

## Nostalgia urzeczywistniona\*

„Podróżowaliśmy nocą pierwszych stuleci, tych stuleci, które odeszły niemal bez śladu: nie pozostawiając za sobą wspomnień”.

Joseph Conrad

Narodzinom fotografii towarzyszyło wiele entuzjazmu i pozytywnych emocji związanych z jej dokładnością i naukową precyzją, choć, oczywiście, nie tylko do tego się to sprowadzało. Owe silne emocje nie opadły co najmniej do początku XX wieku, kiedy to idea poznania dzięki wykorzystaniu fotografii była jeszcze stale żywa. Łączyło się to szczególnie z tzw. fotografią antropometryczną, która ukazywała osoby z profilu i *en face*, czasem na tle różnego rodzaju skal i przyrządów, mających ułatwić pomiary i klasyfikację typów ludzkich, doprecyzować to dwuznaczne pojęcie, jakim przynajmniej od czasów II wojny światowej stała się rasa. Zdjęcia owe ukazywały twarze, bądź też całe sylwetki ludzi (bywało, że pozbawione jakiegokolwiek odzienia), na podobieństwo fotografii z archiwów policyjnych. Dobro porządkującej nauki i jeden z jej głównych elementów – klasyfikacja, były tu na pierwszym miejscu. Na początku XX wieku idee ewolucjonizmu pozostawały ciągle żywe. Ów kierunek myśli – w wersji radykalnej – uznawał jedność kultury ludzkiej, której różne stadia rozwoju można było spotkać jeszcze tu i tam na świecie. Miały one być kolejnymi szczeblami drabiny, po której człowiek piął się, by osiągnąć swój najwyższy stan, w postaci, jaką znamy i określamy mianem cywilizacji zachodniej. Taki pogląd zakładał, często *implicitie*, pewien związek między wyglądem ludzi a ich kulturą. Stąd waga antropologii fizycznej, stąd też silny akcent położony na wizualizację wiedzy.<sup>1</sup> I choć lata 20. i 30. XX wieku przyniosły nowe trendy w antropologii, silnie relatywizujące takie spojrzenie, to można sądzić, że poglądy ów (jak i jego pochodne) długo jeszcze oddziaływały na masową wyobraźnię. Sama idea wagi wizualności dla antropologii, często już w silnie zmienionym kształcie, choć w nieznaną postać, była żywa przynajmniej do lat 40. Później fotografie i ilustracje zaczęły stopniowo zniknąć z książek antropologicznych.

Koncentracja na nauce oraz mniemanie, że to ona jest wierzchołkiem cywilizacji człowieka, pozwalały

w miarę jasno określać cele badawcze, a niepoznane (jeszcze) miejsca na Ziemi traktować niczym białe plamy, choćby inni ludzie, znający owe miejsca doskonale, mieszkali tam od dawna, posiadając wysoko rozwinięte: organizację społeczną, kulturę i sztukę. Dobrym przykładem takiego obszaru była właśnie Afryka, być może zaś w szczególności Kongo Belgijskie, do którego w roku 1924 trafił Kazimierz Zagórski.

Ćwierć wieku wcześniej Joseph Conrad napisał *Jądro ciemności*, opowieść o szczególnej podróży wielką rzeką w centrum Afryki. Conrad zaczyna od stereotypu myślenia o Afryce, by następnie w ciekawy sposób poddać przewartościowaniu takie myślenie: „Podróż w górę tej rzeki była niczym wyprawa do najwcześniejszych początków świata (...) Przenikaliśmy coraz głębiej i głębiej do jądra ciemności. (...) Byliśmy wędrowcami na prehistorycznej ziemi; ziemi, która miała w sobie coś z nieznannej planety. Mogliśmy wyobrazić sobie, że jesteśmy pierwszymi ludźmi biorącymi we władanie przekłete dziedzictwo, które zdołamy poddać sobie jedynie kosztem niewypowiedzianej udręki i ogromnego wysiłku”.<sup>2</sup>

