

UJĘCIA

ANTROPOLOGIA I FILM

Powtórzenie

Próba etnografii eksperymentalnej

RYSZARD CIARKA

Z biegiem czasu jest się znużonym wieczną gadaniną o ogóle, która powtarza się jak najnudniejszy banal. Zajmijmy się zatem wyjątkami. Jeżeli nie uda ich się wyjaśnić, będzie to oznaczało, że nie umiemy także wyjaśnić spraw ogólnych.

Søren Kierkegaard, *Powtórzenie*

Trawestacja tytułu książki Kierkegarda ¹ wymaga już na wstępie kilku wyjaśnień. Tym bardziej że przedmiotem refleksji są dwa filmy dokumentalne: *Koniec pieśni* Piotra Borowskiego (2007) i *Takich pieśni sobie szukam* Jagny Knittel (2008). Chociaż wybór etnografii jako nauki opisującej (*grapho*) *ethnos* kultury w tym wypadku za pomocą języka filmowego nie powinien budzić zastrzeżeń – zresztą oba filmy tematycznie są zanurzone w kulturze ludowej – to może wydawać się nadużyciem, przy całym szacunku dla filozofii „wielkiego Duńczyka”, zestawienie słów „psychologia” i „etnografia” oraz wynikające z tego konsekwencje („eksperymentalna”).

Należy pamiętać, że psychologia w ujęciu autora *Powtórzenia* odwołuje się wprost do pierwotnego znaczenia słowa *psyche* („dusza”), wskutek czego następujące po nim określenie („eksperymentalna”) ma mocne zabarwienie immanentne. Przeciwnie niż słowo *ethnos* – tu należy być konsekwentnym, by nie umknął sens Kierkegaardowskiego „powtórzenia”, które pierwotnie nie odnosiło się do takich pojęć, jak „naród”, „plemię” czy „lud” w dzisiejszym rozumieniu tych słów, a raczej do tego, co na zewnątrz, obce i niezrozumiałe (tak na przykład Ateńczycy określali wszystkich, którzy żyli na zewnątrz ich miasta-państwa ²), a więc „etnografię eksperymentalną” należy rozumieć tu jako próbę opisu rzeczywistości o mocnym zabarwieniu transcendentnym.

Oba filmy w znakomity sposób łączą ten zewnętrzny (*ethnos*) i wewnętrzny (*psyche*) wymiar doświadczenia, oba zmagają się z problemem zapisu emocji, a także tę emocję uzewnętrzniają. Oba też odwołują się bezpośrednio do metodologicznej, stylistycznej i narracyjnej figury powtórzenia. Jak również – i to jest dla dalszego dyskursu kluczowe – zarówno film Borowskiego, jak i Knittel nie miesz-

czą się ani w formule filmu dokumentalnego, ani etnograficznego, chociaż kategoria czy w ogóle figura powtórzenia jest obecna i wykorzystywana w (klasycznym) filmie dokumentalnym³ i w etnograficznych badaniach terenowych⁴. Nie mieszczą się w tych formułach i kategoriach dlatego, że w sposób mniej lub bardziej świadomy ich twórcy rezygnują z klasycznie pojętego języka filmu dokumentalnego, jak i zasad filmowej narracji czy opisu rzeczywistości na rzecz zapisu emocji oraz uzewnętrzniają te emocje w trakcie dokonywania rejestracji. Dlatego też wiele w tych filmach „chropowatości” i łamania zasad filmowego montażu. Być może dlatego, że w obu filmach jest podejmowana próba ukazania, za pomocą obiektywnych środków (kamera), nie tyle materialnej rzeczywistości, ile subiektywnej w niej obecności.

U Borowskiego oglądamy niezwykle eksperymentalny powrót po bez mała trzydziestu latach do tych samych miejsc. Podczas jego wędrówki zimą 1980-1981 wraz z grupą teatralną po wiejskich bezdrożach Białostoczczyzny oprócz eksperymentalnych praktyk teatralnych zostały nagrane tamtejsze pieśni, które wykonywano niejako w odpowiedzi na proponowany spektakl. Po latach Borowski wraca w te same miejsca, by wraz z operatorem zarejestrować moment „oddania” pieśni, by (ponownie?) je odtworzyć.

W filmie Jagny Knittel powrót też jest już wpisany w samą narrację i ideę opisywanego doświadczenia. Grupa polskich i ukraińskich etnomuzykologów, etnografów i muzyków od kilku lat uczestniczy w eksperymencie uczenia się („zapamiętywania”) pieśni wykonywanych we wsiach Perebrody i Stari Koni na Ukrainie. Pieśni – i o tym też jest ten film – których tradycja przekazywania następnym pokoleniom dramatycznie wygasa, bo brak miejscowych następców.

