



Maciej Topolski

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-3107-9394>

Biały jak album

Pamięć wizualna a fotografia wernakularna

White Like an Album

Visual Memory and Vernacular Photography

Abstrakt: Autor eseju podejmuje refleksję nad amatorskimi albumami fotograficznymi, wychodząc od etymologii słowa „album”, które oznacza ‘to, co białe’ (biała tablica w starożytnym Rzymie, książka z niezadrukowanymi białymi stronami we współczesności). Następnie opisuje ograniczenia pamięci w kontekście medium wizualnego, jakim jest fotografia, kolekcjonowane przez siebie albumy, ich związek z oralnością oraz otwartość na nowe – to jest inne niż należące do dawnych właścicieli albumów – interpretacje czy opowieści. Esej kończy rozważaniami dotyczącymi zapomnienia w kontekście zanikania formy wizualnej pamięci, jaką jest album fotograficzny, oraz potencjalnej przyszłości tej formy.

Słowa kluczowe: album fotograficzny, fotografia wernakularna, pamięć wizualna

Abstract: In his essay, Maciej Topolski reflects on amateur photo albums. He starts from the etymology of the word “album” as designating “something that is white” (a white board in ancient Rome, a book with blank white pages in the present). Next, he describes the limitations of memory in the context of photography as a visual medium, the albums he collects, their relationship with orality, and their openness to new interpretations, i.e., to interpretations and narratives different to those belonging to the former album owners. Topolski concludes his essay with reflections on forgetfulness in the context of the disappearance of the visual form of memory – as represented by the photo album – and on its possible future developments.

Keywords: photo album, vernacular photography, visual memory

Alba, albinos, albedo. Wszystkie te słowa są białe. Biały kołnierz, białe pióra, biała skóra. Nie pamiętam już, kiedy ten kolor zaczął mnie prześladować. Z jednej strony kojarzył się z otwartością i początkiem, z drugiej – przez swoją nieskazitelność – z tym, co pozbawione życia, co wymazane, co przestało istnieć.

Wypełnić biel

Album był znany już w starożytnym Rzymie, najpierw jako tablica pokryta kredą lub pomalowana na biało – *albus* znaczy po łacinie

tyle co 'biały' – na której czarnymi literami wypisywano dekrety, edykty i inne publiczne ogłoszenia. W ten sposób ogłaszano również listy rzymskich senatorów i jurorów, coroczne edykty pretora czy skróconą wersję kronik najwyższego kapłana (łac. *pontifex maximus*) – *annales maximi*. Marek Porcjusz Katon w *Początkach* miał narzekać na banalność zapisywanych przez najwyższego kapłana w *annales maximi* treści, które dotyczyły między innymi tego, „jak zmieniają się ceny kukurydzy, jak często obserwujemy zaćmienie Słońca lub Księżycza” (Andrews, Lewis, Short, eds., 1891, s. 80)¹. Dużo później, w średniowieczu, zmieniła się funkcja albumu – zaczął on być książką z białymi kartami, w której szkicowano rysunki lub zapisywano cytaty; w czasach współczesnych zaczęto umieszczać w albumie fotografie. Clément Chéroux w książce *Wernakularne. Eseje z historii fotografii* narzeka – podobnie jak Katon – na schematyczność umieszczanych w albumach zdjęć: „Zawsze widnieją na nich dzieci, krewni, przyjaciele, zwierzęta domowe, codzienne zajęcia, zakochani, ceremonie, święta, miejscy odpoczynku i turystyka” (Chéroux, 2014, s. 95).

