

Podróż do Nowego Świata

Filmowa fikcja etnograficzna
w perspektywie postkolonialnej

KRZYSZTOF LOSKA

Odkrywanie Nowego Świata łączy się z wędrówką po nieznanach krainach oraz poznawaniem ludzi o odmiennym kolorze skóry, mówiących w niezrozumiałych językach, modlących się do obcych bogów. Jak zauważył James Clifford, jeden z najwybitniejszych antropologów naszych czasów, dwudziestowieczna etnografia jest w dużej mierze wytworem doświadczenia podróżniczego¹. Na ten aspekt chciałbym zwrócić uwagę, sytuując go w optyce postkolonialnej ze względu na dalekosiężne skutki tych podróży. W prowadzonych przez siebie badaniach terenowych zachodni uczeni zazwyczaj pomijali to, co zakłócało pozornie obiektywną obserwację: począwszy od samej drogi, przez środki transportu aż po proces wytwarzania wiedzy, czyli konstruowania narracji naukowej. Marginalną rolę w ich opisach odgrywały szczegóły dotyczące sposobu pozyskiwania informacji, korzystania z usług pośredników czy tłumaczy². Nie zwracali również uwagi na kontekst historyczny ani sytuację polityczną w regionie. Można jednak (i trzeba) spojrzeć na badanie kultury z odmiennej perspektywy, jak to uczynił chociażby Michael Taussig, omawiając dzieje podboju kolonialnego, skutki wymiany handlowej, wpływ działalności misjonarzy, rolę zapożyczeń kulturowych, a nawet fenomen podróży, która zakłada możliwość powrotu oraz podzielenia się zdobytą wiedzą³.

W doświadczeniu antropologicznym podstawową funkcję pełni spotkanie z przedstawicielami innych cywilizacji. Wymiana międzykulturowa odbywa się w „strefach kontaktu” – by posłużyć się określeniem wprowadzonym przez Mary Louise Pratt – czyli w miejscach pogranicznych, nierzadko naznaczonych bezprawiem oraz konfliktami wynikającymi z charakteru stosunków kolonialnych⁴. Zazwyczaj historię kontaktu opowiada się z punktu widzenia zdobywców, choć można odwrócić perspektywę i spojrzeć oczami ludności podbitej, dostrzec nie tylko przemoc asymetrycznej relacji władzy, lecz wzajemną „kreolizację” tożsamości. Z takim podejściem spotykamy się nie tylko w publikacjach antropologów zainspirowanych studiami postkolonialnymi, ale także w filmach, które mogliśmy określić mianem fikcji etnograficznych, czyli *przedstawiień fabularyzowanych przez sugestywne historie*⁵.

W objęciach węża (*El abrazo de la serpiente*, 2015, reż. Ciro Guerra) – pierwszy film kolumbijski nominowany do Oscara⁶ – można odczytywać jako przykład fikcji etnograficznej oraz próbę krytycznego spojrzenia na mit Amazonii, czyli europejską fantazję stworzoną przez odkrywców i kolonizatorów poszukujących Raju Utraconego⁷. Fantazję podtrzymywaną lub obnażaną przez kino, o czym świadczą arcydzieła Wernera Herzoga – *Aguirre, gniew boży* (*Aguirre, der Zorn Gottes*,

1972), *Fitzcarraldo* (1982) – oraz wyróżniona licznymi nagrodami *Misja* (*The Mission*, 1986) Rolanda Joffé. Ciro Guerra konstruuje opowieść o międzykulturowym spotkaniu dwóch zachodnich badaczy z członkami plemion zamieszkujących tropikalne lasy na pograniczu kolumbijsko-brazylijskim. Fikcyjna historia ekspedycji w górę rzeki Vaupés w poszukiwaniu legendarnego kwiatu yakruny stanowi w istocie zapis podróży duchowej, wędrówki w głąb nieświadomości, podjętej najpierw przez niemieckiego etnografa Theo von Martiusa (Jan Bijvoet), potem powtórzonej przez amerykańskiego botanika, Evana (Brionne Davis). Pierwszy z nich prowadzi pionierskie badania nad kulturą rdzennych mieszkańców regionu, a równocześnie szuka lekarstwa na trawiącą go chorobę; drugi zbiera okazy fauny, choć interesuje się także możliwością pozyskania kauczuku.

Kolumbijskiego reżysera zajmują konsekwencje „zderzenia cywilizacji” rozważane przez niego zarówno na płaszczyźnie antropologicznej (przedstawienie obyczajów i wierzeń rdzennej ludności, zjawisko synkretyzmu religijnego), jak i historycznej (skutki podboju, wydziedziczenia z tradycji). Na oba te aspekty chciałbym zwrócić uwagę, uwzględniając przy tym rolę przemocy kolonialnej oraz zjawisko hybrydyzacji kulturowej. Ta ostatnia kategoria wiąże się z procesami zapożyczenia i wymiany, podważeniem opozycji binarnych (cywilizacja-dzikość, piśmienność-oralność), negocjowaniem pozycji podmiotowych oraz otwarciem się na performatywny wymiar tożsamości⁸.

