

KSIĄŻKI O FILMIE

Opis gęsty – antropologia i film

PATRYCJA WŁODEK



Bez ryzyka pomyłki bądź nadużycia można powiedzieć, że antropologia wizualna nie jest w Polsce dziedziną szeroko znaną. Z książki Sławomira Sikory *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* – jednej z nielicznych opublikowanych u nas na ten temat (inne stosowne tytuły zostają przywołane przez autora we *Wprowadzeniu*) – jasno wynika, że wizualność (potem audiowizualność) nadal, mimo tradycji długiej, jak fotografia i później kino, nie funkcjonuje na prawach równych innym metodom badań antropologicznych, zwłaszcza słowu pisanemu. Autor nie tylko więc przybliży czytelnikowi polskiemu ten nieco marginalizowany obszar naukowego uniwersum, ale i niejako staje w jego obronie, między innymi zaznaczając już na wstępie, że nie zgadza się z obiegową opinią, jakoby *film etnograficzny był długi i nudny* (s. 9). Podobnie jak badacze kultury popularnej (niezależnie, do jakiego stopnia są to odległe obszary) stara się zatem udowodnić, jak bardzo owo traktowanie po macoszemu jest niesłuszne i jak wielki potencjał tkwi w poszerzeniu opisu – usankcjonowanego przez klasyków dziedziny – właśnie o audiowizualność (sankcjonowaną wszak przez innych klasyków tej samej dziedziny). Cel legitymizacji, nadania ważności wizualności w antropologii – podskórnie dominujący w całej książce – zwłaszcza w obliczu przybliżonych przez autora argumentów krytycznych (np. s. 38-47) – wydaje się ze wszech miar słuszny. Trochę jednak szkoda, że jego realizacja nadal okazuje się konieczna. Autor przywołuje opinie, że we współczesnej humanistyce jakakolwiek inna wiedza niż ta spisana ma problemy z zaistnieniem, pismo nadal jest bowiem znakiem dominacji (s. 230). Być może jednak antropologia wizualna, po tylu latach istnienia, powinna być już analizowana z pozycji równościowych, a nie aspirujących do istotności, zwłaszcza w sytuacji, gdy owa istotność nie jest podawana w wątpliwość przez autora rozprawy, a wręcz przeciwnie.

W książce najwyraźniej zaznaczają się dwa wątki, rozwijające się od pierwszej do ostatniej strony. Pierwszy można określić mianem (prób i potrzeby) definiowania zarówno samej antropologii, jak i filmu antropologicznego, będącego podsta-

wowym tematem rozważań. Drugi – nieodłącznie i konsekwentnie spleciony z pierwszym – to historia filmu antropologicznego (choć Sikora trochę odżegnuje się od takiej perspektywy /s. 25/), poczynając od jego najwcześniejszych przykładów, aż po dzieła powstające współcześnie, balansujące na granicy wskazywanych jednocześnie przez autora dookreśleń, zwężeń i rozszerzeń tego terminu.

Intencję definiowania widać już w samym układzie poszczególnych rozdziałów, w których pojawiają się kolejne pojęcia precyzujące temat badań i analiz (nie licząc nawet fragmentu *Próby definicji i przybliżenia teoretyczne*). Są to m.in.: film etnograficzny, kino obserwacyjne, nowe kino antropologiczne, eksperyment, pod koniec pojawiają się też odniesienia do performatyki i *found footage* (s. 214). W ten sposób zarówno filmy – a niektóre przykłady pojawiają się w różnych częściach książki – jak i same definicje zostają niejako naświetlone z różnych stron, przy użyciu wielu narzędzi pochodzących nie tylko z obrębu samej antropologii, ale też teorii filmoznawczych, w ogromnej większości tych skoncentrowanych na dokonaniach kina dokumentalnego (choć nie tylko, jak wskazuje analiza eksperymentu narracyjnego zastosowanego w *5x2 /2004/ François Ozona /s. 198-203/*).