Z trudem przychodzi mi zrozumienie zgodnych, choć oddalonych od siebie o ponad dwa tysiące lat, utyskiwań Katona i Chéroux. Tak jakby wydarzenia powszechne – bo kto się nie rodzi? kto nie umiera? kto nie udaje się na wycieczki? nie święci dnia świętego? nie szuka odpoczynku? nie zakochuje się? – nie były warte tego, by zaprzętać czyjaś pamięć. Tak jakby właśnie zdarzenia schematyczne i codzienne, „wahania cen kukurydzy”, „zaćmienia Księżycza” nie były szybciej zapominane. Jakby nie rozplątywały się prędzej na białym tle, nie były niemal natychmiast nadpisywane wspomnieniami nowszymi. Historia będzie pamiętać, tak czy inaczej, wszystko, co niebanalne i nieschematyczne. Ale nocy jasnej i bezsennej, twarzy zmarłej tamtego letniego dnia kuzynki, zabawy kilka lat później, tamtego drzewa, co jeszcze stoi, a i domu, którego już nie ma, nie wspomni.

Kate Zambreno w książce *Book of Mutter* zapisała: „Nigdy nie pamiętamy sfotografowanych chwil. Zdaje się nam, że jest inaczej, ale nie jest. Fotografie nie odzwierciedlają niepokoju, który się pod nimi kryje” (Zambreno, 2017, s. 99–100). Słowa amerykańskiej pisarki wskazują na dwie kwestie dotyczące relacji między fotografią i pamięcią. Pierwsza jest dość oczywista: pozwalamy, żeby fotografia pamiętała za nas; druga – rozzaczarowująca: fotografia nie pamięta jednak tego, co pod powierzchnią, co obok, co przedtem, a co potem, co czuliśmy, jak to życie się układało, jeśli w ogóle. Po prawdzie fotografia pamięta przede wszystkim wizerunki.

Wizerunki – czyli co? Słowo „wizerunek” pochodzi – podobnie jak „frasunek” czy „opierunek” – z języka staroniemieckiego, do

1 Jeśli nie podano inaczej, przekład cytowanych fragmentów – M.T.

którego przywędrowało z łaciny z czasownikiem *visere* oznaczającym „widzieć” i „odwiedzać”. Fotografia pamięta wyłącznie to, co widziane, przedstawione oku. Mówiąc inaczej: fotografia sprowadza całą naszą pamięć do wspomnień wizualnych. Patrząc na fotografię, nie odczujesz „niepokoju, który się pod nimi kryje”. Nie dotkniesz zimnej skóry zmarłej, nie posłuchasz chichotów dzieci, nie posmakujesz dań rozstawionych na stole, nie poczujesz kręcenia w nosie. Zdumiewający jest kredyt zaufania, jakim obdarzamy fotografię, oddając jej – może zupełnie nieświadomie, z braku innej technologii, która pamiętałaby nas pełniej, bardziej wielowymiarowo i wielozmysłowo – część pamięci.

Trzy biele

Zacząłem kolekcjonować amatorskie albumy fotograficzne wiedziony ich metaforyczną bielą. Albumy są dla mnie przede wszystkim książkami z białymi kartami, to znaczy pustymi miejscami, które można w dowolny sposób wypełniać. Szukając kolejnych albumów – na aukcjach internetowych, na targach staroci lub w antykwariatach w miastach, które odwiedzam – szukam tak naprawdę coraz to nowych sposobów radzenia sobie z tą bielą.

W pewien sposób Clément Chéroux ma oczywiście rację. Bardzo często zdjęcia umieszczane w albumach realizują schemat: „dzieci, krewni, przyjaciele, zwierzęta domowe, codzienne zajęcia, zakochani” – nie dzieje się tak jednak **zawsze**, jak przekonuje francuski historyk fotografii. W swojej kolekcji mam między innymi albumy niemieckiej wspólnoty zakonnej, belgijskiego studenta rolnictwa, polskiej młodej kobiety pozującej nago, albumy ze zdjęciami z dwóch pogrzebów w Katowicach, z kolekcją zdjęć samochodów z całego świata, album szkoły letniej, w której uczestniczyła kilkuletnia Wisława Szymborska, kanadyjskich lotników, ukochanego psa i wiele innych. Każdy album – bez względu na to, jak realizuje wspomniany schemat – domaga się diametralnie innych sposobów czytania, patrzenia i interpretowania. Co zrobić na przykład z albumem, w którym pozostały tylko trzy wakacyjne zdjęcia, a reszta została z jakichś powodów wyrwana? Jak interpretować podpisy, które informują o tym, gdzie i kiedy wykonano usunięte zdjęcia? A co zrobić z faktem, że duża część posiadanych przeze mnie albumów nie została dokończona, tak jakby przyczyna tworzenia wizualnej narracji w pewnym momencie się wyczerpała?

