

Inicjujący narrację kontakt z pamiętkami rodzinnymi jest dla Stiepanowej okazją do rozwinięcia problemu śladów przeszłości, przedmiotów odgrywających istotną rolę mnemotechniczną. Są to swego rodzaju media pamięci, „które pomagają tworzyć i przekazywać naszą wiedzę i uczucia dotyczące przeszłości”, opierając się na „różnych powiązaniach elementów dyskursywnych, wizualnych i przestrzennych”. W powieści jeden z takich przedmiotów, dziennik zmarłej niedawno ciotki Gali, staje się bezpośrednim pretekstem do rozpoczęcia pracy nad przeszłością przodków. Zamiast odkrywać najskrytsze tajemnice podmiotu prowadzącego zapiski, dziennik okazuje się tylko suchym rejestrem codzienności, nudnych obowiązków, planowanych prac czy wydatków. Powstający na podstawie jego lektury obraz ukazuje sympatyczną i wrażliwą na piękno kobietę jako pozbawioną marzeń, przeżyć wewnętrznych czy osobistych wspomnień, a więc właściwe jako postać bez osobowości. Stiepanowa podważa w ten sposób wiarygodność mediów pamięci, które zawsze obiecują niezapośredniczone doświadczenie przeszłości, lecz przekazują jedynie fragmentaryczną informację na jej temat.

Podobne złudzenie łatwego dostępu do przeszłości ilustruje próba analizy rodzinnych zdjęć. Fotografia zajmuje szczególne miejsce wśród obiektów ułatwiających pamiętanie i bywa traktowana nawet jako „proteza pamięci”. Za Rolandem Barthesem pisarka rosyjska ukazuje jednak „przeciw-wspomnieniowe” znaczenie zdjęć. Wśród zgromadzonych pamiątek wizualnych, które komentuje w swoim „romansie”, znajdują się wizerunki zupełnie nieznanymi osobom, z niezrozumiałymi podpisami, w wywołujących sprzeczne skojarzenia pozach i sceneriach. Stiepanowa nawiązuje przy tym do dziewiętnastowiecznych praktyk fotografii pośmiertnych, na których zmarli ustawiani byli pośród żywych z intencją jakby zatrzymania ich wspólnej bytności na tym świecie. Według autorki te szlachetne przesłanki doprowadzały do zatarcia różnicy między życiem a śmiercią, przekazując następnym pokoleniom zafalszowany

obraz przeszłości. Pisarka odnosi się do klasycznych już rozważań Siegfrieda Kracauera na temat fotografii i pamięci, rozwijając tezę niemieckiego filozofa o powierzchowności obrazu fotograficznego, który faktycznie deprecjonuje pamięć¹⁷. Warto tu przytoczyć ustalenia Susan Sontag, która podkreśla: „Zdjęcie to nie tylko obraz [...]. Podczas gdy malowidło, nawet spełniające fotograficzne kryteria podobieństwa, nigdy nie jest niczym więcej niż przedstawieniem pewnej interpretacji, fotografia nigdy nie może być czymś mniej niż rejestracją promieniowania (fal świetlnych odbijanych przez przedmioty) – materialną pozostałością obiektu”. Według Stiepanowej owe fizykalne powinowactwo rzeczywistości i fotografii, którą badacze nazywają „znakiem indeksalnym”, wcale nie gwarantuje zdjęciom uprzywilejowanej pozycji w pracy pamięci – wręcz przeciwnie, mimetyczność stwarza niebezpieczną iluzję prawdziwości, zatracając konteksty, fałszując proporcje i mieszając przeszłość z teraźniejszością. Jak twierdzi autorka: „Sens fotografii nie polega na zachowaniu istoty. Logika jej działania przypomina raczej kompletowanie przesłania dla potomności czy kosmitów”. Przedmioty uobecniające przeszłość ukazują więc paradoksalność pamięci, która czasem dotyka niezwykle małych wycinków rzeczywistości, lecz nie polega na prostym przywołaniu obrazów. Dla takiej biernej postawy wobec śladów przeszłości Stiepanowa rezerwuje termin „martwa pamięć zbieracza”. Kolekcjonerstwo nigdy nie zastąpi pamięci, która powinna być związana z rozpoznawaniem historii przedmiotów i gotowością przyjęcia jej jako własnej, a więc nawiązania pewnej duchowej wspólnoty.