Warto pamiętać, że Kongo było jednym z pierwszych miejsc Czarnej Afryki, do których dotarli żeglarze portugalscy jeszcze w końcu XV wieku. Wkrótce też podjęto tam działalność misyjną. Żyjący w pierwszej połowie XVI wieku król Konga Afonso I Mvemba Nzinga uczył się portugalskiego i wysyłał krewnych w podróż do Portugalii. Faktem jest jednak również, że właśnie m.in. z tych terenów zaczęła się od XVI wieku wywózka niewolników, co znacząco wpłynęło na późniejsze relacje z tą częścią kontynentu. Paradoks Konga polega na tym, że mimo tych żywych (choć mocno dwuznacznych) i trwających kilka stuleci kontaktów, uchodziło ono za jeden z dzikszych obszarów Afryki, gdzie jeszcze w końcu XIX wieku często lokalizowano kanibalizm, który, wedle panujących koncepcji, był widomym znakiem prawdziwej dzikości i „prymitywu” (zjawisko to miało być dowodem niskiego rozwoju i braku kultury). Dla antropologów i specjalistów od eugeniki – zauważa Nicholas Mirzoeff – Kongo było najbardziej pierwotnym miejscem Afryki, cały zaś Czarny Kontynent ominął nurt postępu.<sup>3</sup>

Po przybyciu do Afryki Kazimierz Zagórski zakłada studio fotograficzne w Léopoldville. Poza regularną pracą w pracowni podejmuje projekt, który znajduje swój finał w postaci dwóch ułożonych przez niego cykli fotografii zatytułowanych *L’Afrique qui disparaît*, zbioru liczącego ponad czterysta niedatowanych fotografii pochodzących z kilku krajów Afryki, sprzedawanych między innymi, choć nie tylko, w formie pocztówek, „pamiątek z podróży”.

Nie wiadomo zbyt wiele na temat tego, dlaczego i jak Zagórski zaczął fotografować (por. tekst Krzysztofa Pluskoty),<sup>4</sup> ani też jak dobrze mógł znać ówczesne konwencje fotografii dokumentalnej czy etnograficznej, bo

zapewne nie były mu one obce. Wszak fotografie funkcjonowały dość powszechnie także w postaci pocztówek, tego szczególnego obrazu świata i okna na świat. Warto również pamiętać, że to dopiero lata 20. i 30. XX wieku przyniosły sporo zmian w myśli etnologicznej. Jedną z tych ważniejszych wiązała się z profesjonalizacją dyscypliny. Wcześniej, uczeni najczęściej bez specjalnych oporów i skrupułów korzystali z informacji (doświadczeń, fotografii) zebranych przez podróżników i tzw. ludzi na miejscu – misjonarzy, handlarzy oraz innych „rezydentów”. Często jedynie zakres przedsięwzięcia pozwala odróżnić fotografie wykonane przez etnologów od prac innych amatorów etnograficzności.

Zbiór *L’Afrique qui disparaît*, obejmuje zdjęcia wykonane w trakcie specjalnie podejmowanych podróży, w „terenie”, zawsze w tzw. środowisku naturalnym. Ukazują one rdzennych mieszkańców danego terytorium, „nietkniętych” jeszcze przez cywilizację zachodnią. Silny akcent położony jest na fotografię portretową, i to ona dominuje. Portrety owe zostały zrobione z dużą pieczołowitością i wyczuciem formy oraz wyjątkową dbałością o oświetlenie. Postaci prawie zawsze są skrupulatnie ustawiane, a ich pozy najczęściej dalekie od stereotypowych (przyjrzyjmy się np. ułożeniu dłoni starszego dziecka obejmującego młodszego na portrecie matki z dziećmi zatytułowanym, notabene, *Kobieta Bakuba*). Trudno dziś z całą stanowczością stwierdzić, które cechy w portrecie były dla Zagórskiego najważniejsze. Z pewnością w centrum jego fotografii znajduje się człowiek, a nie pewna większa całość, którą antropologowie zwykli nazywać kulturą. Portrety, zarówno te ograniczające się do twarzy, jak i te ukazujące większy fragment postaci noszą cechy indywidualizujące (ustawienie, oświetlenie), choć Zagórski często wydaje się przywiązywać niemal tyle samo uwagi do twarzy modela, jak i jego fryzury, skaryfikacji czy innych ozdób. Takie podejście może budzić różne pytania i interpretacje. Można tu dostrzec pewne cechy uprzedmiotowienia (tak czasem mocno krytykowane przez wężycieli ideologii i „uprzedmiotawiającego spojrzenia białego człowieka”, gorliwych, co nie znaczy że zawsze wnikliwych, czytelników Michela Foucaulta). Warto jednak również zaznaczyć, że owe „etnograficzne ciekawostki” (z punktu widzenia europejskiego) są jednocześnie często przedmiotem dystynkcji i dumy ich nosicieli. (W znacznie bardziej radykalnym wymiarze taką dbałość o formę, zjednanie twarzy i ciała w portrecie, możemy śledzić w fotografii współczesnej, np. u Roberta Mapplethorpe’a.) Nie znaczy to wcale, że fotografie Zagórskiego są wolne od ideologicznych zabiegów. Pomijając wątek, który postaram się rozwinąć dalej, można się zastanawiać na przykład, czy dyskretna aureola, jaką światło rysuje na krawędziach misternych koków upiętych na głowach trzech kobiet, to zabieg świadomy, a jeśli tak, czy jest on etycznie neutralny. Czy przedstawienie kobiet można wpisać w sym-

