

**Opis bibliograficzny:** Lech Lechowicz, *Album Fotografii – Czas Odnaleziony?*, „Obscura”, 1982, nr 4, s. 14-21.

**Uwagi:** tekst nieedytowany

**Słowa kluczowe:** album fotograficzny, narracja

---

**Tekst:**

Prezentowany fragment „Blaszanego bębena” Güntera Grassa pobudza do refleksji nad zjawiskiem albumu fotografii. Fragment ten, wyrwany z kontekstu całej powieści, sam z siebie nie określa miejsca i funkcji jaką w niej pełni. Prześledzenie tego pozwoli, jak sądzę, wypreparować i podkreślić swoistość zjawiska kulturowego jakim jest album fotografii. Da to również okazję do przyjrzenia się tym skomplikowanym, na ogół mało przez nas uświadamianym splotom przeróżnych mechanizmów psychologicznych oraz właściwości samej fotografii, które tworzą specyficzny obszar kontaktu i wzajemnych oddziaływań jakie zachodzą podczas obcowania z albumem fotografii.

„Altom” w powieści pojawia się jak wtręt w narracji Oskara-narratora. Tak w rzeczywistości pozaliterackiej, jest on, tj. „Album” miejscem zatrzymania czasu, zarówno powieściowego jak i historycznego. Jest jednym z epizodów-rozdziałów, ale także rozdziałem w stosunku do całości szczególnym. Mieści się w strukturze, lecz i zajmuje w niej miejsce wyjątkowo uprzywilejowane. Następuje zaraz po opisie okoliczności narodzin Oskara: „akuszerka przecięła pępowinę, nic więcej nie dało się zrobić.”

Pojawienie się tego fragmentu w tym właśnie miejscu i prawie na początku powieści, wskazywałoby również w intencji autora na album, jako na to, co można by określić prywatną pamięć- [s. 15:] ciąż; tu przywołaną do dania świadectwa istnienia, w równym stopniu – postaci powieściowych co i samego narratora.

Oskar, ten dziwny gnom, dziecko obdarzone świadomością dorosłego, przedstawia nam w „ALBUMIE” – „osoby dramatu”. Postacie o których w tym fragmencie będzie mowa, pojawiły się już wcześniej, lecz dopiero teraz będą mogły zaistnieć w pełni. Są to osoby ważne,

bezpośrednio związane z historią Oskara. Prezentowane zdjęcia mają przedstawić zarówno same postacie, co i skomplikowane powiązania w które są wzajemnie i znacząco uwikłane.

Dla Oskara album jest częścią jego pamięci i jednocześnie medium, które wywołuje w nim projekcje obrazów. W swej, genezie tkwią one w albumie, w pojedynczych fotografiach. Zostają jednak uruchomiane dopiero wtedy, gdy otwarty album zostanie o nie „zapytany”, tak jak Oskar „pyta”, uderzając pałeczkami w blaszany bębenek. Jednak cudowny bębenek, pomagający niejednokrotnie już w odnalezieniu pewnych, zapomnianych szczegółów, nie wystarcza. Oba te „cudownie” działające przedmioty muszą się wzajemnie uzupełniać w swych magicznych właściwościach. Album zostaje więc przywołany na pomoc, zarówno pamięci jak i świadomości narratora: „miałbym bowiem ogromną ochotę przez fotografię dotrzeć do oryginałów... Cóż bym począł bez tego odsłaniającego WSZYSTKO /podkr.L.L./, otwartego grobu rodzinnego?”

Album służy Oskarowi nie tylko do rekonstrukcji szczegółów, ale również do odnalezienia na zdjęciach pogmatwanych relacji pomiędzy sfotografowanymi osobami. Uwikłań, których obrazki nie są w stanie wyemitować same z siebie, a które dla Oskara-Obserwatora tkwią w nich i tkwiły od momentu wykonania zdjęcia. On je tylko przed nami odnajduje na nowo, rozbudowuje, nadaje im egzystencję niemal fizyczną. Dla niego są oczywiste i zapisane w każdej fotografii, trzeba tylko, uważnie i z zaufaniem w „moc kreacyjną” albumu – oglądać go.