Bohaterowie dwóch wątków rozgrywających się na różnych planach czasowych – w pierwszej dekadzie ubiegłego wieku oraz na początku lat 40.⁹ – pragną nie tylko zrozumieć przedstawicieli innej cywilizacji, ale też poznać prawdę niedostępną rozumowi, którą można odkryć wyłącznie po spożyciu halucynogennych wywarów przyrządzanych przez Indian z łodyg *banisteriopsis caapi*, rośliny zwanej popularnie *ayahuaską*, czyli „pnączem duchów”¹⁰. Tytuł filmu odnosi się do wizji zsyłanych przez istoty pozaziemskie, które pozwalają człowiekowi na odwiedzenie miejsc odległych w czasie i przestrzeni oraz na komunikację z bóstwami. W mitologii ludów zamieszkujących tereny Amazonii wąż odgrywał rolę pierwszoplanową, o czym przekonują najwcześniejsze kroniki spisane przez misjonarzy i podróżników w XVI w. W stworzeniu tym autochtoni nie widzieli uosobienia sił nieczystych, symbolu pokusy i grzechu – jak kolonizatorzy wychowani w tradycji chrześcijańskiej – lecz bóstwo kosmogoniczne. Ciro Guerra przywołuje legendę o istotach podróżujących na olbrzymich węzach, które zstąpiły z Drogi Mlecznej. Nauczyły one ludzi, jak polować, uprawiać ziemię, łowić ryby oraz pokazały, do czego służą liście koki, tytoń i *yagé* (roślina halucynogenna), po czym wróciły do swojego świata. Pozostały po sobie nie tylko wiedzę, ale i anakondę, która zmieniła się w rzekę – Amazonkę (wąż co pewien czas zrzucił skórę, a wówczas powstawały wodospady)¹¹.

Postacią łączącą oba wątki fabularne jest Karamakate (Nilbio Torres i Antonio Bolívar), jeden z ostatnich członków (fikcyjnego) plemienia Cohiuano, które niegdyś strzegło tajemnicy yakruny. Indianin żyje w odosobnieniu, przekonany że wiedza przodków została zapomniana, ale mimo to zgadza się pomóc niemieckiemu uczonemu, który podróżuje w towarzystwie lokalnego przewodnika, Manduki (Yauenkü Migue), znającego zarówno miejscowe dialekty, jak i języki europejskie¹². Film rozpoczyna ujęcie rzeki z punktu widzenia Karamakate i to jego perspektywa – przedstawiciela ludności rdzennej, podbitej przez hiszpańskich



W objęciach węża, reż. Ciro Guerra (2015)

lub portugalskich konkwistadorów – przekonuje o tym, że o Amazonii można mówić inaczej, niż chociażby Werner Herzog, który w obu wspomnianych filmach skupił się na klęsce projektu kolonialnego spowodowanej niezdolnością zdobywców do porzucenia zachodnich wyobrażeń na temat Nowego Świata oraz wpojonego przekonania, że technika może przekształcić naturę¹³.

Z początku kolumbijski reżyser zamierzał nakręcić film etnograficzny, a jego inspiracją były dzienniki *Zwei Jahre unter den Indianern*, napisane przez niemieckiego etnografa Theodora Kocha-Grünberga (1872-1924), których hiszpańskie tłumaczenie ukazało się przed rozpoczęciem prac nad scenariuszem¹⁴. Wspomniana książka pokazywała ten sam paradoksalny związek pomiędzy wyobrażeniem dziewiczych krain i ludzi żyjących w zgodzie z naturą a wszechobecną przemocą, który zamierzał uchwycić Ciro Guerra. Nieco zapomniana dziś publikacja powstała jako zapis badań terenowych prowadzonych w dżungli amazońskiej w latach 1903-1905, dokąd Koch-Grünberg powrócił w 1911 roku, by zebrać materiały do swego pięciotomowego opus magnum, *Vom Roraima zum Orinoco*. Jego prace zapowiadały zmianę podejścia w antropologii, zwrot w stronę obserwacji uczestniczącej oraz refleksyjności wynikającej z uświadomienia sobie czynników subiektywnych wywierających wpływ na opis etnograficzny¹⁵. Chcąc nakręcić pełnometrażowy film dokumentalny, na wyprawę w region Roraimy (północna Brazylia), zamieszkały przez lud Pemon (Taurepang), zabrał ze sobą kamerzystę. Niestety, nowy członek ekipy okazał się nieprzygotowany na trudy życia w lasach tropikalnych i szybko wrócił do kraju. Zostawił jednak sprzęt, który obsługiwał Koch-Grünberg przy pomocy Hermanna Schmidta¹⁶.

Postać niemieckiego uczonego stała się wzorcem dla bohatera pierwszego wątku, Theo von Martiusa, którego nazwisko stanowi jednocześnie nawiązanie do niemieckiego botanika, Carla Friedricha Philippa von Martiusa (1794-1868), badacza Amazonii. Drugim źródłem inspiracji była historia życia Richarda Evana Schultesa (1915-2001), amerykańskiego biologa i etnobotanika, specjalisty od roślin halucynogennych, który dwanaście lat (1941-1953) spędził w lasach tropikalnych. Mieszkając wśród Indian, zbierał okazy tamtejszej flory, odkrywał nieznanne wcześniej gatunki, a po powrocie do Stanów Zjednoczonych został dyrektorem ogrodu botanicznego przy Uniwersytecie Harvarda. Schultes, podobnie jak Koch-Grünberg, prowadził dziennik z wyprawy oraz dokumentację fotograficzną, która stała się punktem odniesienia dla strony wizualnej filmu (zdjęcia krajobrazów, przygotowań do ceremonii religijnych, portrety szamanów)¹⁷. Napisana przez Wade'a Davisa biografia uczonego, pomimo popularyzatorskiego charakteru, zawiera wiele cennych informacji na temat jego pobytu w Ameryce Południowej, przede wszystkim zaś zarysowuje kontekst historyczny związany z „gorączką kauczukową” oraz działalnością misjonarzy w epoce kolonialnej¹⁸.