Nie sposób dookreślić, czym jest film antropologiczny – a kwestię tę Sikora zostawia w końcu otwartą – nie przybliżając antropologii jako takiej. Jednym z pierwszych kroków, które czyni autor, jest więc próba rozróżnienia etnografii, etnologii i antropologii, co jednak także okazuje się niełatwe, jeśli wziąć pod uwagę często stosowaną w praktyce wymiennosc tych terminów, różnie rozumianych w zależności od posługującego się nimi badacza. Sikora zbierający opinie, przemyślenia i tezy wielu innych autorów ma oczywiście świadomość, że ta akurat dziedzina (jakkolwiek nazywana) pozostaje jedną z najbardziej problematycznych, gdy przychodzi do stawiania ostrych i precyzyjnych granic. Jako jedyna stała jawi się w niej samo istnienie relacji między badaczem a obiektem jego badań, stała właściwa zresztą każdej nauce. Wszystkie pozostałe elementy okazują się już zmienne z samej swej natury i – jak po raz kolejny dowodzi *Film i paradoksy wizualności...* – nieuchwytnie. Dominującą cechą odróżniającą antropologię od wielu innych dziedzin wydaje się więc tu pewna migotliwość, zmienność – w postrzeganiu roli antropologa i jego miejsca w obserwowanej przestrzeni, stopnia jego „wizualności” i uczestnictwa, w definiowaniu roli obiektu badań, w stopniu zawierzenia obu stronom tej relacji, a także w jej charakterze.

Do tego dochodzi jeszcze kwestia samej wizualności i jej narzędzi (aparatu fotograficznego i kamery), które również mają potencjał wpływania na rzeczywistość i przenoszą omawianą problematykę na kilka innych poziomów związanych ze specyfiką medium. Co na przykład z dźwiękiem, z komentarzem samego antropologa? Z obecnością kamery, będącą jednak czymś trochę innym niż obecność badacza uzbrojonego tylko w notatnik? Do tego aspektu odnosi się zarówno wstępna część książki, jak i jeden z jej ostatnich fragmentów. W rozdziale pierwszym – *Wizualność w antropologii* – pojawia się wspomniana już krytyka (bądź nieufność) wyrażana między innymi przez Kirsten Hastrup. Badaczka Islandii opisuje nieużyteczność aparatu fotograficznego przy próbach uchwycenia obyczajowości wyspiarskiej. Sikora natomiast, wytykając jej pewne błędy w postrzeganiu, przenosi akcent z samych islandzkich, męskich rytuałów (zakłóconych w istocie nie przez aparat, ale przez obecność kobiety) na nowe zdarzenie zaistniałe po wejściu Obcej pomiędzy „tubylców” (kobieta w maskulinistycznym żywiole). Tę właśnie sytuację

aparatus zarejestrował doskonale, choć faktycznie nie tego oczekiwała Hastrup. Pod koniec *Filmu i paradoksów wizualności...* temat ten powraca i zostaje rozwinięty przy okazji wprowadzenia kwestii szeroko rozumianej performatyki. Obejmuje ona tu m.in. świadomą grę „obiektów” badań z kamerą i jej oczywisty wpływ na zachowanie obserwowanych (np. w *Transfiction* /2007/ Johanna Sjöberga czy *Istnieniu* /2007/ Marcina Koszałki). Z czasem bowiem zwiększył się udział badanych ludzi w przygotowaniu filmów, podobnie jak rośnie stopień partycypacji antropologa – już niekoniecznie pozostającego z boku i pretendującego do „niewidzialności”. Z kolei roli medium – nieobojętnego, pozbawionego właśnie owej (czasem postulowanej) neutralności, stającego się *mediatorem i katalizatorem* (s. 275) – w podtrzymywaniu i obrazowaniu pamięci jest poświęcona analiza filmu *Gyumri* (2008, reż. Jana Ševčíkova), który opowiada o ofiarach wielkiego trzęsienia ziemi w Armenii.

Definiowania antropologii, a w konsekwencji filmu antropologicznego nie ułatwiają oczywiście ciągnące się od lat spory intelektualne i naukowe oraz współistnienie wielu nierzadko równorzędnych opinii dotyczących tej dziedziny. Jak jednak stwierdza Clifford Geertz, jeden z często przywoływanych w książce klasyków antropologii współczesnej, *żyjemy w czasach rozmytych granic* (s. 123). Publikacja Sikory potwierdza tę prawdę, choć jednocześnie wydaje się, że autor nie do końca chce się z nią zgodzić, stale i na każdym etapie książki powracając do tej kwestii i zdając relację z definicyjnych dążeń innych autorów.