Oskara nie zadawała odczytanie tkwiących w obrazie szcze- [s. 16:] gółów, wykorzystanie albumu jako prostej pamięci, składu wspomnień i minionych wydarzeń. Obcując wraz z nimi z albumem, nadaje osobom i ich wzajemnym relacjom egzystencję niemal taką jaką miały gdy się stawały i gdy istniały poza rzeczywistością fotograficzną. Raz uchwycone na zdjęciu trwały nadal, w każdej chwili gotowe do wywołania, jak widma. Wyłaniające się za każdym - razem, gdy otworzy się album. Toteż wyjątkowość „Albumu” w strukturze całej powieści wynika nie tylko z niezwykłych właściwości albumu fotograficznego. Odwołanie się do albumu nadaje mu funkcję o wiele ważniejszą, nadrzędną w stosunku do samej narracji. Właśnie on ma tę narrację uwierzytelnić. Grass wiedział, że rozkładając przed nami swój album nic tak dobitniej i bardziej wyczerpująco nie określiłoby tego, co chciał nam przedstawić. Wszystko staje się wiarygodne, bo uwierzytelniane powszechnym przekonaniem o obiektywności fotografii. Nieoczekiwanie literatura wydaje się szukać dla uwiarygodnienia owej fikcji nie w samej sobie, lecz w „mechanicznej” fotografii.

Dociekliwość Grassa w stawianiu albumowi pytań i wykorzystaniu jego właściwości nie kończy się na tym. Przyglądając się zdjęciom doszedł do, może marginalnych, ale bardzo wnikliwych spostrzeżeń pewnych przemian zbiorowych. Konstatuje on, że coś bardzo wyraźnego, zmieniło się na fotografiach po I wojnie światowej. Zmiany te dotyczą nie tylko samych osób, ich wyglądu zewnętrznego, ale także ich rysu „wewnętrznego”, psychicznego. Otaczające je przedmioty, ich wzajemne relacje ludźmi, są inne, uległy głębokiej przemianie. Przedmioty zdają się „nie pasować” do ludzi, a ludzie do rzeczywistości.

Można także spróbować porównać całą powieść do albumu fotografii i odwrotnie, album do powieści. Celem takiego porównania nie jest bynajmniej „zinterpretowanie” powieści, lecz wykazanie, iż album fotografii w swej morfologii i strukturze posiada wiele cech wspólnych z powieścią. [s. 17:]

Zbieżności albumu i powieści wynikające z ich zasad budowy i „funkcjonowania” można uogólnić następująco. Konstytuują je dwie generalne zasady:

- postrzegającej, pozornie biernej „świadomości” /w powieści: Oskar-narrator; w albumie: obiektyw kamery/
- epizodycznej konstrukcji całości /w powieści: epizody-rozdziały; w albumie: pojedyncze zdjęcia/.

„Narracja objawia się zatem jako ciąg obrazów pełniących funkcję momentów »szczególnych«, umieszczonych w spokojnym chronologicznym strumieniu społecznej i jednostkowej historii.”<sup>1</sup> Obrazy-epizody pełnią w tej powieści funkcję konstrukcyjne. Wokół nich i dzięki nim następuje rozwój narracji. Te same elementy konstrukcyjne o zbliżonych właściwościach narracyjnych – pojedyncze fotografie – występują w albumie. To one ułożone w pewien ciąg chronologiczny składają się na strukturę albumu. Także w albumie chronologia wewnętrzna nie zawsze jest ciągła, zdarzają się miejsca „puste” w albumowej narracji. Dopiero otwarcie albumu i obcowanie z albumem może je wypełnić skondensowanym obrazem, pełnym informacji i znaczeń, odkrywanych nieoczekiwanie, w zdawałoby się zwykłych, pamiątkowych fotografiach z rodzinnego albumu.

Obok tych cech wspólnych album ma jednak nad powieścią istotną przewagę. Jest czystym obrazowaniem, jest potwierdzeniem samego siebie, podczas gdy język powieści sam

---

<sup>1</sup> Ralph Freedman, Dylematy poety: światy narracyjne Güntera Grassa, »Literatura na świecie« 1976, nr 3, s. 140.

potwierdzić się nie może.

Grass, zaraz na początku „Albumu” pisze: „Cóż na tym świecie, jakaś powieść mogłaby dorównać epickiej rozległości albumu z fotografiami?” – Wyznanie to, bardzo odważne w ustach powieściopisarza, jest oddaniem czci albumowi, jego bogactwu i rozległości epiki, wyraża jednocześnie poczucie bezsilności epiki literackiej wobec albumu. Jest to chyba jeden z największych komplementów jako spotkał, co prawa tylko pośrednio, bo [s. 18:] poprzez udział w albumie, fotografię ze strony literatury, a być może w ogóle ze strony sztuki.

