

SŁAWOMIR SIKORA

Z punktu widzenia ghanijskiego fotografa*

Racjonalność nie jest po prostu pojęciem w języku jak każde inne; jest nim także, ponieważ jak każde inne pojęcie, tak i ono musi być określone przez ustalony sposób użycia: sposób użycia ustalony w języku.

Peter Winch

Tak naprawdę tych opowieści jest kilka. Tworzą one jednak dość zwartą narrację ukazującą funkcjonowanie różnych aspektów fotografii (i nie tylko fotografii) w kilku ośrodkach w Ghanie. A wędrówki po kraju są podyktowane raczej chęcią pokazania różnych postaci, jakie przybiera fotografia, niż próbą dokumentacji poszczególnych ośrodków miejskich (cele te nie muszą być zbieżne). Poznajemy zatem pewne „ciało zbiorowe” – fotografię w Ghanie, a przynajmniej kilka ciekawych aspektów jej oblicza, różnych typów fotografii. Jednym z głównych „narratorów” jest niejaki PiKi (fonetycznie od PK; Philip Kwane Apagya) z małej rybackiej miejscowości Shama. Jest on też konsultantem [assistance] w filmie. Zdjęcia do filmu nakręcone zostały około roku 1990; tak przynajmniej można sądzić, data ta pojawia się bowiem – „jest właśnie pisana” – w jednym z komemoratywnych napisów na nagrobku. Opowiadania dotyczą fotografii, ale pokazują przy okazji cały „wielogłosowy” i (jak się można częściowo domyślać) podlegający ciągle przekształceniom fotograficzny „biznes” – pewną całość (choć, jak wiadomo, pojęcie całości bywa dziś kategorią dość podejrzaną). Zmiennym narratorem są kolejni fotografowie, malarze ekranów, plakatów, rzeźbiarze, sporadycznie inne postaci (np. bywalcy klubu fitness). Jedno jest pewne: fotografia w Ghanie ma się nieźle, a usługi fotografów cieszą się sporym wzięciem, choć pojawiają się głosy, które widzą zagrożenie m.in. ze strony zautomatyzowanych zakładów wytwarzających kolorowe odbitki, a fotografów, takich jak narrator, PK, porównuje do łowców „płotek” (czy raczej małych rybek, których człowiek, a *man*, musi zjeść tysiąc, by się nasycić).

Konstrukcja filmu – powtarzane przez poszczególne postaci frazy – podkreśla silnie pamięciowe znaczenie fotografii: *Jeśli się nie sfotografujesz, umrzesz na za-*

wsze, nikt nie będzie cię pamiętał ani znał; You are doing it for future remembrance, Photo itself is a remembrance thing – Robisz to na przyszłą pamiętkę, Zdjęcie samo jest rzeczą pamiątkową... Future remembrance. Fotografia służy pamięci, być może jest nawet samą pamięcią... Na pewno ma też duże znaczenie komemoratywne. Jest ona również często podstawą do wykonywania rzeźby i malowideł nagrobnych (sporo wypowiedzi dotyczy właśnie wizerunków nagrobnych i ich wierności – rzeźba, malarstwo). Czy mogła również zastępować dawne wizerunki? (O wcześniejszych tradycjach ikonograficznych z filmu nie dowiemy się wiele.)