Jest to jednak o tyle zrozumiałe, że po pierwsze autor stale wskazuje na bogactwo i niedookreśloność antropologii, które przecież świadczą o jej uroku, a po drugie ten rodzaj rozważań jest autorowi potrzebny, gdy przechodzi do analizy filmu antropologicznego. Jak bowiem pisać o tym zjawisku, nie zakreśliwszy granic (nawet chwiejnych) obszaru badań? To zaś nie jest możliwe bez oparcia się na kolejnych definicjach samej antropologii, w tym antropologii wizualnej, często i niesłusznie – jak dowodzi autor – traktowanej z lekceważeniem. Poszczególne filmy stają się więc przykładami kolejnych sposobów jej rozumienia, ale także egzemplifikacjami jej różnych – często zmiennych w czasie – metod i narzędzi, chociażby dwóch podstawowych sposobów przedstawiania, takich jak słynny Geertzowski „opis gęsty” (w odróżnieniu do „opisu rzadkiego”) i narracyjność (*Opis gęsty i co dalej...* s. 63-73).

Czym byłby więc film antropologiczny? Po lekturze *Filmu i paradoksów wizualności...* narzucającym się wnioskiem pozostaje jego procesualność – jest on tym, czym chcą go widzieć poszczególni badacze, teoretycy, krytycy, antropolodzy, w czym zbliża się do kinowego dokumentu, jedynie pozornie dookreślonego. O ile jednak w wypadku dokumentalizmu (a film antropologiczny jest przecież jego odmianą) nastąpiło przejście od pewnej definicyjnej oczywistości do dostrzeżenia i stwierdzenia, jak bardzo jest ona pozorna (gdzie przebiegają granice między fikcją a dokumentem w kontekście inscenizacji, dokudram, mocumentary, dokufikacji?; Sikora przywołuje m.in. animowany dokument *Walc z Baszirem* /2008, reż. Ari Folman/), o tyle film antropologiczny nigdy nie „osiadł” definicyjnie. I to mimo że budowano jego liczne modele, które w efekcie zawsze okazywały się typami idealnymi, szybko weryfikowanymi przez dynamiczną zmienność kolejnych przykładów – by wspomnieć chociażby precyzyjną definicję filmu etnograficznego autorstwa Jaya Ruby’ego wskazującą na konieczność traktowania filmów z takim samym nau-

kowym rygoryzmem jak *inne wytwory antropologii* (s. 113). Równie wysokie wymagania postawił Ruby twórcom, którzy powinni być jego zdaniem antropologami legitymującymi się stosownym wykształceniem akademickim (s. 113).

Już wczesne doświadczenia, takie jak obrazy Félix-Louisa Regnaulta z 1895 r. bądź *Nanook z Północy* (1922, reż. Robert Flaherty) – *pierwszy „prawdziwy” film antropologiczny* (s. 76), były postrzegane (czasem wbrew intencjom ich autorów) przez pryzmat zasad najczęściej obowiązujących wówczas w antropologii pisanej. Czasem w nie całkiem uświadomiony sposób, czyli z jednej strony z piętnem mentalności kolonialnej, natomiast z drugiej – z postulatem obiektywizmu. Sikora przywołuje jedną z pierwszych definicji, wedle której film antropologiczny miałby być służebny wobec wówczas aktualnych – naznaczonych europocentryzmem – poglądów badawczych (s. 74). Sugerowały one nie tylko niższość Innych, będących wtedy oczywistym obiektem obserwacji (poszerzonym znacznie później o podejście tzw. *anthropology at home*), ale i ową, w efekcie sfalsyfikowaną, oczywistość – pewność, twardą definiowalność umieszczającą Obcych w „szufladkach” i „kolekcjonującą” ich. Szybko jednak takie właśnie podejście poddano krytyce; wyparła je zmienność – czasem może wprawiająca w konsternację lub niezadowolenie zwolenników „twardego”, monolitycznego pojmowania naukowości, ale obecnie będąca chyba najbardziej immanentną cechą antropologii i filmu antropologicznego. Nieco dłużej utrzymywała się wiara w możliwość realizacji konwencji obiektywnej, w rzeczywistości wynikającej z przyjęcia jednego, dominującego i uprzywilejowanego punktu widzenia oraz stosowania tzw. adresu trzecioosobowego. Została ona jednak podważona wraz ze zwrotem narracyjnym w antropologii.

Egzemplifikacją wczesnych, już klasycznych rozważań nad antropologią wizualną (a równolegle – także samą antropologią), poza wspomnianymi dziełami, są też doświadczenia jednej z najślynniejszych badaczek, Margaret Mead i jej męża, Gregory’ego Batesona na Bali, Johna Marshalla, Timothy’ego Ascha, Roberta Gardnera oraz eksperyment Sola Wortha i Johna Adaira, którzy oddali kamerę w ręce obserwowanych przez siebie Indian Navajo.