Wszystko co zostało powiedziane o miejscu i funkcji „Albumu” w powieści Grassa nie wyjaśnia jednak samego fenomenu albumu fotografii. Z pewnością fenomen ów nie tkwi tylko w samym obiekcie, w albumie. Jego właściwości i geneza wywodzą się w dużym stopniu z fotografii. W albumie niektóre właściwości fotografii nabierają ostrości, intensywności, inne kondensacji a jeszcze inne tworzą się na nowo. Próbując wyjaśnić ów fenomen wydaje się koniecznym odpowiedzieć na dwa podstawowe pytania: co to jest? oraz: czym jest album fotografii?

Dając odpowiedź na pierwsze a nich nie można ustrzec się stwierdzeń prostych, oczywistych wręcz banalnych. Każdy album fotografii składa się ze zdjęć ułożonych chronologicznie. Początkiem „historii” mogą być: - pierwsze zdjęcia właściciela, fotografie przedstawiające jakieś ważne wydarzenia /chrzest, ślub/. Punkt wyjściowy bywa różnie cofnięty w przeszłość, może nim być: - fotografie rodziców, dziadków, pradziadków. Ramy te określają „kierunek pionowy”. W „poziomie” znaleźć się może wszystko, co dotyczy „prywatnej historii” właściciela. Większość to zdjęcia bezpośrednio związane z tą historią: małe i wielkie wydarzenia rodzinne, codzienne i wyjątkowe. Sprawy osobiste, intymne oraz wydarzenia publiczne, których uczestnikiem lub świadkiem był posiadacz albumu. Zawsze jednak pozostające w ścisłym związku z zasadniczą linią narracji, czyli „prywatną historią” właściciela. Proces „stawania się” albumu przypomina po trosze rafę. Kierunkiem zasadniczym jest narastanie ku górze, przy jednoczesnym rozbudowywaniu się na boki. A wszystko w zadziwiającej symbiozie: mechanicznej precyzji i „obojętności” fotografii oraz intymności i prywatności albumu.

Fotografia w albumie występuje jako medium »przezroczyste«. Jej egzystencja w nim jest istnieniem poza formą, estetyką, sztuką. [s. 19:] Jest spojrzeniem na rzeczywistość „z dołu”, z prywatnej perspektywy codzienności – jakże jednak dla nas pasjonującej i atrakcyjnej. Tu, pojedyncza fotografia nie musi niczego udawać, jest sobą,

rejestracją – najbardziej doskonałą ze znanych. Jej autorstwo nie jest istotne. Są to przecież zdjęcia wykonane przeważnie przez zakłady fotograficzne, przez właściciela i inne, przypadkowe osoby. Jedynym kryterium „estetycznym” to warunek... „żeby było coś widać”.

W czym więc tkwi „magnetyczna” siła albumu fotografii, ów fenomen powodujący, że chętnie go oglądając, wciąż na nowo zostajemy pochłonięci obcowaniem z nim, jego egzotyką przeszłości i codzienności?

W rozwoju albumowej narracji fotografie odbijając rzeczywistość jednocześnie nie ograniczają się do tego. Czar, magia albumu pozwala nam wejść w te puste miejsca minionej rzeczywistości, które zawierają się jakby między pojedynczymi zdjęciami, wywołując u oglądającego swobodne ciągi narracyjne, nie skrępowane opisem literackim – jak w pamiętniku, powieści czy nawet kronice – album włącza nas w strumień czasu. Pojedyncza fotografia jest tylko wycinkiem – migawkowym tego strumienia. Dopiero w albumie uporządkowane chronologią pozwalają nam na swoistą obecność w przeszłości. Mechanizm ten działa właściwie samoczynnie. Włącza się kiedy otwierając album rozpoczynamy nasze intymne uczestnictwo w CZASIE. Jest on nie tylko samoczynny, ale i uniwersalny. Działa również gdy obcujemy z albumem który nie należy do naszej „historii». Wówczas ów mechanizm jest jeszcze bardziej wyrazisty i zaskakujący. Jego działanie wynika w równym stopniu z psychicznej potrzeby i tęsknoty każdego z nas do zatrzymania czasu, jak i naszej przynależności do kultury, zdjęcia pośredniczą tylko, w sposób prawie doskonały, w realizacji tej skłonności i tęsknoty. Przynależąc do kultury jesteśmy wyćwiczeni w oglądaniu fotografii. Za kulturę przyjmujemy bez- [s. 20:] wiednie wiarę w wiarygodność, obiektywizm i rzetelność tego medium. „Fotografia ma tę zdolność uwierzytelniania tego, co reprodukuje... mówi jedynie o tym co jest całkowicie pewne, o tym co się stało... ona nie wymyśla nie, jest samym potwierdzeniem.”<sup>2</sup>