Ale „powtórzenie” Kierkegaarda, tak mocno akcentowane na wstępie, nie wyczerpuje się w powierzchownie synonimicznym „powrocie”, czyli w nacechowanym porównaniami „wspomnieniu”. *Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony, gdyż to, co się wspomina, już było, powtarza się więc „do tyłu”*. *A właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości*⁵. Czym więc może być „powtórzenie”, którego kierunek działania będzie sprzeczny z naszym potocznym doświadczeniem? Aby rozwikłać ten ważki filozoficznie problem, Kierkegaard w nieco żartobliwy sposób opisuje swoje doświadczenie powrotu do Berlina, które ma dać mu odpowiedź na pytanie: „czy powtórzenie jest możliwe” i wśród drobiazgowych porównań i obserwacji socjologicznych, antropologicznych, meteorologicznych oraz głęboko egzystencjalnych wynurzeń ponosi porażkę. Na niepowodzeniu „powtórzenia” zaważył bowiem uparcie powtarzający się motyw „porównania”, czyli mówiąc najogólniej, porównywania dwóch doświadczeń. A zatem błąd w Kierkegaardowskiej dialektyce „powtórzenia”, który popełnił kiedyś etnograf Derek Freeman, „powtarzając” badania terenowe Margaret Mead⁶ i Artur Żmijewski w *Powtórzeniu* (2005), które było odtworzeniem słynnego „Stanford Prison Experiment” Phillipa Zimbardo z 1971 r⁷. I choć porażka eksperymentu była już wpisana w zamierzenie Żmijewskiego, bo miała pokazać różnicę, niemalże pokoleniową, zachowań wobec coraz bardziej zmediatyzowanej rzeczywistości, tym bardziej mieści się w formule powtarzania przez porównywanie, a więc – jak pisał Kierkegaard – *do tyłu*.

Powtórzenie jest nową kategorią, którą należy odkryć. Jeżeli zna się nieco nową filozofię i nie jest całkiem na bakier z grecką, łatwo się zrozumie, że właśnie to po-



Takich pieśni sobie szukam, reż. Jagna Knittel (2008)

jęcie wyjaśnia związek pomiędzy eleatami i Heraklitem i że powtórzenie jest właśnie tym, co przez pomyłkę nazwano mediacją. Wprost nie do wiary, jak wiele szumu powstało wokół mediacji w heglowskiej filozofii i jak wiele zwarowanego gadulstwa zyskało cześć i honor pod tym szyldem. Należy raczej spróbować przemyśleć pojęcie mediacji i przyznać pewną rację Grekom. Rozwój greckiej nauki o bycie i nicości, rozwój kategorii „chwili” i „nie-bytu” itd. przebija heglowskie karty. Mediacja to obce słowo, a powtórzenie to dobry duński termin: gratuluję duńskiemu językowi nowego wyrażenia filozoficznego. W naszych czasach nie zostało wyjaśnione, jak przejawia się mediacja. Czy jest rezultatem poruszenia dwu momentów? W jakim znaczeniu jest w nich już uprzednio zawarta? A może jest ona czymś nowym, co zostało dodane – a jeżeli tak, to jak? W tym sensie w najwyższym stopniu godne uwagi są greckie rozważania dotyczące pojęcia „kinesis”, które odpowiada współczesnemu terminowi „przejście”. Dialektyka powtórzenia jest łatwa, bo to, co się powtarza, już było, w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe. Właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością. Gdy Grecy twierdzili, że poznanie jest wspomnieniem, mówili w istocie, że obecna egzystencja istniała kiedyś. Gdy my twierdzimy, że życie jest powtórzeniem, mówimy: egzystencja, która już była, teraz się staje. Kiedy brak pojęć wspomnienia i powtórzenia, życie rozprasza się w pustym i beztreściwym zgiełku. Wspomnienie jest „etnicznym” ujęciem życia; powtórzenie – współczesnym⁸.

