herbert w wierszu *Fotografia*: „[...] już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie / piękny jak ocalała w węglu katedra paproci”⁴². Obu tych poetyckich sformułowań nie łączy jedynie podobna metaforyka. Przede wszystkim opisują one bowiem pewien bardzo konkretny gest, mianowicie zamknięcia chwili w miejscu bez czasu; gest ocalenia ulotnego momentu tuż przed wybuchem wojny – poprzez zrobienie zdjęcia.

³⁹ Marianne Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2010, s. 252.

⁴⁰ Por. Marianne Hirsch, Leo Spitzer, *What's wrong with this picture? Archival photographs in contemporary narratives*, „Journal of Modern Jewish Studies” 2006, nr 5, s. 246.

⁴¹ Ibidem, s. 64.

⁴² Zbigniew Herbert, *Fotografia*, w: *Raport z obłożonego miasta i inne wiersze*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1992.

7. STOPNIOWANIE FOTOGRAFII

Fotografia stopnia zero, podobnie jak Barthesowski styl zero⁴³, jest jednak ułudą i trudno mieć co do tego wątpliwości. Nie oznacza to, że zdjęcie nie może mieć wartości dokumentarnej – traktowanie go jako bezwzględного dowodu na poparcie prawdziwości biograficznej opowieści mogłoby jednak świadczyć o nadmiarze pokładanej w nim wiary. Tradycyjne opowieści rodzinne, takie jak *W ogrodzie pamięci* Olczak-Ronikier, są w gruncie rzeczy ilustrowanymi epepami, które, paradoksalnie, chcą być odbierane niczym świadectwa (czyli, wedle Jacques'a Derridy, jako coś, „w co można tylko uwierzyć, [...] z pominięciem dowodu, [...] bez względu na to, czy jest wiarygodne, czy nie”⁴⁴). Nowoczesne autofikcje odróżnia od takich opowieści fakt, że nie są pisane serio. Huelle, sukcesywnie zacierając granice między fikcją i rzeczywistością, między opowieścią a prawdą, desakralizuje status fotografii i traktuje zdjęcia zgodnie z ich możliwym przeznaczeniem: jako równorzędne elementy opowieści, a nie dołączone do niej materiał dowodowy.

Barthes wyróżniał jeszcze drugi stopień pisania⁴⁵, analogicznie warto byłoby więc zapytać, czy możliwa jest fotografia drugiego stopnia (i czym mogłaby ona być). W dosłownym sensie byłaby to fotografia fotografii, a więc zdjęcie przedstawiające to, co już samo w sobie stanowi przedstawienie rzeczywistości. W szerszym znaczeniu, i chyba bardziej operatywnym, należałoby tutaj mówić o fotografii problematyzującej swój referencjalny status, której tematem jest sam status zdjęcia i jego odniesienia do rzeczywistości. Takim dziełom poświęcona jest książka *Post-Photography*⁴⁶, w której zamieszczone zostały m.in. fotografie obrazów malarskich w galeriach muzealnych czy wspomniane zdjęcia innych zdjęć. Nic raczej nie stoi na przeszkodzie, by takie fotografie drugiego stopnia wypełniały czyjaś opowieść rodzinną, ale to już temat na inne rozważania.

8. MROCZNE WIDMA⁴⁷

Huelle w *Mercedesie-Benzu* zamieszcza fotografie z archiwum swojego dziadka i ojca. Pisarz dekontekstualizuje odziedziczone po przodkach obrazy, podważa ich wiarygodność, eksponuje odstęp historii i cudze doświadczenie, którymi równocześnie konstruuje i odtwarza rodzinny mit i – paradoksalnie – w ten

⁴³ Roland Barthes, *Stopień zero pisania*, przeł. Karolina Kot, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2009, s. 13.

⁴⁴ Jacques Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. Andrzej Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 44.

⁴⁵ Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria 2011, s. 77.

⁴⁶ Robert Shore, *Post-Photography. The Artist with a Camera*, London: Laurence King Publishing 2014.