Drugie rozumienie bieli wiąże się z podglądactwem. Pisarka Rachel Syme stworzyła określenie *time voyeurism* odnoszące się do kulturowego fenomenu, jakim jest desperacka potrzeba zdobycia wiedzy na temat sposobów spędzania czasu przez innych ludzi oraz powodów, dla których czas innych ludzi wydaje się nam bardziej pojemny, lepiej wykorzystany, a przez to bardziej

urozmaicony niż nasz, podglądaczy. Syme podaje wiele przykładów tego „czasowego podglądactwa”, jeden z nich stanowi – przetłumaczona na kilka języków – książka *Codzienne rytuały. Jak pracują wielkie umysły* Masona Curreya (2015) opisująca codzienne nawyki „kreatywnych person”, na przykład Benjamina Franklina, który zażywał „powietrznych kąpiele” polegających na czytaniu i pisaniu nago do momentu, „aż nie będzie miał czegoś innego do roboty” (Syme, 2021). Od razu odpowiem: nie, nie kolekcjonuję amatorskich albumów fotograficznych, żeby dowiedzieć się, jak lepiej korzystać z danego mi czasu, i wzorować się na „ludziach sukcesu”. Moje podglądactwo również dotyczy czasu i form jego spędzania, przede wszystkim jednak tego, jak ludzie próbują czas zatrzymać i jak wykorzystują do tego celu wizualną technologię, czyli fotografię.

W amatorskich albumach fotograficznych znajdują się przeważnie zdjęcia nieudane, źle skadrowane, wykonane przez osoby anonimowe, niebędące profesjonalnymi fotografami czy fotografkami. W moim kolekcjonowaniu nie chodzi zatem o poszukiwanie zdjęć przyciągających oko, raczej o podejmowaną każdorazowo próbę prześledzenia konstelacji zawartych w albumach – konstelacji rozumianej jako nieciągły zbiór, który nie ma wyznaczonych granic, ale tworzy mniej lub bardziej przypadkowe konglomeraty sensów – sensów zawartych w gestach czy spojrzeniach, w pozach przyjmowanych przez osoby sfotografowane, w doborze obiektów lub w sposobach kadrowania, w połączeniach tworzonych przez fotografie, w domniemanych powodach, dla których powstał dany album, w tym, jak ktoś chce się pokazywać i być zapamiętany.

Trzecie rozumienie bieli dotyczy zapomnienia. W języku polskim istnieje czasownik „uwiecznić”, który oznacza ‘uczynić coś nieprzemijającym’ oraz ‘sfotografować’. Mówiąc inaczej: fotografia zatrzymuje czas, sprawia, że rzeczy nie przemijają, są w pewnym sensie wieczne. Albumy, które kolekcjonuję, pokazują jednak coś zupełnie przeciwnego. Większość z nich trafia na rynek po śmierci właścicieli, a wraz z nimi – twórcami albumów lub ich spadkobiercami, na przykład rodziną, przyjaciółmi – znika pamięć o przedstawionych na zdjęciach wydarzeniach, osobach czy miejscach. Tym samym album, który w zamierzeniu miał służyć pamięci, przechowywaniu wizualnych wspomnień, staje się swoim przeciwieństwem – zapisem zapomnienia lub wspomnieniem utraconej pamięci.