Evan, bohater drugiego wątku, wyrusza śladem swojego poprzednika, Theo von Martiusa. Korzystając ze sporządzonych przez niego notatek oraz pomocy tego samego przewodnika, Karamakate, pragnie odnaleźć kwiat yakruny¹⁹. Amerykanin wraca do miejsc, które odwiedzał Theo, a kiedy spotyka tubylców, zadaje im to samo pytanie w kilku dialektach. Struktura fabularna filmu opiera się na powtórzeniach i podwojeniach. Nie chodzi jednak o myślenie dialektyczne, lecz o przeniesienie cyklicznej koncepcji czasu, która odgrywa istotną rolę w kulturze Indian. Zabieg ten pozwala reżyserowi na podważenie idei postępu opartej na linearnym rozwoju oraz umożliwia wykorzystanie typowego dla ludności natywnej sposobu opowiadania historii.

W objęciach węża można odczytywać zarówno jako film o wydziedziczeniu z tradycji oraz utracie pamięci przez ludność tubylczą, jak i opowieść o skutkach hybrydyzacji, rozumianej nie tyle jako proces wymazywania różnic, ile raczej przestrzeń negocjacji, ścierania się wpływów, mieszania się języków, znaczeń i wartości. To właśnie na tym obszarze dochodzi do transkulturowego spotkania, czyli przenikania się kultur, które nie są już traktowane jako zamknięte całości, wyraźnie oddzielone od innych, lecz struktury porowate, pozbawione czystości. Ciro Guerra analizuje pozytywne i negatywne konsekwencje takiego spotkania, podczas którego następuje przekazywanie wiedzy (może stać się ono również sceną przemocy). Evan podsuwa Karamakate książkę *Zwei Jahre unter den Indianern*, na okładce której widnieje prawdopodobnie jego portret, a potem pokazuje ilustracje, które przypominają Indianinowi o przeszłości i zaczynają pełnić funkcję wskazówek pamięciowych. Demonstruje mu także działanie innego wynalazku – gramofonu, na którym odtwarza jedną z zabranych przez siebie płyt: *Stworzenie świata* Josepha Haydna²⁰. Obecność zachodniej technologii pozwala reżyserowi pokazać nie tylko różnicę między dwoma światami, ale uchwycić moment przenikania się kultur (świadczy o tym scena, w której członkowie plemienia zabierają kompas niemieckiemu etnografowi).

Ważną rolę odgrywa pismo – symbol kultury Zachodu – będące lekarstwem na pamięć, ponieważ przechowuje historie, do których człowiek utracił bezpośredni dostęp. Podobną funkcję pełni fotografia jako istotny składnik dokumentacji etnograficznej obu badaczy – tych fikcyjnych, i tych rzeczywistych. Przygotowując się

do drugiej ekspedycji w rejony lasów tropikalnych Amazonii, Koch-Grünberg zabrał ze sobą zdjęcia wykonane podczas wcześniejszego pobytu. Zamierzał pokazać je tubylcom, by zbadać ich reakcję²¹. Należy jednak pamiętać, że fotografia jest „niebezpiecznym suplementem”, ponieważ prowadzi do rozszczepienia podmiotu. Zdjęcie zachowuje podobieństwo, lecz równocześnie dokonuje operacji, w wyniku której człowiek staje się swoim własnym sobowtórem, czyli *chullachaqua* – jak nazywa go Karamakate – istotą pozbawioną duszy. *Fotografia to pojawienie się mnie samego jako kogoś innego: pokrętnie rozkojarzenie świadomej tożsamości* – pisał Roland Barthes w *Świetle obrazu. – Stan, w którym chory widzi swój obraz (héautoscopie), kojarzy się ze stanem halucynacji. (...) Dzisiaj jednak jakby spychamy w nieświadomość głębokie obląkanie Fotografii*²². W tradycji niektórych plemion zamieszkujących lasy tropikalne (np. Machiguenga) powraca przekonanie, że każda istota ludzka ma lustrzane odbicie – „drugie ja” – które jest jedynie pustym naczyniem.

Podwojenie dotyczy nie tylko fotografii – kiedy to podmiot zmienia się w przedmiot i staje się kimś innym (obrazem stworzonym przez osobę trzymającą aparat) – lecz również dzienników Kocha-Grünberga, na co zwróciła uwagę Ana Maria Mutis. Książka funkcjonuje jako zwierciadlane odbicie fabuły filmowej, swoiste *mise en abyme*, miejsce, w którym następuje zatarcie granicy oddzielającej iluzję od rzeczywistości²³. Włączenie wymyślonej postaci Karamakate w dyskurs naukowy na temat Indian wskazuje na proces wytwarzania, czy może raczej „fabrykowania” wiedzy antropologicznej oraz pozwala na odsłonięcie jej narracyjnego wymiaru. Podważenie autorytetu etnograficznego wynika z przekonania o fikcyjności wszelkich przedstawień opartych na faktach, które w znacznym stopniu są produktem procesu „fabularyzacji”²⁴. Rozmowa Indianina z amerykańskim botanikiem na temat książki jest także sposobem na powiązanie dwóch porządków czasowych oraz podkreślenie paralelizmu losów obu uczonych.

Ciro Guerra konstruuje wypowiedź heterogeniczną i wielogłosową w dosłownym tego słowa znaczeniu, ponieważ oprócz języków europejskich (hiszpańskiego, portugalskiego, niemieckiego, łaciny) wprowadza również dialekty lokalne (ticuna, kubeo, buitote, ocaina). Zgodnie z praktyką postkolonialną reżyser włącza perspektywę wcześniej pomijaną, czyli pozwala przemówić podporządkowanym, w dodatku odślania paradoksalny proces przekazywania wiedzy. Theo opisał w swojej książce zwyczaje plemienne oraz sposoby przyrządzania napojów halucynogennych; po latach z jego zapisków korzysta nie tylko Evan, ale również Karamakate, który zapomniał o wszystkim, czego się nauczył (nie pamięta nawet sensu wykonanych przez siebie rysunków naskalnych).