Dotykamy tu kluczowej kategorii filozofii egzystencjalnej Kierkegarda, jaką jest paradoks, który wyraża stosunek między egzystującym i poznającym bytem (duchem), a „wieczną prawdą”. Mamy więc „powtórzenie”, które staje się nowością (nowym doświadczeniem), a jednocześnie przekazem (formą mediacji). Paradoks polega tu na pogodzeniu sprzeczności między subiektywnym, niepowtarzalnym, jednostkowym, egzystencjalnym doświadczeniem a jego obiektywizacją i ponowną resubiektywizacją, aby w efekcie tak przeprowadzonego aktu „powtórzenia” pojawiła się nowa wartość, którą „wielki Duńczyk” nazywa „podwojeniem”. *W trakcie resubiektywizacji* – pisze Karol Toeplitz, wykładając myśl Kierkegarda w szczególnie interesującym nas kontekście – *formalnie podwaja się*

*pewne treści, faktycznie zaś powstają na ich kanwie treści zupełnie nowe. Nie jest to więc zwykła asymilacja cudzych przeżyć, ale wzbogacenie ich o własne treści, o coś nowego, przez co mają one znów charakter skrajnie subiektywny; zachowują też możliwość dalszego zobiektywizowania, tylko że wtedy znów pozbawia się je sub-subiektywnych treści; dla innych stają się one w postaci skonceptualizowanej znów znakami. Nie jest to więc dosłowne powtórzenie, zwykła reduplikacja. (...) Istota resubiektywizacji nie polega więc na zwykłej asymilacji opisywanych cudzych przeżyć, ale na inkorporowaniu treści subiektywnych, choć już ogólnie dostępnych, i na ich ponownej subiektywizacji, nałożeniu na własne niewyraźne treści, dając w rezultacie przeżycia sub-subiektywne, zupełnie nowe, manifestujące się w konkretnej egzystencji, wcielające się w życie*⁹. To połączenie w Kierkegaardowskim „powtórzeniu” zewnętrznego (*ethnos*) i wewnętrznego (*psyche*) wymiaru doświadczenia – które próbowaliśmy nazwać wcześniej etnografią eksperymentalną, albo zasadą filmu dokumentalnego – daje nadzieję, że zobiektywizowany przekaz (obraz rzeczywistości) w akcie resubiektywizacji (powtórzenie) podwoi zawartą w nim treść. I właśnie szczególnie w filmie Borowskiego stajemy się uczestnikami tego podwojenia.

Pozorny nieprofesjonalizm w filmie Borowskiego nie jest wynikiem braku umiejętności operatora kamery¹⁰, bowiem każdy dodatkowy element wyposażenia pozwalający na doświetlenie pomieszczeń czy lepszą rejestrację dźwięku zaburzyłby bardzo delikatną materię filmowanego zdarzenia. Kompensowany zaś jest bezpośrednio tym, co się dzieje przed obiektywem. Poszczególne ujęcia, zresztą bardzo długie, są filmowane najczęściej „na wprost” w planie ogólnym lub w półzblizeniach, a ich kształt wynika z niepewności tego, co za chwilę może się wydarzyć. Wszystkie zabiegi estetyczne są tu podporządkowane zapisowi, rejestracji, bowiem *Koniec pieśni* jest zapisem wzruszenia, jakie wywołuje w słuchaczach odtworzenie nagranych ponad ćwierć wieku temu pieśni, a więc niejako zapisem czegoś, co nie istnieje w warstwie wizualnej filmu. Widzimy, a raczej próbujemy sobie wyobrazić cały proces – i to jest w tym filmie niezwykle – jak dźwięk (nagrana pieśń) wizualizuje w wyobraźni słuchającego dawno nieistniejącą postać lub zapomniane zdarzenie. Widzimy więc coś nieobiektywnego czy wręcz niematerialnego, co zarejestrowano obiektywem kamery. Ten niezwykle eksperyment podaje w wątpliwość nawet sam proces wizualnej rejestracji rzeczywistości.

Jest taki fragment w filmie Borowskiego, kiedy oglądane fotografie rejestrujące to samo wydarzenie sprzed lat są kwitowane śmiechem i co najwyżej wymienieniem kilku imion osób ze zdjęć, podczas gdy nagrana pieśń wywołuje głębokie emocje. Czyżby – rekapitułując tę obserwację – obraz (w tym wypadku fotografia) wywoływał inne, a nawet mniejsze emocje niż dźwięk (w tym wypadku głos) nieistniejącej już osoby?

Oczywiście dużym uproszczeniem, choć wartym tu zaznaczenia, byłoby twierdzenie, że fotografia (i inne sposoby rejestracji obrazu), ów „prawdziwy obraz rzeczy” (*rerum simulacra*) stracił dziś, a przynajmniej traci, swoją „prawdziwość”, albo przeciwnie – co jest w gruncie rzeczy tym samym – że tę „prawdziwość” zwłaszcza, zamazując, gubiąc czy wręcz unieważniając Barthes’owskie *punctum*¹¹. Cóż bowiem bardziej oczywistego, „natu-realnego” niż mechanicznie zarejestrowany obraz, tyle tylko że pozbawiony lub wciąż pozbawiany iluzji, czyli sprzeczności tego, co wirtualne z tym, co realne¹².