bolikę chrześcijańską (łatwo przecież również pionową drewnianą belkę odczytać jako fragment krzyża)?

Wracając do problematyki spojrzenia, to warto również zauważyć, że Zagórski dokonuje szczególnego odwrócenia. Kiedy portret obejmuje większą część ciała, fotograf obniża punkt widzenia aparatu, czasem nawet, jak się wydaje, do poziomu brzucha, a zabieg taki uwzniośla i hieratyzuje nieco postaci, ale – co ważniejsze – dzięki niemu dokonuje się odwrócenie: to „oni” patrzą na nas z góry. Taka retoryka interpretacji nie oddala, oczywiście, problematyczności reprezentacji. Choć, jak zauważa Edward Said, problem z reprezentacją istniał od dawna, to jednak dopiero ostatnie czasy sprawiły, że stał się on „wysiłkiem tak pełnym komplikacji i tak problematycznym jak asymptota, z konsekwencjami dla pewności i możliwości rozstrzygnięcia tak najeżonymi trudnościami, jak to sobie tylko można wyobrazić”.<sup>5</sup>

Fotografie Zagórskiego można próbować ulokować na osi kultura – sztuka. Po stronie kultury znalazłaby się nauka, dokument; po stronie sztuki – wartości estetyczne, takie np. jak forma czy oświetlenie. Zagórskiego można zasadnie podejrzewać o silne skłonności dokumentacyjne (a tym samym naukowe – świat był niegdyś prostszy; por. sam tytuł przedsięwzięcia), nie wydaje się jednak, żeby wyczerpywały one jego aspiracje. (Fotograf był dumny z faktu, że jego zdjęcia trafiły do naukowego opracowania Seligmana.) Wśród wizerunków dominują portrety indywidualne, rzadziej pojawiają się portrety zbiorowe. Stosunkowo niewiele znajdujemy zdjęć tancerzy, postaci w maskach, w trakcie obrzędów, ludzi przy pracy (te ostatnie są wręcz sporadyczne: nieco zdjęć z targu, tragarzy, niewielka liczba fotografii ukazujących ludzi podczas innych zajęć). Niewiele jest także fotografii „chwytających” ruch. (To, że nie był to wybór związany z ograniczeniami technicznymi, wskazują zdjęcia rwandyjskich tancerzy, jak i słynnych skoczków.) Stosunkowo mało jest również zdjęć przedstawiających środowisko, w szczególności to bliskie: domostwo i jego otoczenie. Więcej uwagi Zagórski, jak się zdaje, poświęcił krajobrazom (a w tym „romantycznym” zachodom słońca). Trochę zdjęć fauny (sfotografowanej w czasem dość nienaturalny sposób w zwierzyńcach), nieco osobliwości i „wynaturzeń” – przypadki tropikalnej choroby, *elephantiasis*, tak u ludzi, jak i zwierząt pojawiają się sporadycznie. Ale przez to można podejrzewać Zagórskiego o szczególną inklinację do pokazywania „naturalnego” człowieka, przy jednoczesnej dużej uwadze skierowanej na takie cechy kulturowe, jak fryzury czy skaryfikacje.<sup>6</sup>