Wiedza – powtarzał w młodości Indianin – należy do wszystkich, dlatego dzieli się nią z zachodnimi badaczami, a równocześnie uczy się od nich. W ten sposób kolumbijski reżyser przełamuje kolonialny schemat wyrosły na podłożu oświeceniowych teorii, które *umacniały przeświadczenie o niższości cywilizacji i rasy Indian (...), że tropikalny klimat i rozwijająca się w nim przyroda powodują degenerację rodzaju ludzkiego, a na potwierdzenie tej tezy opisywano rdzennych mieszkańców Ameryki bądź jako wieczne dzieci, bądź prymitywne stworzenia, które nie stymulują rozwoju cywilizacji*²⁵.

Bez wątpienia natura odgrywa pierwszoplanową rolę w filmie Guerry, lecz nie jest źródłem wzniosłości – jak u Herzoga – lecz czynnikiem organizującym świat, w którym żyją bohaterowie, kształtującym jego postrzeganie oraz określającym re-

lacje międzyludzkie. Na próżno szukać urzeczywistnienia fantazji o zapanowaniu nad dziką przyrodą oraz podporządkowaniu jej człowiekowi, jako że ten okazuje się tylko jej częścią. W warstwie wizualnej reżyser konsekwentnie unika prezentowania egzotycznych krajobrazów w planach totalnych, z góry – sugerujących imperialne zawłaszczenie, przejęcie władzy nad podbitym terytorium. Wybiera raczej ujęcia z poziomu rzeki, która od początku towarzyszy bohaterom i wydaje się wszechobecna (do wyjątków należy halucynacyjna podróż Evana w końcowych scenach filmu).

Nie chodzi bynajmniej o wskrzeszenie mitu autochtonów żyjących w zgodzie z naturą – nic bardziej mylnego – jako że pod wpływem kontaktu z cywilizacją zachodnią więź z przyrodą osłabła. Kolejne pokolenia zapomniały o zwyczajach plemiennych lub zostały ich pozbawione za sprawą misji cywilizacyjnej prowadzonej przez chrześcijańskich zakonników w szkołach i sierocińcach. W pewnym sensie metafora *chullachaqua* odzwierciedla proces wydziedziczenia ludności rdzennej z tradycji, języka i kultury. Ciro Guerra nie stawia jednak pesymistycznej diagnozy, pokazuje raczej proces przywracania pamięci, co następuje u kresu wędrówki Karamakate z Evanem. Wówczas to Indianin uświadamia sobie, że jego celem nie jest przekazanie wiedzy członkom własnego ludu, lecz białemu człowiekowi, który dzięki temu zrozumie, że nauka nie jest ostatecznym sposobem poznawania świata, że prawda o naturze rzeczy objawia się w inny sposób – w snach.

Punktem wyjścia analizy procesu kulturowego wykorzystania rdzennych mieszkańców Amazonii, a równocześnie początkiem refleksji nad negatywnymi skutkami procesu hybrydyzacji są sekwencje rozgrywające się w misji św. Antoniego w La Chorrera, dokąd przybywają członkowie ekspedycji badawczej. Proszący o żywność i nocleg podróżnicy są traktowani przez miejscowego zakonnika jak intruzi, dopiero gdy Karamakate zwraca się do niego słowami z *Dziejów Apostolskich* (*Jeżeli uważacie mnie za wierną Panu – powiedziała – to przyjdźcie do mego domu i zamieszkajcie w nim*²⁶), a Theo cytuje słowa św. Tomasza z Akwinu, misjonarz wpuszcza ich na teren osady. Prowadzona przez kapucynów szkoła dla indiańskich sierot jest miejscem, w którym przemocą wpaja się małym „dzikusom” wartości europejskie, uczy się ich języka i prawdziwej wiary. Ogół działań nastawionych na osiągnięcie konkretnego celu doskonale wpisuje się w kolonialną strategię „ulepszania człowieka”, czyli zmiany jego charakteru oraz poprawy jakości życia za pomocą środków dyscyplinujących, których istotą jest sprawowanie władzy nad podporządkowanymi przez oderwanie ich od barbarzyńskich obyczajów.

Kapucyni pojawili się na terenach położonych nad rzekami Putumayo i Vaupés w 1893 r. na zaproszenie tamtejszego biskupa, zajmując miejsce opuszczone przez franciszkanów (usuniętych na mocy królewskiego edyktu wydanego w 1767 r.). Początkowo przybyło tylko pięciu zakonników, którym udało się przekonać miejscowe władze do powierzenia im misji nad całym terytorium. W ciągu ćwierćwiecza wybudowali 29 kościołów, 61 szkół zakonnych – uczyło się w nich 762 dzieci indiańskich – 29 cmentarzy, 2 szpitale oraz drogę łączącą Pasto (biskupstwo) z Putumayo²⁷. Główną siedzibę zakonu założono w Sibundoy, mieście położonym w południowo-zachodniej Kolumbii, skąd wysyłało zakonników w głąb lasów tropikalnych. W krótkim czasie udało im się stworzyć kolonialną teokrację, nieznaną od czasu wypędzenia jezuitów, zawrzeć sojusz z właścicielami plantacji kauczukowych i podporządkować sobie rdzennych mieszkańców.