A jak wobec tego faktu sytuuje się kolekcjoner? Nowy właściciel albumu i opowieści? Martha Langford, kanadyjska historyczka sztuki, formułuje taką odpowiedź: „Nawet na najbardziej naiwnym zdjęciu istnieje miejsce dla konkretnych informacji i spekulacji, dla obiektywnego opisu i obfitego »co jeśli«. Na pojedynczej fotografii tego miejsca [...] jest aż nadto” (Langford, 2001, s. 19).

Album fotograficzny uznaje natomiast za akt komunikacji, przerwana rozmowa domagająca się uczestnictwa tego, kto opowiada, i tego, kto słucha, rozmowę, która ożywia zdjęcia. Inaczej do tej kwestii odnosi się Georges Didi-Huberman, który w książce *L'image ouverte* zapisał: „Stajemy przed obrazami niczym w obliczu niesamowitych rzeczy, które na zmianę otwierają się i zamykają przed naszymi zmysłami. [...] Nieraz doświadczamy obrazu jako nieprzekraczalnej przeszkody, bezdennej nieprzejrzystości, gdy nagle otwiera się on przed nami i sprawia wrażenie, jakby brutalnie wciągał nas w swoje otchłanie” (Didi-Huberman, 2007, s. 25). Fotografie są zatem jak otwarte obrazy, magiczne wizje, przepustki, które umożliwiają odwiedziny w obcym kraju. Albo jak wizjery – tak, te wszystkie „wizje” lub „wizje” wykwitają z łacińskiego *visere* – przez które spogląda się, żeby dostrzec, kto przyszedł w odwiedziny. Fotografia więc nie tylko nawiedza, przychodzi z przyszłości, jak duchy, żeby wejść w teraźniejszość, czasem z butami, a czasem jako długo wyczekiwany gość; fotografia pełni także funkcję dokumentu umożliwiającego przekroczenie granicy, czasowej i przestrzennej, wejście w należące do duchów dawne, schwytane przez (białe) światło progi – i rozpoczęcie rozmowy.



Fotografia rodzinna, 1930 rok, Toruń.

Zdjęcie z amatorskiego albumu fotograficznego z kolekcji autora tekstu.

Aby lepiej wyjaśnić tę kwestię, przyjrę się zamieszczonej tutaj fotografii pochodzącej z albumu rodzinnego, który kupiłem na aukcji internetowej. Wiem o tym zdjęciu tylko tyle, że zostało

wykonane w Toruniu, w dzielnicy Rudak, w sierpniu 1930 roku. Na odwrocie zapisano miejsce wykonania i rok, dodano też adnotację: „P. Trzaskowska wyrwała swoją podobiznę”. Powiedziałbym, że nie wyrwała, ale wycięła. Nożyczkami, nożem. Dzisiaj działanie pani Trzaskowskiej można by określić neologizmem *whitewalling*, który daje się przetłumaczyć na język polski jako „bielenie ścian” lub „malowanie ścian na biało”. W odniesieniu do mediów społecznościowych oznacza ono „usuwanie wielu lub wszystkich postów w celu zachowania odpowiedniej reputacji”, natomiast w odniesieniu do krytyki sztuki oraz kwestii rasy – jak proponuje Aruna D’Souza – wykluczenie kogoś lub zakrycie tego, co lepiej jest zignorować lub stłumić (D’Souza, 2018). To paradoksalna sytuacja: mam, jakkolwiek szczątkową, wiedzę na temat osoby, która się wycięła – usunęła – z fotografii, nie wiem jednak nic o osobach, które na zdjęciu pozostały. Ten paradoks pozostawia bardzo dużo przestrzeni na opowieść, na ożywczą rozmowę.

Dlaczego pani Trzaskowska wycięła swoją podobiznę? Czy nie podobała się sobie? Może myślała, że w rzeczywistości wygląda inaczej, lepiej, ładniej niż na zdjęciu? Albo w pewnym momencie nie chciała mieć nic wspólnego z rodziną pozującą pod kasztanem na toruńskim podwórzu? A jeżeli tak, to o co poszło? O pieniądze czy miłość? Jeżeli o miłość, to czy do tego jegomościa z wąsem, który trzyma dziecko na kolanie? Może któregoś dnia oglądała album, który trafił w moje ręce po prawie stu latach od wykonania zdjęcia, i doszła do wniosku, że „nie, przecież nie jestem tutaj wcale do siebie podobna”? Czy była bardziej do siebie podobna jako wyrwa, dziura, wycięcie? Czy wycinając swoją podobiznę, chciała zadbać o swoją reputację? Czy raczej coś zignorować, stłumić, o czymś zapomnieć?