Jego fotografie wpisują się też w szczególną sytuację, gdyż konserwują i zachowują pewien (domniemany) stan idealny, do którego zmiany „kultura białych” aktywnie się przyczyniła. Mam tu na myśli wysiłek wykluczenia ze zdjęć elementów „kultury białych”. W zbiorze fotografii, które Zagórski nazwał *L’Afrique qui disparaît*, Afryka, która znika (tytuł ten w jeszcze mocniejszej postaci – przez zastosowanie czasu przeszłego dokonanego – ma al-

bum wydany staraniem Pierre'a Loosa – *Lost Africa*, Afryka utracona, 2001) nie znajdziemy prawie w ogóle elementów kultury białych. Z rzadka, na zdjęciach grupowych, pojawiają się postaci noszące elementy „stroju europejskiego”: koszula, marynarka, kapelusz czy parasol. Czasem w portrecie znajdujemy jakąś ozdobę o proveniencji europejskiej: jedna z dziewcząt, wśród zawieszonych na szyi licznych koralików i ozdób, ma medalik z Matką Boską; masajski wojownik – puszkę po mleku Nestlé w uchu. Niewiele ponadto. (Wyjątkiem są tu fotografie z Rwandy, gdzie w strojach nieco częściej można odnaleźć elementy „synkretyczne”). Kultura, która tak silnie oddziaływała i zmieniła losy Afryki, kolonializm (do roku 1908 Kongo było prywatnym, bezwzględnie eksploatowanym, dominium króla belgijskiego) nie pozostawiły niemal śladu na tych fotografiach. Czy można mniemać, że Zagórski w ten szczególny sposób pragnął odpowiedzieć na słowa Conrada z *Jądra ciemności*: „Podróżowaliśmy nocą pierwszych stuleci, tych stuleci, które odeszły niemal bez śladu: nie pozostawiając za sobą wspomnień”?<sup>7</sup> Postanowił zostawić „wspomnienie”, wspomnienie wyidealizowane. Paradoks fotografii sprawia, że w swojej aczasowości staje się ona wiecznym teraz. Takie posunięcie Zagórskiego można chyba uznać za szczególny zabieg zmiany czasowości – kamera rejestruje nie to, co jest, lecz „to, co było”, i co jednocześnie być powinno.<sup>8</sup>

Szczególna aczasowość tych fotografii została osiągnięta również za sprawą dekontekstualizacji. Ten powszechnie stosowany zabieg w przypadku portretów wiązał się z wyodrębnieniem z tła, przede wszystkim za sprawą rozmyślnego operowania głębią ostrości. Tło w portretach jest najczęściej neutralne. Jednak owa neutralność nigdy nie jest uzyskiwana za sprawą tła sztucznego. Zagórski dość rzadko fotografuje ludzi na jednorodnym, „naturalnym” tle, np. trzcinowych ścian domostw. Najczęściej owa neutralność uzyskiwana jest dzięki maksymalizacji głębi ostrości. Rozpływające się postaci na drugim planie często jeszcze bardziej koncentrują uwagę na pierwszym. Zabieg ten Zagórski stosuje z upodobaniem, można też sądzić, że jest on nośnikiem ważnego znaczenia. Fotograf widzi człowieka, jednostkę, a nie grupę, lud, „kulturę”, nawet wówczas, gdy fotografie opatruje informacją np. „Typ M'Bouka”, co było standardowym podpisem w nieco wcześniejszym paradygmacie (wiedza jednostki, jej *physis* miały wszak reprezentować daną kulturę lub etnos). To dzięki owej głębi ostrości fotograf szuka elementu znaczącego np. w skaryfikacji, szczególnym sposobie ozdoby, ale także nadawania kulturowego znaczenia jednostce.<sup>9</sup> Głębia ostrości jest zresztą tak daleko posunięta, że często tylko stosunkowo niewielki fragment bryły twarzy pozostaje w pełni ostrej. Ten zabieg – jak sądzę – silnie wpisuje zdjęcia Zagórskiego w obszar „sztuki”. Fotografia etnograficzna zazwyczaj starała się dążyć do maksymalnie informacyjnego charakteru zdjęcia i kontekstualizacji przedstawienia, opowiadała się tym samym najczęściej

(trudno jeszcze mówić o jasnej kodyfikacji takich przepisów w owym czasie) za jak największą głębią ostrości. Trop silnej opozycyjności między sztuką a nauką zarysował się dość wcześnie. (Wedle nieco już późniejszych opinii, oddanie się tej pierwszej wykluczało tę drugą.)