Ciro Guerro pokazał wszystko to, co składało się na ówczesne metody działania misjonarzy, którzy konsekwentnie walczyli z miejscowymi dialektami, zmuszali Indian do używania języka hiszpańskiego, w szkołach wprowadzali segregację płciową, dzieci ubierali w stroje noszone przez Metysów i przycinali im włosy zgodnie z obowiązującą modą, a posłuszeństwo wymuszali za pomocą kar cielesnych. Młodzi tubylcy przebywający w tych szkołach byli poddawani nieustannej indoktrynacji religijnej, zmuszani do śpiewania psalmów oraz pracy fizycznej. W działalności misjonarzy Karamakate widział wyłącznie próbę oderwania najmłodszego pokolenia od tradycji, pozbawienia ich korzeni, dlatego ukradkiem rozmawiał z dziećmi w języku przodków i przypominał im o dawnych zwyczajach. Z upływem czasu „indiańskość” stała się czymś, co można było pokazywać tylko przy specjalnych okazjach, jako ciekawostkę egzotyczną przekształconą w spektakl dla zaproszonych gości, w warunkach kontrolowanych przez lokalną administrację.

Kilkadziesiąt lat później Karamakate – tym razem w towarzystwie Evana – ponownie odwiedza osadę La Chorrera, w której spotyka tych samych Indian, lecz całkowicie odmienionych. Kolonizacja religijna przyniosła skutki odwrotne do zamierzonych, ponieważ wszystkich mieszkańców ogarnęło mesjanistyczne szaleństwo będące wynikiem pomieszania tradycji chrześcijańskiej z lokalnymi wierzeniami, przeszczepienia mitologii indiańskiej w nowy kontekst. Ciro Guerra odwołał się do rzeczywistych wydarzeń, które miały miejsce na przełomie XIX i XX w., kiedy to na pograniczu kolumbijsko-brazylijskim zaczęły szerzyć się kultury apokaliptyczne i rozwijał się „ludowy mesjanizm” (*messianismo rústico*)²⁸. W jednym z wywiadów reżyser wspominał o Metysie Niceto i jego sekcje liczącej dwa tysiące ludzi oraz o samozwańczym mesjaszu, który przekonał do samobójczej śmierci swoich zwolenników²⁹.

W XIX w. ruchy religijne miały wymiar polityczny, były narzędziem oporu przeciw władzy kolonialnej. Przekonują o tym losy Venancio Kamiko, członka plemienia Wakuénaí, wychowanego przez misjonarzy. Wyznawcy widzieli w nim zbawiciela, niepokonanego wojownika oraz potężnego szamana obdarzonego zdolnością przewidywania przeszłości. Wędrując w dół rzeki Rio Negro, Venancio zatrzymywał się w wioskach, zachęcał wiernych do pokuty i opowiadał o końcu świata³⁰. Wśród niższych warstw społecznych umacniało się przekonanie o nadchodzącej apokalipsie, której zapowiedź widziano w wojnach, głodzie i zarazach. Eschatologiczny wymiar ruchów milenarystycznych wiązał się również z próbą ustanowienia nowego porządku, czyli chęcią obalenia autorytarnych rządów, co wywoływało zdecydowane reakcje ze strony wojska i Kościoła katolickiego.

Druga sekwencja rozgrywająca się w misji św. Antoniego przywołuje jeszcze jeden ważny temat, mianowicie konsekwencje oderwania się białego człowieka od kultury europejskiej. Wyzwolenie się spod ograniczeń narzucanych przez moralność i zachodni system wartości prowadzi do sytuacji, w której zmienia się on w „barbarzyńcę”, upodabnia się do „dzikusów”, których miał cywilizować. Nie znamy historii samozwańczego proroka, nie wiemy nic o jego przeszłości, jednak reżyser nie pozostawia wątpliwości, że obłęd jest negatywnym skutkiem procesu kolonizacji. Do pewnego stopnia przypomina on Kurza z *Jądra ciemności*, choć w filmie na próżno szukać fascynacji szaleńcem z dżungli, którą zdradza Marlowe, bohater powieści Josepha Conrada, gdy mówi o nim: *Miał taką moc, że urokiem lub strachem wprowadzał prymitywne dusze w potworny i magiczny taniec ku własnej czci*³¹.

Kolumbijski reżyser postanowił pokazać wpływ, jaki lasy tropikalne wywierają na ludzi wychowanych w innej kulturze, jak zmieniają ich, wydobywają pokłady okrucieństwa, a równocześnie przedziwnej charyzmy. *Dzicz go zabrała, pokochała, objęła, weszła mu w krew, pożarła ciało i opieczętowała duszę własnym znakiem w niezauważalnych obrzędach jakiejś diabelskiej inicjacji. Był jej zepsutym, rozpieszczonym ulubieńcem*³². Ta sama „dzicz” wzięła na nim „strasliwy odwet”, odmieniła go i doprowadziła do obłędu, a w końcu przyczyniła się do śmierci. Wszyscy mieszkańcy osady La Chorrera zarazili się szaleństwem, które przybrało skrajną formę w postaci kanibalizmu jako wynaturzonej odmiany eucharystii („bierzcie i jedzcie, to jest ciało moje”).

W powieści Josepha Conrada terror towarzyszący misji cywilizacyjnej jest do pewnego stopnia wynikiem zachłanności przedsiębiorców handlujących kością słoniową. Ich odpowiednikami w filmie Guerry są właściciele plantacji kauczukowych, którzy wykorzystują tubylców do niewolniczej pracy przy zbiorach. Motyw „gorączki kauczukowej” powraca wielokrotnie, ponieważ pozwala reżyserowi na pokazanie traumatycznej przeszłości regionu. W najbardziej wyrazisty sposób zostało to przedstawione w sekwencji spotkania z okaleczonym mężczyzną – ofiarą bezwzględnego wyzysku i okrucieństwa nadzorców – który prosi bohaterów, by zakończyli jego cierpienie. Spotkanie poprzedza znacząca scena, w której Manduca podchodzi do „krwawiącego” drzewa. Symboliczna rana sugeruje związek między stosunkiem człowieka do przyrody i do innych ludzi. *Gwałt, jaki człowiek zadaje Naturze, bezlitośnie kalecząc drzewa kauczukowe (...) bestialskie traktowanie Indian; przemoc jako podstawowe prawo w kontaktach człowieka z człowiekiem*³³ – wszystko to nieuchronnie zapowiada odwet ze strony skrzywdzonych.