Posłużyłem się terminem *whitewalling* w odniesieniu do tej fotografii nie tylko z domniemanych powodów, dla których „P. Trzaskowska wyrwała swoją podobiznę”, lecz także dlatego, że daje ono namacalny dowód na to, jak zdjęcie staje się białą ścianą. Pustą przestrzenią, którą można w dowolny sposób zapełnić. Tablicą pomalowaną na biało, która czeka na ustanawiającą ją na nowo opowieść. Z jednej strony zatem pokazuje, w jaki sposób fotografia sama w sobie – pozbawiona komentarza, opisu, adnotacji – jest ograniczona w przekazywaniu informacji na temat przedstawionych osób, zdarzeń lub obiektów. Z drugiej natomiast – jak bardzo jest podatna na to, co można nazwać zmyśleniem lub, jak powiedział Robert Frank, „pieprzeniem głupot” (cyt. za: Parry, MacNeil, eds., 1977, s. 58).

Zapominanie albumu

Wszystkie albumy z mojej kolekcji pachną kurzem i zapomnieniem. Są zniszczone, brudne, porzucone. W pewnym sensie

stanowią materialny dowód, jak album – jako medium służące przekazywaniu pamięci – sam popada w zapomnienie wraz ze zmianą technologii fotograficznej oraz roli fotografującego. Jak twierdzi Joanne Garde-Hansen, fotografia nie chwytła już chwili, tak jak działała się dawniej, gdy miała tylko jedną szansę, żeby tę chwilę uchwycić. Taka praktyka fotograficzna obejmowała „niegdyś staranną i skrupulatną produkcję dobrze dobranych fotografii wykonanych przy użyciu drogiego sprzętu, z miłością i wielką umiejętnością umieszczanych i przechowywanych w często pięknie prezentowanym i oprawionym albumie. Teraz album rodzinny nosi się w kieszeni i jest dostępny natychmiast w dowolnym miejscu i czasie. Ale czy to album rodzinny? Czy to jeszcze album?” (Garde-Hansen, 2011, s. 136). Odpowiedziałbym, że tak, to jeszcze album, pełniący jednak inne funkcje, tworzony w znacznie szybszym tempie, mający bardziej ulotny, a jednocześnie – za sprawą mediów społecznościowych – bardziej otwarty charakter. To, co może dziwić w słowach Garde-Hansen, dotyczy idealizacji „starego” – jakkolwiek z przytoczonego tekstu nie dowiemy się, o jakim „niegdyś” badaczka myśli – typu albumu rodzinnego, jak i minionego sposobu fotografowania oraz tworzenia archiwum (Garde-Hansen, 2011, s. 136-150). Daleki jestem od tego typu idealizacji, ponieważ większość albumów, które mam w swojej kolekcji, przechowywana była w piwnicach lub na strychach, na dnach szaf w opuszczonych mieszkaniach lub domach, w szufladach lub innych skrytkach, które po przejściu trafiają na śmietnik czy do zakurzonych antykwariatów.