Dekontekstualizacja fotografowanych postaci jeszcze bardziej wzmacnia problematyczność czasowości przedstawienia, wykluczając je z konkretnej czasoprzestrzeni, umieszcza je w idealnym limbie aczasowości.

Warto podkreślić, że takie zabiegi „antydatowania” wiązały się m.in. z mniemaniem, że znajdujemy się w paradoksalnej sytuacji, gdy „przedmiot” badań – ludy, kultury – znikają na naszych oczach. Bronisław Malinowski – jeden ze zdecydowanych propagatorów tzw. „antropologii ratunkowej” – zaczyna swoje klasyczne dzieło słowami: „Etnologia znajduje się w smutnej i absurdalnej, żeby nie powiedzieć tragicznej sytuacji, polegającej na tym, że ilekroć zaczyna porządkować swój warsztat naukowy, wypracowywać własne narzędzia badawcze i chce już przystąpić do opracowania wyznaczonych sobie zadań, przedmiot jej badań znika z pola badawczego, i to znika z niezwykłą szybkością. (...) kiedy ludzie przygotowani do podjęcia badań terenowych rozpoczęli podróże do egzotycznych krajów i podjęli studia nad zwyczajami ich mieszkańców, ci wymierają niemal na naszych oczach”. (1922)<sup>10</sup>

Ów szczególnie alochronizm – jak Johannes Fabian<sup>11</sup> nazwał fenomen odmiennej czasowości badacza (cywilizacji zachodniej) i „przedmiotu” badań – dominował (także) w „spojrzeniu” etnograficznym. Zapewne najlepiej znanym, romantyzującym projektem nostalgicznym w fotografii jest wizerunek Indian amerykańskich sporządzony przez Edwarda Curtisa w zbiorze *Vanishing Race* (Znikająca rasa – zdjęcia publikowane w dwudziestu tomach w latach 1907-30). Zagórski mógł, oczywiście, znać to niewolne od ideologicznych zabiegów zamierzenie. Sądzę jednak, że przedsięwzięcie Zagórskiego jest ciekawsze i mimo wszystko mniej uwikłane w ideologię.

W *Jądrze ciemności* pośród różnych przewartościowości odnajdujemy i takie, które, jak mniemam, można odnieść do narodzin szczególnej formy nostalgii. Podróżujący w górę rzeki do placówki Kurtza zostają zaatakowani przez krajowców. W trakcie potyczki ginie przesyty włóczęgą Murzyn-sternik – ta śmierć doprowadza do ciekawej przemiany w myśleniu Marlowa, głównego bohatera. Na przestrzeni kilkunastu stron ów sternik, będący „najbardziej niezrównoważonym głupcem” i „idiotą”, staje się osobą bliską i znaczącą. „Byliśmy swego rodzaju partnerami. Sterował dla mnie – musiałem się nim zajmować, martwiły mnie jego słabości, i w ten sposób narodził się subtelny związek, z którego zdałem sobie sprawę dopiero wtedy, gdy został tak nagle przerwany. A owa głębia spojrzenia, którą mnie obdarzył, gdy otrzymał swoją ranę, do dziś pozostaje w mej pamięci: niczym wymóg odległego pokrewieństwa potwierdzony w chwili ostateczności.”<sup>12</sup> Ten krótki cytat