Ciro Guerra wspominał w wywiadzie, że źródłem inspiracji dla „wątku kauczukowego” była powieść *Marzenie Celta* Maria Vargasa Llosy³⁴. Tytułowym Celem jest Roger Casement, irlandzki dyplomata wysłany przez brytyjskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych najpierw do belgijskiego Konga, później do Peru, by sprawdzić doniesienia prasowe na temat przemocy kolonialnej. Opublikowany w 1912 roku raport na temat sytuacji w Amazonii wstrząsnął opinią publiczną, która musiała się zmierzyć z prawdą o zbrodniach popełnianych przez ludzi pracujących dla brytyjskiej kompanii kauczukowej kierowanej przez Julio Césara Aranę, jednego z najbogatszych ludzi w Ameryce Południowej³⁵. Z zeznań świadków wynikało, że Indianie byli porywani ze swoich wiosek i zmuszani do pracy ponad siły, za najmniejsze przewinienia groziły im surowe kary, począwszy od chłosty, przez obcinanie kończyn, aż po śmierć za próbę ucieczki. Wszystkie te czyny usprawiedliwiano wyższym dobrem, pragnieniem wyzwolenia „dzikich” plemion z pogaństwa, czasem zaś tłumaczono koniecznością obrony przed nienawiścią autochtonów.

Bohater powieści Llosy zadaje fundamentalne w tym kontekście pytanie: *Jak mogła kolonizacja przemienić się w tak straszliwy rabunek, w to przyprowadzające o zawrót głowy szaleństwo, że ludzie uważający się za chrześcijan torturowali, kaleczyli, mordowali bezbronnych bliźnich i poddawali ich tak straszliwym mękom*³⁶. Podobnie jak Marlowe w *Jądrze ciemności*, Roger Casement – przyjaciel Josepha Conrada – zastanawia się nad granicami ludzkiej podłości i nikczemności, rozmyśla nad skutkami wynaturzonej misji cywilizacyjnej, nie mogąc pogodzić się z chciwością zdobywców, którzy utracili zdolność odróżniania

dobra od zła i w pogoni za zyskiem przyczynili się do ludobójstwa (w ciągu kilku lat wymarła ponad połowa rdzennych mieszkańców regionu Putumayo). Ujmując to słowami Aimé Césaire'a: *kolonizacja działa tak, żeby odcywilizować kolonizatora, zezwierzęcać go w pełnym tego słowa znaczeniu, degradować, budzić w nim skryte instynkty, zachłanność, przemoc, nienawiść rasową i relatywizm moralny*³⁷.

Pomimo że w krytyce kolonializmu Ciro Guerra podąża tropem wskazanym przez wspomnianych pisarzy, to jednak nie prowadzi swoich bohaterów do „jądra ciemności”, lecz do odkrycia siebie w Innym. Sięgając do opisów etnograficznych, zmierza do odwrócenia eurocentrycznej perspektywy oraz podważenia zachodniego dyskursu naukowego. Rdzenni mieszkańcy lasów tropikalnych nie są jedynie przedmiotem badań, ale stają się współuczestnikami procesu poznawczego, pragnącymi zachować własne dziedzictwo wytwórcami wiedzy, co potwierdzają słowa Karamakate skierowane do Evana: *Nie pozwól, żeby nasza pieśń zginęła*. Reżyser przekonuje, że spotkanie z Innym stwarza szansę na otwarcie perspektywy transkulturowej, a tym samym na zaakceptowanie różnorodności oraz dostrzeżenie powiązań i korzyści płynących z przenikania się kultur.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Por. J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge 1997, s. 19.

² Tamże, s. 23.

³ M. Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, Chicago University Press, Chicago 1987. Książka Taussiga dotyczy regionu rzeki Putumayo, która wyznacza granicę między Kolumbią, Ekwadorem i Peru, gdzie na przełomie XIX i XX w. rozpętała się „gorączka kauczukowa”, a Indian zmuszano do niewolniczej pracy przy zbiorach cennego surowca.

⁴ M. L. Pratt, *Imperialne spojrzenie: Pisarstwo podróżnicze a transkulturowanie*, tłum. E. E. Nowakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

⁵ J. Clifford, *On Ethnographic Allegory*, w: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, red. J. Clifford, G. E. Marcus, University of California Press, Berkeley 1986, s. 98. We współczesnych rozważaniach na temat fikcji etnograficznej wychodzi się zazwyczaj od sugestii Jamesa Clifforda, który wskazał na zamazywanie granic między literaturą i tekstem naukowym oraz sformułował hipotezę, że antropologia jest rodzajem pisarstwa. Na przenikanie się sztuki i etnografii wskazywano już wcześniej, o czym świadczą artykuły opublikowane na łamach „Anthropology and Humanism Quarterly”: L. L. Langness,

G. Frank, *Fact, Fiction and the Ethnographic Novel*, 1978, t. 3, nr 1-2, s. 18-22 oraz N. J. Schmidt, *Ethnographic Fiction: Anthropology's Hidden Literary Style*, 1984, t. 9, nr 4, s. 11-14. Alfred Louis Kroeber – jeden z pionierów amerykańskiej antropologii – we wstępie do *American Indian Life* sugerował, że najwcześniejszym przykładem fikcji etnograficznej jest książka Adolpha F. Bandeliera *The Delight Makers* o Indianach Pueblo (z 1890 r.). W najnowszych badaniach zwraca się uwagę nie tylko na „fikcyjność” wymiaru etnografii, ale także na włączenie w obszar sztuki i literatury obserwacji antropologicznych; dobrym przykładem jest twórczość portugalskiego reżysera Pedro Costy, zwłaszcza jego *Pochód młodości (Juventude em Marcha)*, 2006).