W moim kolekcjonowaniu nie ma więc nic lub jest bardzo niewiele z tęsknoty za niegdysiejszą „staranną i skrupulatną produkcją dobrze dobranych fotografii”. O wiele bardziej interesuje mnie chaotyczny sposób tworzenia albumów fotograficznych – bez względu na to, czy pochodzą z końca XIX czy z połowy XX wieku – beztrudnie podejście do tych przechowywanych wspomnień, które przemieszcza się ze sfery prywatnej (rodzina, bliscy, przyjaciele) do publicznej (gdzie album trafia na targi, aukcje, do kolekcjonerów), przede wszystkim jednak stopień, w jakim zawarte w albumach narracje wizualne podlegają przeinaczeniom, zmyśleniom i nadinterpretacjom. O wiele bardziej niż tęsknota za zapomnianym sposobem tworzenia pamięci wizualnej interesuje mnie również ujawniający się w amatorskich albumach fotograficznych krytyczny impuls. Ten dotyczy głęboko zakorzenionego w zachodnim myśleniu przekonania, że wszystko można zobaczyć. Każda chwila życia jest do zatrzymania w ułamku sekundy, do zapamiętania na wieczność, do rozświetlenia fleszem. A jeżeli wszystko jest do zobaczenia, to nie ma nic do zatrzymania, zapamiętania i rozświetlenia. Nieskończona widzialność wiąże się nierozdzielnie ze ślepotą. W kulturze zachodniej

ślepców zawsze uznawano za tych, którzy widzą więcej – taką koncepcję stworzono na długo przed wynalezieniem fotografii. Weźmy przykład Tyrezjasza. Według jednej wersji greckiego mitu, rozstrzygnąwszy spór między bogami, Tyrezjasz został z zemsty oślepiony przez Herę, a zarazem zamieniony przez Zeusa w jasnowidza; według innej zaś stracił wzrok, gdy ujrzał nagość Ateny. Trudno powiedzieć, czy jego oślepienie stanowiło nagrodę czy karę. Ślepotą za wiedzę, jeden boski – oślepiający jak blask światła – widok za wszystkie widoki świata.

Zdjęcia zawarte w amatorskich albumach przekonują mnie właśnie tym, czego w nich nie widać, o czym nie informują, na co są ślepe. Choć zapominane jako przechowalnie wizualnych wspomnień i porzucone na strychach, w piwnicach, szafach lub skrytkach, albumy fotograficzne ożywione nowym spojrzeniem, nową interpretacją, nowymi opowieściami, otwierają się na przyszłość (wszak jasnowidz najlepiej ją przepowiadał). Stają się – w efekcie zapomnienia – białą tablicą zapowiadającą przyszłe edykty, książką z białymi kartami oczekującą na wklejenie fotografii. Biel albumu łączy więc na powrót to, co przestało lub przestaje istnieć, z tym, co daje początek.

Bibliografia

- Andrews E.A., Lewis Charlton T., Short Charles, eds., 1891: *A New Latin Dictionary*. Clarendon Press, New York–Oxford.
- Chéroux Clément, 2014: *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*. Tłum. Tomasz Swoboda. Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa.
- Currey Mason, 2015: *Codzienne rytuały. Jak pracują wielkie umysły*. Przeł. Agata Napiórska. Wydawnictwo W.A.B.–Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa.
- Didi-Huberman Georges, 2007: *L'image ouverte*. Gallimard, Paris.
- D'Souza Aruna, 2018: *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*. Badlands Unlimited, New York.
- Garde-Hansen Joanne, 2011: *Media and Memory*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Langford Martha, 2001: *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. McGill-Queen's University Press, Montreal–London.
- Parry Eugenia, MacNeil Wendy, eds., 1977: *Photography Within the Humanities*. Addison House Publishers, Danbury, N.H.
- Syme Rachel, 2021: *What Deadlines Do to Lifetimes*. „New Yorker Magazine”, July 5. The New Yorker, June 28, 2021. <https://www.newyorker.com/magazine/2021/07/05/what-deadlines-do-to-lifetimes> [dostęp: 6.09.2021].

Zambreno Kate, 2017: *Book of Mutter*. Semiotext(e), Cambridge-London.

Fotografia z archiwum autora artykułu, autor fotografii nieznany. W razie jakichkolwiek wątpliwości dotyczących własności praw autorskich do tej fotografii prosimy o kontakt z Redakcją „Śląskich Studiów Polonistycznych”.