streszcza pewien aspekt skomplikowanych relacji, które odnajdujemy w „humanitarnej” postawie kolonialnej: owe odległe pokrewieństwo i subtelny związek zakłada opiekę (czyli protekcję, ale i protekcyjność), jest to również odmiana szczególnego partnerstwa. „Głębia spojrzenia” – o której mówi Conrad – poza wszystkim innym, co może jeszcze oznaczać, jak sadzę, znamionuje dostrzeżenie w owym nieszczęsnym sterniku drugiego człowieka, bliźniego. Jednak to dostrzeżenie człowieczeństwa odległego „czarnego brata” dokonuje się dopiero na progu jego śmierci. To śmierć pozwala na zmianę perspektywy widzenia, dopiero budzi pozytywne uczucie. Czy można odczytać ten opis metaforycznie i stwierdzić, że znaczy on mniej więcej tyle: dopiero zniszczenie rdzennych kultur pozwoliło cywilizacji zachodniej dostrzec ich wartość. Tym samym u Conrada śledzimy narodziny jednej z odmian szczególnego uczucia zwanego nostalgią kolonialną. Etymologicznie nostalgia oznacza chorobę, cierpienie związane z tęsknotą za krajem, domem rodzinnym. W tym jednak przypadku obiekt nostalgii wydaje się zawsze przybierać postać fantazmatyczną, idealnego obiektu utraconego. W taki projekt nostalgii wpisuje się również – jak miemam – przedsięwzięcie Zagórskiego.<sup>13</sup>

Malinowski w trakcie swych badań terenowych na Wyspach Trobrianda (1914-18) zaczytywał się w Conradzie.<sup>14</sup> Czy znał go dobrze również Kazimierz Zagórski? Człowiek starannie wykształcony, choć w profilu inżynieryjno-wojskowym...

### Post Scriptum 2007

„Pocztówki (...) stają się fantazmatem biedaków: za kilka groszy ukazują całe zestawy marzeń i snów. Pocztówka jest wszędzie, obejmując całą przestrzeń kolonialną, udostępniając się natychmiast turystom, żołnierzom, kolonizatorom. Będąc dla nich jednocześnie poezją, jak i uchwyconą na wieki chwałą; jest ona także ich pseudowiedzą na temat kolonii. Tworzy stereotypy na podobieństwo owych wielkich morskich ptaków, które wytwarzają guano”.

Malek Alloula

W Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (już po wystawie fotografii Kazimierza Zagórskiego w Zachęcie, wrzesień-listopad 2005) odnalazł się ciekawy album. Nieco spłowiałe, postrzępione, grafitowoczarne karty z dwustronnie naklejonymi fotografiami nie stanowią już, jak niegdyś, połączonej grzbietem całości (ostatnia karta ewidentnie dołączona ma kolor spłowiałokremowy). Porządkująca ręka „archiwisty” nadała im arabskimi cyframi kolejność, która, jak sądzę, niekoniecznie oddaje tę pierwotną... zdarza się bowiem, że „tematy” wracają przedzielone kartami o nieco odmiennej tematyce. Zbiór liczy 28 kart, czyli 55 stron z 390 zdjęciami (fotografie z kilku kart zostały wycięte). Album trafił do zbiorów mu-

zeum z informacją, że zarówno zdjęcia, jak i on sam, zostały wykonane przez Edwarda Piterka, polskiego lotnika, który w latach 1941-44 latał w Afryce. Miał też powstać w tych latach. Każda ze stron zawiera kilka zdjęć, których krawędzie wycięte falistą, nieregularną linią, tworzą „kształtne chmurki”. To dodatkowo zawęży kontekst, w którym został uchwycony centralny „przedmiot”. Kształt zdjęć został tak wyprofilowany, by kompozycyjnie pasował do innych znajdujących się na tej samej stronie. Całość – jeśli zawierzyć porządkującej numeracji cyfrowej – rozwija się w dość logiczną kompozycję, ukazującą „zobrazowaną wiedzę o Czarnym Lądzie”: afrykańskie krajobrazy, rzeka Kongo, zwierzęta, portrety kobiet, portrety mężczyzn, fryzury, ozdoby, stroje, portrety grupowe, sposoby noszenia dzieci, skaryfikacje, palący różnorakie fajki... ostatnia zaś ukazuje zniekształcone chorobą postaci ludzi i zwierząt lub ich kończyn. Część kart nosi enigmatyczne klasyfikujące tytuły: *AFRYKA, RZĘKA KONGO, KONGO BELGIQUE, FRYZURY, ORKIESTRY MURZYŃSKIE, TARGI, ŻYCIE CZARNYCH...* Sporadycznie zdarza się, że informacje dotyczą poszczególnych fotografii: *NALOT SZARANCZY, DRZEWO GUMOWE...* jedna ze stron poza sentencją *KRÓLOWE PIĘKNOŚCI* nosi napis *OSZPECANIE KOBIET*, zamieszczony przy fotografii grupy niewiast z kłódkami wargowymi.