Ten interesujący film ukazuje pewne idiomy, które czasem wzbudzają ciekawość nie zawsze ją jednocześnie w pełni zaspokajając. (Czy fotografie pomagają tylko w wykonaniu rzeźb i malunków nagrobnych, czy może ze swoją pamięciową funkcją przejęła również funkcje czegoś innego – tego nie wiemy.) Tak jest już z pierwszym „obrazkiem”, kiedy to PiKi objaśnia nam nazwę założonego przez ojca studia „PK’s Normal Photo & Video Studio” (jedność inicjałów – PK – podkreśla ontologiczną tożsamość z ojcem i ciągłość tradycji¹). Ciekawa jest eksplikacja drugiego słowa: *Normality comes from how we work. We work so normally. We can’t say we are the best. Somebody else manufactures the items and we use them. But we try to normalize everything. Everything to be normal.* To wyjaśnienie w gruncie rzeczy niewiele wyjaśnia, wskrzesza jednak szczególne zaciekawienie statusem słowa *normal*, które powraca jeszcze w filmie, tylko zresztą w ustach PK. Budzi ono szczególne skojarzenie z takimi ambiwalentnymi w gruncie rzeczy słowami, jak *regular* w USA czy *popularny* (jako marka) w PRL-u. Papierosy „Popularne”, herbata „Popularna”, proszek do prania „Popularny”... Popularny stał się synonimem najtańszego i najbardziej powszechnego (by nie rzecz najgorszego). Tu owa normalność konotuje – jak się wydaje – również zwyczajność, ale może przede wszystkim: rzeczywistość, a tym samym i prawdę, o czym właściciel studia mówi przy innej okazji. Studio szczyci się czterema malowanymi ekranami, z których najbardziej popularny (a zatem i „normalny”) ukazuje wnętrze domu z namalowaną meblościanką (*room divider*), której półki wypełniają nowoczesne sprzęty: telewizor, wideo, wiatrak, telefon... oraz inne gadżety spotykane w normalnym standardzie domowym. Otwarta na oścież lodówka ukazuje swoje normalne wnętrze: guinness, mango, arbuzy... A wszystko „ludząco” przypomina (*quite deceptive*) rzeczywistość: *you think it’s real...* Ludzie lubią fotografować się w pozie sięgania po dobra, niektórzy nawet przyjmują pozycję leżącą, rozciągnięci (*relaxing*) na podłodze przed (i pod) lodówką... Dobrobyt jest normalnością. Granica między mieć a być nie istnieje... Takie wypowiedzi (i zdjęcia) pokazują, jak kontekstualne są znaczenia słów – wydaje się bowiem, że „normalność” oznacza w tym przypadku również niemal „rajski dobrobyt” – postaci wypoczywające pod wypełnioną „jaskinią

obfitości” – lodówką. Wedle fotografa iluzja jest tak doskonała, że stałym pytaniem, które się pojawia, gdy ktoś pokazuje zrobione u niego zdjęcie, jest: czy to twój pokój. (*Jeśli nie byłeś w moim studiu, sądziłbyś, że to jest prawdziwe.*) Opisywane m.in. przez Hansa-Georga Gadamera, Davida Freedberga i Joannę Tokarską-Bakir nierozróżnianie – wizerunków i przedstawianej rzeczywistości – kwitnie tu, można sądzić, w pełni. Owo nierozróżnianie – wbrew, jak się wydaje, enuncjacjom samych fotografów – przynajmniej nie zawsze sięga głębokiej płaszczyzny ontologicznej.

Pomysł na pozę, rodzaj zdjęcia pojawia się często jeszcze przed wykonaniem fotografii. Przynajmniej jedna z eksplikacji stale przywołuje ów pamięciowy charakter – zdjęcie zawsze może być tym ostatnim zdjęciem: tak będą cię ludzie pamiętać. PiKi, nie jest tu fotografem odosobnionym. Podobnie właściciel „Evants Colour Studio” powiada, że namalowane wybrzeże morza jest tak naturalne (*I always think of how to get everything natural*), że gdy ktoś pozoruje np. skok do wody, to nikt nie zobaczy, że to jest w studiu. Inna „urealnijająca” anegdota opowiada o kobiecie, która wysłała mężowi zrobioną w studiu fotografię i mimo późniejszych zapewnień, że wykonano ją w studiu, mąż uwierzył dopiero wówczas, gdy sam odwiedził wskazany przez nią zakład fotograficzny. Sztuka malowania ekranów jest w cenie (poznajemy specjalistę, który tworzy je w nieodległej miejscowości). Można oczywiście wierzyć we wszystkie owe anegdoty, wchodząc na grunt relatywizmu i uznając w zgodzie z Peterem Winchem, że *Coś może się komuś wydawać racjonalne jedynie z punktu widzenia właściwego mu sposobu pojmowania racjonalności. Jeśli nasza koncepcja racjonalności jest różna od jego koncepcji, to nie ma sensu mówić, że coś jest lub nie jest racjonalne dla niego w naszym sensie. (...) standardy racjonalności w różnych społecznościach nie zawsze ze sobą koincydują.*² Ale można chyba potraktować przynajmniej niektóre z owych wynurzeń jako szczególną grę nie tylko z wizerunkiem („rzeczywistością”) – nierozróżnialność – ale także z klientem, badaczem i za jego pośrednictwem oglądającym (publicznością). Widz, jak powiada Gadamer, jest momentem gry. Być może na szwank narażone jest przede wszystkim nasze, w końcu również kulturowo uwarunkowane, odczucie rzeczywistości. Jeśli mówić nadal o nierozróżnialności, to być może wcale nie zawsze w silnym ontologicznym znaczeniu... Sam termin „nierozróżnialność” wiąże się już z podjęciem pewnej gry. Niemniej otologia obrazu drzemie w pobliżu – o czym dalej.