Być może nie jest to zamierzeniem twórców filmu *Koniec pieśni*, ale potwierdza się tu pewna prawidłowość, że im mniej wyszukanej formy, tym więcej treści. Im mniejsza przejrzystość, mniej zaufania do rejestrowanego obrazu, który jest dziś częścią zmediatyzowanej rzeczywistości, tym łatwiej o ponowną resubiektywizację zawartych w nim treści; łatwiej o „powtórzenie”, rozumiane tu jako odnowienie często dziś dezawuowanego pojęcia „mediacji” między rzeczywistością i światem przedstawionym.

Dlatego też niezwykle przejmująca jest scena, kiedy jeden z mieszkańców wsi, siedząc na ławeczce przed domem, opowiada o tym, jak wieś pustoszeje. Widzimy tylko twarz starego człowieka, który mówi, wskazując nawet ręką w jakby wyobrażonej przestrzeni, o nieistniejących już domach i ich mieszkańcach, rekapitułując opowieść stwierdzeniem, że tu już nawet wron nie ma, bo uciekły wraz z ludźmi.

Inaczej niż u Borowskiego w filmie Jagny Knittel *Takich pieśni sobie szukam* zastosowano kalejdoskopową feerię ujęć. Jest to efekt – zresztą nietrudno to zauważyć – wieloletniej, choć fragmentarycznej, rejestracji materiału, który później został wykorzystany do kilkudziesięciominutowego filmu-uogólnienia. Taki zabieg narracyjny jest zawsze dwuznaczny, bowiem z jednej strony podważa (ale nie deprecjonuje) istotę tak dokumentu, jak i filmu etnograficznego, zaś z drugiej podkreśla nadrzędność twórcy, a więc subiektywizuje i uzewnętrznia jego stosunek do zarejestrowanego materiału. A w przypadku Knittel owa nadrzędność twórcy jest podkreślona niemal całkowicie autorską realizacją filmu.

Jacek Olędzki – uważany za jednego z prekursorów polskiego filmu etnograficznego czy w ogóle antropologii wizualnej w Polsce – określał taki sposób budowania filmowej narracji mianem „eseju filmowego”, który podobnie jak esej wyrażony tekstem jest pewnym uogólnieniem, tezą, uzewnętrznieniem myśli sporządzonych wcześniej, za pomocą kamery, notatek terenowych¹³. Tak powstały wczesne filmy Olędzkiego, jak *Kadzidło* (1959) i *Kozy prostyńskie* (1959), oraz późniejsze: *Sacrum-profanum* (1984) i *Agnus Dei / Baranku Boży* (1984).

Podobnie jak u Jacka Olędzkiego w filmie *Takich pieśni sobie szukam* Jagny Knittel obraz stanowi prezentację miejsca, jest ilustracją (łac. *illustratio* – unaocznienie, rozjaśnienie) komentarza, którym w tym przypadku są śpiewane pieśni i wypowiedzi śpiewaków z Perebrodów i Starich Koni. Dodatkowym elementem dramaturgii wtopionym w tok narracji, wynikającym z zarejestrowanego czasu, jest śmierć kilkorga bohaterów filmu jako widomy znak odchodzenia śpiewaczej tradycji. Przywołany obraz jest więc do pewnego stopnia wspomnieniem, utrwaleniem spotkania, które w zderzeniu z eksperymentem przekazywania i uczenia się pieśni wykracza poza wymiar dokumentu czy etnograficznego zapisu. Unaocznia bowiem emocje zarówno po stronie mieszkańców Perebrodów i Starich Koni, jak i po stronie uczestników warsztatów oraz autorki filmu. Tak jak u Borowskiego, również u Knittel mediacja między rzeczywistością i światem przedstawionym jest rozedrgana i niepewna. Kamera jest tu zarówno obiektywnym „świadkiem” zdarzenia, jak i głównym jego sprawcą. To, co widzialne, a więc to, co powinno budować narrację i utwierdzać widza w realności wykreowanej rzeczywistości, dlatego że subiektywne jest poddawane ciągłej zmianie i nie daje się obiektywizować.