Te zabiegi porządkowania zdjęć wedle tematu noszą silne znamię klasyfikacji. Każą myśleć o albumie jako wyniku doświadczenia i wiedzy. Proces konstrukcji albumu jest przedsięwzięciem autorskim (jakkolwiek byłoby ono banalne), jest porządkowaniem i organizowaniem świata, tworzeniem pewnego kosmosu. Podobnie jest i w tym przypadku. Owa falista linia krawędzi indywidualizuje to, co powszechne – pocztówkę. Karty tworzą zestawy poświęcone jednemu zagadnieniu, porządkując świat i własne jego postrzeganie. Album można uznać za szczególne *imago mundi*. Jest też konstrukcją retoryczną, której można przypisywać kolejne znaczenia. Co znaczy fakt umieszczenia na centralnym miejscu pośród zwierząt fotografii sympatycznego szympansa w okularach... Czy znaczące jest to, że wśród zdjęć ukazujących skaryfikację centrum karty zajmuje kobiecego biustu w dodatkowym „zbliżeniu” powstałym na skutek „zawężenia pola widzenia” dzięki przycięciu krawędzi.

Być może album ten jest niepełny, niemniej ciekawe jest, że wszystkie wykorzystane zdjęcia, jak się wydaje, były pierwotnie pocztówkami autorstwa Kazimierza Zagórskiego. Ta informacja najprawdopodobniej w albumie była nieobecna (a być może nawet bywała skrywana – tego nie można być pewnym – bowiem dane, że to Piterek był autorem zdjęć, pochodzą od ostatniego właściciela albumu), co w zestawieniu z indywidualizującymi kształtami i narzuconą klasyfikacją dodatkowo podkreśla autorski charakter tego przedsię-

wzięcia, nadając mu charakter „sprzedaży” własnego doświadczenia. Ale owa relatywność autorstwa zdjęcia-pocztówki dodatkowo poświadcza to, że widokówki były traktowane jako pierwsze obrazy „wyzwolone”, *obrazy na wolności* (by skorzystać z tytułu książki Ryszarda Kluszczyńskiego, odnoszącej się do zgoła innych i późniejszych fenomenów), przeznaczone do swobodnego krążenia, ale i zawłaszczania właśnie. Susan Sontag przywołuje obraz żołnierzy z *Karabinierów* Godarda, którzy wracając do domu, przywożą w walizkach stopy „łupów” w postaci pocztówek... Pod tym względem album jest już obrazem wiedzy (i doświadczenia) nie tylko zdobytej, lecz także mocniej skategoryzowanej i utrwalonej... I jeśli, jak pisze Malek Alloula, w kontynuacji wątku nadmienionego w motcie, pocztówka, nieodłącznie wiąże się z podróżą i metafizyką wykorzenienia, to album daje raczej namiastkę wiedzy ugruntowanej i zakorzenionej we własnym doświadczeniu. Choć bywa to oczywiście przeświadczenie złudne...

\* Pierwsza część niniejszego tekstu była drukowana w katalogu wystawy *Nostalgia urzeczywistniona. Afryka w fotografiach Kazimierza Zagórskiego*. Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.

## Przypisy

- 1 Allan Sekula stwierdza, że pod koniec XIX wieku pojawiły się oznaki kryzysu „optycznego empiryzmu”, a wnioski owo wyciąga na podstawie tego, w jaki sposób policja podchodziła do materiału wizualnego. Warto pamiętać, że fizjonomii kryminalisty („zwizualizowanych” cech kryminogennych) poszukiwano m.in. nakładając na siebie portrety wielu zbrojnych (czasem jednej kategorii). Sekula wyczerpująco opisuje ów fenomen w *The Body and the Archive*, „October” nr 39, 1986. Zob. też: różne teksty w zbiorze *Anthropology and Photography 1860-1920* wydanym pod redakcją E. Edwards, Yale University Press with association with The Royal Anthropological Institute 1992
- 2 J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. J. Polak, SAWW 1994, s. 73-77
- 3 N. Mirzoeff, *Transculture. From Kongo to the Congo*, w: tegoż, *Introduction to Visual Culture*, Routledge 1999; zob. też *In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885-1960*, (red.) Christraud M. Geary, National Museum of African Arts, Smithsonian Institution 2002
- 4 K. Pluskota *Atelier PHOTO Cinématographique – C. Zagórski*, w: *In and Out of Focus*, op. cit. oraz tenże: *Kazimierz Zagórski – życie i praca w: Nostalgia urzeczywistniona*, op. cit.
- 5 E. Said, *Representing the Colonial: Anthropology's Interlocutors*, „Critical Inquiry” 15, Winter 1989, s. 206