Zafascynowani bogactwem dokumentalnym, cudownymi właściwościami mediumicznymi, pochyleni nad kartkami albumu podziwiamy imponujące nagromadzenie szczegółów. Szczegółów tak drobnych i skondensowanych, że na ogół na zdjęciu pojedynczym nie dostrzeganych. W albumie poprzez narracyjną współobecność wielu zdjęć, ich wzajemnego oddziaływania na siebie, - powstaje w nas obraz. Obraz połem wielorakich znaczeń, rozbudowany o to, czego na fotografii nie ma, a co wy wiemy poza nią lub czego przedtem nie

---

<sup>2</sup> Cyt. za: R. Barthes, *La chambre claire*. »Fotografia« 1981, nr 1, s. 3.

wiedzieliśmy, a teraz nasz umysł pobudzony przez fotografię usłużnie i dyskretnie nam wszystko podsuwa. Wywołujemy obraz, którego istnienia często w nas samych i w oglądanej fotografii nie podejrzewalibyśmy. Spostrzegamy wówczas na zdjęciach to czego nie dostrzegliśmy przy innych okazjach. Te drobne szczegóły oraz sprowokowana fotografią, aktywność „kreacyjna” naszego umysłu powoduje, że to, w co na ogół nie jesteśmy skłonni uwierzyć – w zatrzymanie czasu, i to tak przekonywujące – staje się możliwe i co jeszcze dziwniejsze, całkiem naturalne i proste. Bo przecież aby dokonać tej całej „operacji” potrzebno są „tylko”: – fotografie i my sami jako podmiot percepcji. I na ogół nie uświadamiamy sobie, że „właściwości jakie przypisujemy fotografii są właściwościami naszego umysłu, które do niej przylgnęły i które ona nam zwraca... Bogactwo fotografii to właśnie to, czego w niej nie ma, a co my w niej utwierdzamy.”<sup>3</sup> Wynika to między innymi z automatycznego charakteru fotografii, który „zburzył radykalnie psychologię obrazu. Obiektywizm fotografii, nadaje obrazowi siłę wiarygodności nie istniejącej w innych utworach plastycznych. Nasz umysł krytyczny może na podsuwać różne zastrzeżenia, lecz musimy wierzyć w istnienie przedstawionego na fotografii przedmiotu, obecnego w czasie i przestrzeni.”<sup>4</sup>

Wiara w realność obiektu na fotografii, uwiarygodniona jej obiektywizmem, i to, że może uchodzić nawet za „prawdziwszą” od natury, bogatszą niż samo życie, rodzi pewne niebezpieczne konsekwencje. Fotografia stać się może magicznym substytutem, fetyszem, Zdjęcia odrywając się od obrazu rzeczywistości minionej mogą się nią stać same. Wywołując widma mogą zastąpić i wyprzeć ich pierwowzory, przeszłość i osoby z tej przeszłości.

Z tych źródeł pochodzi owa magnetyczna siła fenomenu albumu fotografii, w którym zdjęcia imitują już nie tylko postacie, minioną teraźniejszość, lecz również sam czas. Czas w albu- nabiera ciągłości, staje się bardziej uchwytne i realny.

Funkcjonujący na rozległym obszarze kulturowym, poza estetyką i sztuką, album fotograficzny prowadzi fascynującą i niebezpieczną grę z CZASEM, dając nam, podmiotom i przedmiotom tej gry, chwilowe i złudne poczucie odnalezienia go w albumie.

---

<sup>3</sup> Edgar Morin. Kino i wyobraźnia. Warszawa 1975, s. 38.

<sup>4</sup> Andre Bazin, Ontologia obrazu fotograficznego. w: tegoż, Film i rzeczywistość. Warszawa 1963.