Najwcześniejsze przywoływane przez autora podejście kolonialne ewoluowało dwoma szerokimi torami. Pierwszy z nich jest zbieżny z przemianami w samej antropologii, wywołanymi także kwestionowaniem bądź tylko problematyzowaniem ustaleń klasyków dziedziny (takie refleksje zrodziła swego czasu publikacja *Dzienników* wspomnianego przez Sikorę Bronisława Malinowskiego z czasów jego obserwacji na Trobriandach). Współczesna antropologia, dzieląca opis na rzadki i gęsty, wprowadzająca narracyjność, posługująca się ustaleniami performatyki, zastanawiająca się nad rolą samego badacza i jego wpływem na obserwowaną rzeczywistość oraz nad kategorią reprezentacji, skomplikowała wcześniejsze podejścia, choć niekoniecznie w każdym wypadku je zdeaktualizowała. Za przykłady kolejnych wielkich obszarów (bądź sposobów postrzegania dziedziny przez jej praktyków) – raczej jednak współwystępujących niż ewoluujących – Sikora podaje wspomniane już kino obserwacyjne, związane też z narodzinami *etnograficznego stylu* (s. 93-108), oraz szeroką kategorię „nowego kina antropologicznego” często posługującego się eksperymentem.

Filmy obserwacyjne, minimalizujące ingerencję autora w materiał filmowy (m.in. przez ograniczenie montażu), są analizowane na podstawie różnorodnych przykładów pokazujących też, że antropologia dawno już przestała ograniczać się do badania

„egzotycznych ludów”, kierując też wektor zainteresowania na „własne podwórko”. Tak więc obok życia „zwykłych ludzi” z innych kultur, ukazanego np. w realizowanym w Manili filmie *Celso i Cora* (1983, reż. Gary Kildea), autor omawia obraz amsterdamskiego hospicjum (*A Hospice In Amsterdam*, 2005, reż. Steef Meyknecht) oraz wyzwania międzykulturowości w holenderskim Schiedam (*Tobacco, Truths and Rummikub*, 2010, reż. Steef Meyknecht). Dwie ostatnie realizacje to także przykłady na *niewprowadzanie struktury dramatycznej do narracji*, a raczej na jej *odnajdowanie w samej „rzeczywistości”* (s. 173), także przez obserwacyjność.

Szczególnie interesująco rysują się jednak dwa inne filmy. Twórcy pierwszego z nich – *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism* (1974, reż. Jerry Leach, Gary Kildea) – powracają na Trobriandy, pokazując przyjęcie, spopularyzowanie, a w efekcie zmianę znaczenia oraz przejście przez miejscowych tradycyjnej angielskiej gry, jaką jest krykiet. Autor drugiego – *Cannibal Tours* (1988, reż. Dennis O'Rourke) – jeszcze bardziej odwraca tradycyjną sytuację obserwacyjno-antropologiczną i kieruje kamerę na turystów odwiedzających egzotyczne miejsca. Analiza fenomenu turystyki i jego postkolonialnego uwikłania jest szeroka – obejmuje przede wszystkim punkt widzenia „tubylców”, obnażając pewne zachowania przyjęte w kręgu kultury zachodniej, skąd rekrutują się zwiedzający. Podsumowane z innego punktu widzenia, okazują się one nie tyle neutralne, ile silnie nacechowane kulturowo, często wręcz krzywdzące dla lokalnych mieszkańców.

Interesującą i nasuwającą się w tym właśnie kontekście kwestią – choć nie do końca poruszoną w książce – jest adresat filmów antropologicznych. Najdobitniej kwestia ta pojawia się – paradoksalnie – przy okazji fragmentu dotyczącego filmu fabularnego, czyli *5x2 Ozona*. Sikora analizuje, w jaki sposób zastosowany (bądź nie) eksperyment wpływał na odbiór, a nawet samo rozumienie historii (w zależności od tego, czy widzowie oglądali kopię z inwersją czasową, czy też z fabułą opowiedzianą chronologicznie). Jest to właściwie jedyny moment, w którym analiza uwzględnia potencjalnych widzów. Poza grupą filmów realizowanych na zlecenie telewizji i (lub) w niej emitowanych (np. *Tobacco, Truths and Rummikub*), czyli siłą rzeczy trafiających do nieco szerszej publiczności, na podstawie *Filmu i paradoksów wizualności...* narzuca się wniosek, że dzieła te są przeznaczone dla wąskiego grona specjalistów – antropologów, względnie dokumentalistów – którzy po zamkniętych pokazach spierają się nad ich właściwym (?) zaklasyfikowaniem. Prezentowane też ludziom, o których opowiadają (jak nieco interwencyjny w swej intencji *Tobacco, Truths and Rummikub*), najwyraźniej rzadko mają okazję trafić do jakiegokolwiek innej publiczności.