Strona z albumu Edwarda Piterka. Własność Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

<sup>6</sup> W wersji zebranej zdjęcia Zagórskiego funkcjonują (poza kolekcją Pierre'a Loosa upublicznią w albumie *Lost Africa. From the Collection of Pierre Loos*, Skira 2001) najprawdopodobniej w przynajmniej dwudziestu albumach (według K. Pluskoty; informację tę posiadam od Karoliny Lewandowskiej) rozsianych po świecie. Były one przygotowane (wręczane i sprzedawane) przez samego Zagórskiego – jak się wydaje różnie akcentują one poszczególne typy fotografii. Fotografie portretową uwypukla album wydany staraniem Loosa.

<sup>7</sup> J. Conrad, op. cit., s. 78

<sup>8</sup> Świadom jestem oczywiście znanej koncepcji Rolanda Barthesa wyłożonej w *Świetle obrazu* i związanej ze specyfiką czasowości fotografii. Użyte tu sformułowanie „to, co było” nie ma nic wspólnego z ową koncepcją.

<sup>9</sup> Skaryfikacja, podobnie jak tatuaż, była często nośnikiem symbolicznego znaczenia, mówi też o randze osoby. Użytkuje się ją dzięki specjalnemu nacinaniu skóry i dalszym zabiegom formowania powstałej w ten sposób blizny.

<sup>10</sup> B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak i S. Szynkiewicz, PWN 1981, s. 25

<sup>11</sup> Zob. J. Fabian, *Time and the Other. How Anthropologist Makes Its Object*, Columbia University Press 1983

<sup>12</sup> J. Conrad, op. cit., s. 111; wyróżnienie S. S.

<sup>13</sup> Problem nostalgii kolonialnej zyskał dotychczas całkiem obszerną literaturę. Por. klasyczny już tekst Renato Rosaldo *Imperialist Nostalgia* („Representations” nr 26, Spring 1989). Rosaldo przybiera ton oskarżycielski i na-

zywa tę odmianę nostalgii mocniej, nostalgią imperialną, podkreślając ambiwalencję uczucia miłości po tym, jak pierwotnie ów „obiekt miłości” został zniszczony przez „kochającego” podmiot. Tym samym Rosaldo bardziej zdecydowanie niż Conrad definiuje powstałą sytuację. Warto jednak podkreślić, że sam termin nostalgia kolonialna nabiera dziś zdecydowanie szerszego znaczenia i zaczyna dotyczyć nie tylko kolonizatorów – zdaje się obejmować także rdzennych mieszkańców skolonizowanych obszarów. Być może można tu widzieć pewną analogię do zakresu i ambiwalencji „nostalgii za komunizmem” w krajach postkomunistycznych (nostalgię za PRL-em odczuwa przecież nie tylko niegdysiejsza „władza”). Zapewne ta szczególna forma emocjonalnego związku z przeszłością pozostaje w zgodzie z rosnącym zainteresowaniem pamięcią dziś (w opozycji do historii), o której mówi Pierre Nora. Por. W. C. Bissell, *Engaging Colonial Nostalgia*, „Cultural Anthropology” Vol. 20, nr 2, 2005; *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, F. Modrzejewski i M. Sznajderman, wydawnictwo Czarne 2002, a także J. Żakowski, *Epoka upamiętniania. Rozmowa z Pierrem Nora*, (w:) J. Żakowski, *Rewanż pamięci*, Sic!, Warszawa 2002.

<sup>14</sup> Warto tu przywołać znakomite zestawienie Conrada z Malinowskim napisane przez Jamesa Clifforda, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, w: tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, KR 2000



Strona z albumu Edwarda Piterka. Własność Muzeum Etnograficznego w Warszawie.