Fotografia ma, wydaje się, silne znaczenie rytualne i komemoratywne – jest stale przywoływana przy okazji mówienia o śmierci i rzeźbie nagrobnej, ale też spełnia ważną funkcję na przykład w obrzędzie *ayefor* (*oyer foyer* – nowa żona), który wiąże się z fotografowaniem „gotowej” już do małżeństwa kobiety. „Odkarmione”,

szykownie ubrane kobiety fotografowane były najczęściej frontalnie, w pozycji siedzącej – z wszystkimi niezbędnymi akcesoriami (parasolka, torebka) i ozdobami, które winny zostać ukazane, a które współtworzą wizerunek kobiety...

Prawdziwość fotografii nie kłóci się też z istnieniem retuszu, wręcz jego koniecznością – zadowolenie klienta jest tu kryterium najważniejszym. Realizm nigdy nie przechodzi w weryzm. Pozy mają tuszować nieodpowiedni kształt głowy – twarz powinna mieć też jednolitą powierzchnię. Nierówność powierzchni twarzy na skutek (najprawdopodobniej) widocznego ziarna i być może nie najlepszych substancji chemicznych zostaje wygładzona retuszem (przenikanie ukazuje pracę retuszu w odwrotnym kierunku – redukuje rezultat do postaci wyjściowej).

Fotografowie posługują się cały czas zdecydowanie różnymi aparatami – często lustrzankami i lampą błyskową. Niemniej bardzo popularnym sprzętem, robionym np. przez Yawa Nkrabeaha z Kumasi, są przenośne duże „kamery-laboratoria” (*express technology, wait & get photographs*), aparaty skrzynkowe, które pozwalają w ciągu kilku minut wykonać zdjęcie paszportowe (choć jeden z fotografów powiada, że jest to typowa ghanijska technologia przydrożna, to warto pamiętać, że fotografia taka była – a częściowo jeszcze jest – spotykana i popularna na całym świecie).³ Jeden z twórców takich kamer niegdyś sam będący aktywnym wędrownym fotografem (odwiedzał kilka sąsiednich krajów), nigdy nie wracał z terenu z aparatem – zawsze sprzedając go w drodze powrotnej (zaczął je wytwarzać w 1948 r. i wykonał – jak twierdzi – ponad 1000 sztuk). W studiach zdarzają się też aparaty wielkoformatowe, choć sporo zdjęć również studyjnych wykonuje się także lustrzankami z lampą błyskową – a powstałe cienie są skrzętnie retuszowane. Ostatnio często spotyka się również fotografów poszukujących klientów w plenerach. Wśród wycieczek, w których uczestniczymy, trafiamy również do fitness-clubu – gdzie jeden z obecnych tam mężczyzn pokazuje popularne „zachodnie” magazyny kulturystyczne, będące źródłem inspiracji dla ćwiczących: *we are after them*. Zdjęcia są zatem ważnym przeżytkiem wzorów kulturowych.

Przedstawiona w filmie fotografia jest nie tylko specyfiką ghanijską. Zbieżne czasem fenomeny opisuje np. w ciekawym tekście na temat fotografii u Jorubów (badania prowadzone jeszcze w pierwszej połowie lat 70. w Nigerii) Stephen Sprague w jednym z pierwszych tekstów próbujących opisywać wykorzystanie „zachodnich mediów” przez ludność natywną, która jest już nie tylko „obiektem” fotografii, lecz także aktywną i kreującą stroną – *How the Yoruba See Themselves*.⁴ Nie będę tu oczywiście streszczać wywodów Sprague’a, zatrzymam się tylko na pewnych, jak sądzę, ciekawych aspektach fotografii, które nie wybrzmiały w filmie, ale które mogą rzucić nieco więcej światła na

szczególną ontologię fotografii. Mam nadzieję, że ta „kontaminacja” nie będzie nadużyciem.