Obserwacja ta może wskazywać na kolejną cechę współczesnej antropologii, jaką jest jej teoretyczna samozwrotność (mimo praktycznej interdyscyplinarności, wzmiankowanej też przy omawianiu potencjalnej roli, jaką filmy antropologiczne mogą odgrywać np. w badaniach historycznych, s. 269). Wynikająca stąd, paradoksalnie, hermetyczność dziedziny przenosi się też na książkę, która – mimo obecności analiz licznych filmów – jest zdecydowanie zdominowana przez teorię, czego przejawem są też liczne passusy, w których Sikora wyłącznie relacjonuje stanowiska dziesiątków innych autorów, odnoszących się też rzecz jasna do siebie nawzajem (w tym miejscu wypada zgłosić uwagę pod adresem wydawnictwa, że choć w książce – skądinąd starannie wydanej – dostępna jest bibliografia i filmografia, to wyraźnie brak w niej indeksu).

Wracając do zmian, którym podlegał film etnograficzny i jego postrzeganie, Sikora zaznacza, że poza oczywistym zanurzeniem w rozważania antropologiczne wizualność funkcjonuje tu również w obrębie refleksji nad kinem jako takim (przy całej złożoności także tego terminu), w szczególności dokumentalnym. To jest właśnie ów drugi zarysowany w książce tor jego rozwoju. Dlatego autor odwołuje się zarówno do słynnych szkół dokumentalistycznych, takich jak *direct cinema* bądź *cinéma vérité*, jak i monografii dotyczących tego rodzaju (w tym *Kina bezpośredniego* Mirosława Przyłipiaka). Na stosownych przykładach zastanawia się też nad wpływem środków czysto filmowych, takich jak montaż, na proponowany przekaz. Te rozważania (np. na s. 100) – o roli montażu w „dodawaniu dramaturgii”, jego arbitralności oraz przynależności, jako świadomie wykorzystywanego środka wizualnego, przede wszystkim do obszaru filmu fabularnego – przypominają wielkie dyskusje klasyków badań filmoznawczych ciągnące się już od czasów Eisensteina. Wskazują też, po raz kolejny, na szerokie uwikłanie antropologii wizualnej w interdyscyplinarność. Pokazują jednak odmienny status tej dziedziny i stale aktualną problematyczność elementów uznawanych za oczywiste na innych obszarach sztuk wizualnych. Niewątpliwie jednym z kolejnych powodów, dla których film antropologiczny wymyka się klasyfikacjom, jest przecież jego kreatywność wynikająca z nieuniknionego wkraczania na obszar sztuki świadomie przez kogoś tworzonej, nieprzezroczystej.

Wobec tej potrzeby powracania do definicji wielką zaletą książki jest to, że film nie jest w niej sprowadzony jedynie do roli procedury badawczej, co łatwo mogłoby się przecież pojawić (i jest obecne u cytowanych badaczy, np. Ruby’ego). Jest on ukazany jako byt autonomiczny, zresztą podobnie jak sama antropologia – co wcale nie kłóci się z ich potencjałem interdyscyplinarnym. Okowy terminologiczne nie odebrały ani jednemu, ani drugiemu przedmiotowi refleksji indywidualnego, niezależnego charakteru niepozwalającego ich zaszufladkować, uporządkować oraz zredukować do roli kolejnych służebnych narzędzi badawczych. *Film i paradoksy wizualności...* ukazuje bogactwo antropologii i jej wizualnej odmiany oraz możliwości ich dalszego – tak naukowego, jak i twórczego – rozwoju. Być może, mimo hermetyzmu omawianego opracowania, książka Sławomira Sikory spopularyzuje nawet nie tyle samą dziedzinę, ile przywoływane filmy, które – jak wskazują liczne przykłady – przemawiają językiem uniwersalnym (nawet jeśli ich przyswojenie wymaga, co oczywiste, nieco więcej wysiłku, na co wskazuje chociażby cytowana anonimowa recenzja, s. 246-247).

PATRYCJA WŁODEK

Sławomir Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW – Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012.