⁶ Dwa wcześniejsze filmy Ciro Guerry – *Cień przechodnia (La sombra del caminante)*, 2004) i *Wietrzne podróże (Los viajes del viento)*, 2009) – również zostały zgłoszone do nagrody Akademii Filmowej, wyświetlono je na festiwalu w Cannes w sekcji „Tous les cinémas du monde”, w której znalazło się kilka innych utworów kolumbijskich. Pierwszy z nich otrzymał nagrodę w San Sebastian, drugi w Cartagenie i Cannes. Maria Luna i Philippe Meers tłumaczyli sukcesy artystyczne kinematografii kolumbijskiej zmianą prawa i uchwaleniem w 2003 roku nowej ustawy o przemyśle filmowym, która zmuszała dys-

- trybutorów i właściciele kin do wspierania rodzimej produkcji. Autorzy artykułu zwrócili też uwagę na powracający w twórczości Guerry motyw wędrowki i figurę podróżnika, na wykorzystanie naturalnych plenerów jako podstawy poetyki wizualnej, przedstawienie odległych miejsc, w których rozgrywa się akcja jego filmów oraz obecność dialektów indiańskich na ścieżce dźwiękowej. Por. M. Luna, P. Meers, *The Films of Ciro Guerra and the Making of Cosmopolitan Spaces in Colombian Cinema*, „Alphaville: Journal of Film and Screen Media” 2017, nr 14, s. 126-142.
- ⁷ W tradycji antropologicznej podwaliny mitu Amazonii jako krainy dziewiczej, nieskażonej cywilizacją, a przy tym niedostępnej można znaleźć w pracy Alexandra von Humboldta *Ansichten der Natur*, wydanej po raz pierwszy w 1807 r.
- ⁸ Homi K. Bhabha tłumaczył w jednym z wywiadów: *Hybrydowość nie oznacza możliwości wydzielenia dwóch pierwotnych składników, z których wyłonił się trzeci element, jest ona raczej trzecią przestrzenią, która pozwala kształtować się innym pozycjom. (...) W niej dokonuje się też ustanowienie nowych struktur władzy. The Third Space: Interview with Homi K. Bhabha*, w: *Identity: Community, Culture, Difference*, red. J. Rutherford, Lawrence & Wishart, London 1991, s. 211. Więcej na temat koncepcji hybrydowości piszę w książce *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina*, Universitas, Kraków 2016, s. 15-17, 311-313.
- ⁹ W wielu publikacjach poświęconych filmowi krytycy wymieniają dwie daty – 1909 i 1940 r. – jednak nie są one uzasadnione ani diegetycznie, ani historycznie, ponieważ badacze, na których wzorował się reżyser, nie przebywali wówczas w tym regionie. W 1909 roku ukazał się pierwszy tom dzienników Theodora Kocha-Grünberga *Zwei Jahre unter den Indianern*, z którego pochodzi motto do filmu.
- ¹⁰ Ayahuaska ma drobne kwiaty w kolorze różowym, którym Indianie nadają rozmaite nazwy: *caapi, dápa, mihi, kahf, natema, pindé, yajé*. Napój sporządzony z tych roślin jest używany w obrzędach religijnych ze względu na ich właściwości halucynogenne (pozwala szamanowi wejść w trans, dostrzec przyszłość i skomunikować się z bogami); stosuje się go również w celach leczniczych. Czasem miesza się *caapi* z innymi roślinami dla wzmocnienia efektu, często podaje się go myśliwym przed wyruszeniem na łowy (dla wyostrzenia zmysłów) lub chłopcom podczas rytuału inicjacji. Niestety, jego wypicie wywołuje wiele skutków ubocznych: drgawki, mdłości, zawroty głowy, biegunkę i wymioty. Por. R. E. Schultes, A. Hofmann, C. Ratsch, *Plants of the Gods: Their Sacred, Healing, and Hallucinogenic Powers*, Healing Arts Press, Rochester 2001, s. 125-127.
- ¹¹ M. Guillén, *Embrace of the Serpent: An Interview with Ciro Guerra*, „Cineaste” 2016, t. XLI, nr 2, <https://www.cineaste.com/spring2016/embrace-of-the-serpent-ciro-guerra> (dostęp: 9.08.2019).
- ¹² Manduca to imię jednego z pomocników Theodora Kocha-Grünberga, choć jego filmowy odpowiednik przypomina także Mayuluaiipu, młodego Indianina znającego wiele lokalnych dialektów, mówiącego po portugalsku, który tłumaczył opowieści szamana Mõseuaiipu z plemienia Arekuna. Por. L. Sã, *Germans and Indians in South America: Ethnography and the Idea of Text*, w: *Myth: A New Symposium*, red. G. Schrempf, W. Hansen, Indiana University Press, Bloomington 2002, s. 65-67.
- ¹³ Por. L. P. Koepnick, *Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's „Aguirre” and „Fitzcarraldo”*, „New German Critique” 1993, nr 60, s. 135, 137.
- ¹⁴ T. Koch-Grünberg, *Dos años entre los indios: viajes por el noroeste brasileño, 1903-1905*, Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1995. Oryginał niemiecki ukazał się w latach 1909-1910, wydanie poprawione jest dostępne w wersji elektronicznej (http://etnolinguistica.wdfiles.com/local—files/biblio%3Akoch-grunberg-1921-zwei-jahre/Koch-Grunberg_1921_Zwei_Jahre_Google.pdf/dostęp: 9.08.2019/).
- ¹⁵ Por. P. Hempel, *Theodor Koch-Grünberg and Visual Anthropology in Early Twentieth-Century German Anthropology*, w: *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, red. E. Edwards, C. Morton, Ashgate Publishing, Farnham 2009, s. 193-194.
- ¹⁶ Koch-Grünberg nakręcił ok. dwóch tysięcy metrów taśmy, z których wytwórnia Express-Film Co. zmontowała dwa filmy krótkometrażowe: *Leben in einem Indianendorf (Südamerika)* i *Der Parischerátanz der Taulipang*. Na potrzeby wykładów przygotowano nieco dłużą wersję *Sitten und Gebräuche der Taulipang*. Por. P. Hempel, *Theodor Koch-Grünberg and Visual Anthropology*, dz. cyt., s. 205.
- ¹⁷ Zdjęcia te można zobaczyć w albumie *The Lost Amazon: The Pioneering Expeditions of Richard Evans Schultes* (Douglas & McIntyre, Vancouver 2004) przygotowanym przez Wade'a Davisa.