Zatraca się tu – pisze Karol Toeplitz, podsumowując konsekwencje tak rozumianego „powtórzenia”, a zarazem dając klucz do odczytania filmów Borowskiego i Knittel (i brzmi to już niemal jak definicja lub manifest określający, czym w is-

tocie mogłaby być „etnografia eksperymentalna”), *obiektywność występująca w przekazywanych treściach naukowych, a pojawia się subiektywne zainteresowanie wobec asymilowanych i resubiektywizowanych treści, gdyż dotyczą one tego konkretnego człowieka, który te same treści odnawiał, podwajał, odtwarzał (na swoją modłę), resubiektywizował, który rozszyfrowywał znaki, bo tylko takie (...) mogą w odniesieniu do wiary występować. Każdy egzystencjalny przekaz – zdaniem Kierkegarda – polega na rozszyfrowaniu znaków i resubiektywizacji, „powielaniu” tych treści w egzystencji, niezależnie od tego, czy byli to ludzie z I wieku czy też XIX¹⁴.*

RYSZARD CIARKA

- ¹ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej*, w: tegoż, *Powtórzenie. Przedmowy*, tłum i oprac. B. Świdorski, ABW, Warszawa 2000.
- ² W pisanej po grecku Ewangelii Łukasza słowo „ethnos” jest tłumaczone jako „poganie”, równoważnie z hebrajskim słowem „goi”, l.m. „gojim”, którym Izraelici określali wszystkich nie-Żydów (podobnie jak Ateńczycy słowem „ethnos” wszystkich nie-Ateńczyków), por. Łk. 21,24 oraz Ez. 30,3 i 30,10-11.
- ³ Por. M. Jazdon, *Dokumentalne powroty*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 34.
- ⁴ Porównaj choćby najślynniejszy spór o istotę badań terenowych i wykorzystywanie ich do głoszonych teorii między Margaret Mead i Derekiem Freemanem, który powracając na miejsce badań słynnej antropolożki, nie potwierdza jej wyników, a więc i podstaw do uogólnień. Por. D. Freeman, *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*, Harvard University Press 1983.
- ⁵ S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 17.
- ⁶ Por. M. Orans, *Not Even Wrong. Margaret Mead, Derek Freeman, and The Samoans*, Chandler and Sharp Publishers, Inc. Navato, California 1996.
- ⁷ Właściwie jedynym wspólnym mianownikiem eksperymentu Zimbardo, który polegał na odosobnieniu grupy studentów i przypisaniu im ról strażników lub więźniów i *Powtórzenia* Żmijewskiego był moment przerwania tych dwóch doświadczeń już po tygodniu. Pierwszy przerwano, gdyż obawiano się o życie i zdrowie uczestników; wczuwających się co raz bardziej w sadystyczną rolę strażników i coraz bardziej psychicznie i fizycznie uległych więźniów. Drugi przerwano, ponieważ uczestnicy eksperymentu byli nazbyt świadomi „weneckich luster” i obserwujących ich kamer, co zaczęło przybierać formę powtórki z... „Big Brothera”.
- ⁸ S. Kierkegaard, dz. cyt., s. 37-39.
- ⁹ K. Toeplitz, *Kierkegaard*, Warszawa 1980, wyd. II, s. 143-144.
- ¹⁰ Operatorami kamer w filmie Borowskiego byli: Rafał Leszczyński (także montaż) i Mateusz Skalski.
- ¹¹ Por. R. Barthes, *Światło obrazu, Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 41.
- ¹² Por. J. Baudrillard, *Sztuka znikania*, tłum. O. i W. Kubińscy, „Kresy” 2000, nr 42-43. *Sztuczna inteligencja – pisze Baudrillard – telesensoryczność, rzeczywistość wirtualna, i tak dalej – to wszystko jest końcem iluzji. Iluzji świata – nie jego analityczne odliczanie – dzikie złudzenie pasji, myślenia, estetyczne złudzenie sceny, psychiczna i moralna iluzja drugiego, dobra i zła (być może zła przede wszystkim), prawdy i fałszu, dzika iluzja śmierci, lub życia za wszelką cenę – wszystko to wyparowuje w psychosensorycznej telerzeczywistości, w tych wszystkich wyrafinowanych technologiach, które przenoszą nas do świata wirtualnego, do zaprzeczenia iluzji: radykalnej deziluzji.* s. 161-162.
- ¹³ Por. R. Ciarka, *Widzieć, odczuwać, myśleć. Rozmowa z Jackiem Olędzkim*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3-4, oraz tegoż, *Film etnograficzny i problem narracji. Twórczość Jacka Olędzkiego (1933-2004)*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47-48.
- ¹⁴ K. Toeplitz, dz. cyt., s. 144.