⁴⁷ Cyt. za Marianne Hirsch, *Żaloba...*, s. 254. „Fotografie, mroczne widma, są bardzo szczególnymi instrumentami pamięci [...]”.

sposób zapewnia trwanie pamięci. Fotografie, choć rodzą pokusę fikcjonalizacji, anegdoty i eksponowania imitacyjnego charakteru reprezentacji, „[...] ulokowały się na krawędzi między pamięcią a postpamięcią, a także – choć w inny sposób – między pamięcią a zapomnieniem”⁴⁸. Cykliczność nawarstwiających się narracji, z których nie sposób wyodrębnić tej „źródłowej”, jest charakterystyczną dla *Mercedes-Benz* figurą powtarzalności, zapewniającą trwanie w pamięci w coraz to innej, kalejdoskopowej formie. Zabiegi te – a raczej ostentacyjne uleganie pokusie fikcjonalizacji – ujawniają również ironiczną samoświadomość Huellego, charakterystyczną – według Hirsch – dla autorów trzeciego pokolenia⁴⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Ankersmit Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł. Ewa Domańska, Kraków: Universitas 2004.
- Barthes Roland, *Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria 2011.
- Barthes Roland, *Stopień zero pisania*, przeł. Karolina Kot, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2009.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: KR 2011.
- Czechowicz Józef, *elegia żalu*, w: idem, *Ballada z tamtej strony*, Warszawa: Droga 1932.
- Dąbrowski Bartosz, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. Hanna Gosk, Warszawa: Elipsa 2010.
- Dąbrowski Bartosz, *Postpamięć, zależność, trauma*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. Ryszard Nycz, Kraków: Universitas 2011.
- Derrida Jacques, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. Andrzej Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12.
- Doubrovsky Serge, *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*, tłum. Anna Turczyn, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.
- Herbert Zbigniew, *Fotografia*, w: *Raport z obłąkanego miasta i inne wiersze*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1992.
- Hirsch Marianne, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2010.
- Hirsch Marianne, Leo Spitzer, *What’s wrong with this picture? Archival photographs in contemporary narratives*, „Journal of Modern Jewish Studies” 2006, nr 5, s. 246.
- Huelle Paweł, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków: Znak 2003.
- Huelle Paweł, *Weiser Dawidek*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1987.
- Kaniowska Katarzyna, „Memoria” i „postpamięć” a antropologiczne badanie wspólnoty, w: *Co-dzienne i niecodzienne. O wspólnotowości w realiach dzisiejszej Łodzi*, Łódź: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze 2004 (Łódzkie Studia Etnograficzne, t. 43).
- Mach Anna, *Kłopotliwa (nie)pamięć o Zagładzie: wymazywanie żydowskości w recepcji i ekranizacji Weisera Dawidka Pawła Huellego*, „Rocznik Komparatystyczny” 2014, nr 5.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Por. Bartosz Dąbrowski, *Postpamięć, zależność, trauma...*, s. 260. „[...] w przypadku utworów trzecipokoleniowych postpamięć zakłada sytuację [...] wykorzystania zastanych form, zalegających w składach kulturowych archiwów, artystycznych przedstawień i postach estetycznych, odseparowanych jednak od ich pierwotnego źródła [...] i podporządkowanych regule imitacji, a przez to otwartych także na parodię, ironię i reartykulację”.

- Olczak-Ronikier Joanna, *W ogrodzie pamięci*, Kraków: Znak 2008.
- Pietrzak Przemysław, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2007.
- Pilch Jerzy, *Książka wszech czasów*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 38.
- Shore Robert, *Post-Photography. The Artist with a Camera*, London: Laurence King Publishing 2014.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Kraków Wydawnictwo Karakter 2010.
- Turczyn Anna, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.
- Ubertowska Aleksandra, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- Zieniewicz Andrzej, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa: Elipsa 2011.

PHOTOGRAPHY IN THE FIRST DEGREE, OR THE IMPOSSIBILITY
OF RETURNING TO THE ROOTS.
TAKING THE EXAMPLE OF *MERCEDES-BENZ* BY PAWEŁ HUELLE

Summary

The article compares two memoirs about family's histories from 2001: *In the Garden of Memory* by Joanna Olczak-Ronikier and *Mercedes-Benz* by Paweł Huelle, in which photographs play an important role: *In the Ggarden of Mmemory* by Joanna Olczak-Ronikier and *Mercedes-Benz* by Paweł Huelle. While in the former, more old-fashioned family's biography, the function of photos is to prove the trustworthiness (referentiality) of the narrative, in the latter, which is rather an autofictional novel, reading photos becomes a starting point for blurring non-fiction biography with fictional *Dichtung*. The aim of the study on Mercedes-Benz's study carried out by the author of this article is to outline the concept of the photography in the first degree. That is also why the *mise en abyme* and the *postmemory* are contextually recalled.

Adj. Izabela Ślusarek