- ¹⁸ W. Davis, *One River: Explorations and Discoveries in the Amazon Rain Forest*, Simon and Schuster, New York 1996.
- ¹⁹ Kiedy na początku lat 40. ubiegłego wieku Richard Evans Schultes odwiedził lud Taurepang, członkowie plemienia opowiadali mu o mitycznym *surumbuku*, białym człowieku. Uczony dopiero po pewnym czasie zrozumiał, że chodziło im o Kocha-Grünberga, w którym Indianie widzieli wcielenie niemieckiego podróżnika, Roberta Hermanna Schomburgka (1804-1865).
- ²⁰ Scena ta nawiązuje nie tylko do finału filmu *Fitzcarraldo* czy do pionierskiego dokumentu Roberta J. Flaherty'ego *Nauk z Północy (Nanook of the North, 1922)*, ale odnosi się również do rzeczywistych praktyk etnograficznych. Koch-Grünberg nagrywał na walkach opowieści i pieśni Indian, które im później odtwarzał.
- ²¹ Por. P. Hempel, *Theodor Koch-Grünberg and Visual Anthropology*, dz. cyt., s. 212. Z wyprawy badawczej zorganizowanej w latach 1903-1905 niemiecki uczony przywiózł około tysiąca zdjęć, część z nich ukazała się w albumach opublikowanych jeszcze za jego życia. Warto zwrócić uwagę na dwuznaczną rolę fotografii w opracowaniach etnograficznych, gdyż często utrwalają one stereotypowe wyobrażenia na temat „prymitywnych” plemion, podtrzymując mit „szlachetnego dzikusa”, o czym pisze Stephen Nugent, *Scoping the Amazon: Image, Icon, Ethnography*, Left Coast Press, Walnut Creek 2007.
- ²² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 23.
- ²³ Por. A. M. Mutis, *El abrazo de la serpiente o la re-escritura del Amazonas dentro de una ética ecológica y poscolonial*, „Hispanic Research Journal” 2018, t. 19, nr 1, s. 32-33. Pojęcie *mise en abyme* zostało wprowadzone przez André Gide'a w jego dziennikach z końca XIX w.
- ²⁴ W podobny sposób o pisarstwie historycznym wypowiadał się Hayden White w książce *Proza historyczna*, tłum. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 87, 191.
- ²⁵ E. Nawrocka, *Opowieści o Raju utraconym: Przemiany topiki Raju w hispanoamerykańskiej powieści o selwie*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, s. 100.
- ²⁶ Cytat z *Dziejów Apostolskich* (16,15) podaje za *Biblią Tysiąclecia* (<http://biblia.deon.pl/>).
- ²⁷ Por. M. Taussig, dz. cyt., s. 311.
- ²⁸ Określeniem tym posłużył się Mieczysław Jagłowski w tekście *Causes and Sources of Millenarian Messianism of the Brazilian Sertões*, „Revista del CESLA” 2017, nr 20, s. 228.
- ²⁹ Por. T. Graham, *Jungle Fever*, „Sight and Sound” 2016, nr 7 (July), s. 43.
- ³⁰ Więcej informacji na temat ruchów mesjanistycznych oraz samego Venancio można znaleźć w artykule Robina M. Wrighta i Jonathana D. Hilla, *History, Ritual, and Myth: Nineteenth Century Millenarian Movements in the Northwest Amazon*, „Ethnohistory” 1986, t. 33, nr 1, s. 31-54.
- ³¹ J. Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016 (e-book).
- ³² Tamże.
- ³³ E. Nawrocka, dz. cyt., s. 143.
- ³⁴ M. Guillén, *Embrace of the Serpent*, dz. cyt. Oprócz książki Maria Vargas Llosa warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną powieść, w której temat „gorączki kauczukowej” odgrywa ważną rolę, mianowicie *Wir* José Eustasio Rivero. Utwór kolumbijskiego pisarza i poety został wydany w 1924 roku, a jego polski przekład autorstwa Haliny Czernockiej opublikował Państwowy Instytut Wydawniczy w 1985 r.
- ³⁵ „Gorączka kauczukowa” osiągnęła apogeum w pierwszej dekadzie ubiegłego wieku, wówczas to wysyłano do Europy i Stanów Zjednoczonych najwięcej statków z cennym surowcem. Informacje na ten temat można znaleźć w tekście G.P. Sierry, *La fiebre del caucho en Colombia*, Bogotá 2011, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2011/la-fiebre-del-caucho-en-colombia> (dostęp: 9.08.2019).
- ³⁶ M. Vargas Llosa, *Marzenia Celta*, tłum. M. Chrobak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 101.
- ³⁷ Cyt. za L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 123.