Fotografowie z Ila-Orangun (Nigeria) twierdzą, że jedynymi rzeczami, których nie można fotografować, są obiekty rytualne, związane z obrzędami. Choć jednocześnie, warto dodać, fotografia w ciekawy sposób wkracza w sferę *sacrum*. Sprague pisze, że jedna ze starszych napotkanych przez niego fotografii zawieszona była nad wejściem do świątyni i przedstawiała matkę ówczesnie panującej starej kapłanki. Podobnie hieratyczne wizerunki wodzów wydają się wzmacniać i właśnie sakralizować wizerunek władcy, ukazywać jego status i pozycję. Co ciekawe, Sprague twierdzi, że fotografie te potwierdzają „szczególną mimesis” charakterystyczną również dla tradycyjnej rzeźby: są zawieszone między portretem indywidualnym a abstrakcją (uogólnieniem), pewnym ideałem. (Podobnie w filmie często dość konwencjonalne portrety – rzeźba, malarstwo – są traktowane jako doskonałe wizerunki; co ważne elementem rozpoznawczym bywają atrybuty wykonywanego zawodu.) Ważna jest frontalność fotografii – zdjęcia wykonane z profilu uznawane są za *mało wyraźne*.

Ale jednym z najciekawszych aspektów fotografii poruszanych w artykule są zdjęcia bliźniąt, które w tej akurat społeczności są traktowane jako święte. Ich fotografie wieszano w salonie, podobnie zresztą jak i zdjęcia innych członków rodziny. Ale spełniają też one dodatkową funkcję. Tradycyjnie w tej społeczności w przypadku śmierci jednego bądź obojga bliźniąt wykonywano ich rzeźbione wizerunki (*ibei*), które uczestniczyły w ceremonii bliźniąt na równi z żyjącymi. Na niektórych obszarach fotografia bliźniąt zaczęła zastępować owe rzeźby. I tu pojawia się kilka ciekawych przykładów mówiących wiele o szczególnej ontologii fotograficznego wizerunku. W przypadku śmierci jednego z bliźniąt przed powstaniem fotografii, drugie „odgrywało” podwójną rolę. W przypadku bliźniąt tej samej płci, zdjęcie jednego z nich było po prostu reprodukowane podwójnie na jednym kawałku papieru. W przypadku odmiennej płci osoba żywa była fotografowana raz w męskim, raz w kobiecym ubraniu.

Ale najciekawszy przypadek występował, gdy dwoje bliźniąt umierało przed wykonaniem fotografii. Zdarzało się bowiem wówczas, że zamawiano tradycyjną rzeźbę bliźniąt, która była następnie fotografowana, a zdjęcie wieszano w salonie razem z innymi fotografiami. Wydaje się to rzucać szczególne światło na problem podobieństwa – to nie ono wysuwa się na plan pierwszy, lecz raczej kwestia szczególnej (umownej?) ontologii. Zapewne budzi to wyzwanie dla naszej europejskiej racjonalności, ale też być może nie powinniśmy starać się wszystkich fenomenów do ustanowionych przez nią kryteriów sprowadzać.

To szczególne, że to właśnie negatyw zyskał tę samą nazwę co duch: *samen*. Owa tożsamość ustanawia szczególną więź między wizerunkiem i osobą. To jeszcze jeden ciekawy wątek, który w filmie jest jedynie wspomniany, a sam film sugeruje, że o wiele rzeczy warto pytać dalej...

* *Future Remembrance. Photography and Image Arts in Ghana*, Tobias Wendl & Nancy du Plessis, 1998, Color 55 min, Documentary Educational Resources © 2005.

Przypisy

- ¹ Vide ontologiczne, tożsamościowe znaczenie imion: J. Łotman i B. Uspiński, *Mit – imię – kultura*, w: B. Uspiński, *Historia i semiotyka*, przeł. i przedmową opatrzył B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- ² P. Winch, *Rozumienie społeczeństwa pierwotnego*, przeł. T. Szawiel, (w:) *Racjonalność i styl myślenia*, wybrał, wstępem i posłowiem opatrzył E. Mokrzycki, Czytelnik, Warszawa 1992, s. 270-1.
- ³ Por. np. wypowiedź jednego z takich „pięciominutowych” fotografów z Polski, Stanisława Łabiszewskiego; zakres świadczonych przez p. Łabiszewskiego usług zdecydowanie nie sprowadzał się tylko do fotografii paszportowej; tam też dokładny opis funkcjonowania kamery; por. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 1999, nr 1-2.
- ⁴ S. Sprague, *Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves*, (w:) *The Anthropology of Media. A Reader*, K. Askew & R. Wilk (red.), Blackwell Publisher 2002. A wcześniejsza wersja jego tekstu już w tytule akcentuje różnicę perspektyw widzenia: *How I See the Yoruba See Themselves*.