

Czy film obserwacyjny musi być realistyczny?

(*Cannibal Tours* Dennisa O'Rourke'a)

SŁAWOMIR SIKORA

Peter Loizos uznał¹, że *Cannibal Tours* (1988) Dennisa O'Rourke'a nie jest filmem obserwacyjnym. I ma rację... ale chyba nie do końca. Brytyjski antropolog wskazuje na sporą dozę konstrukcji obecnej w filmie, ale przede wszystkim na fakt, że w zasadzie nie ma w nim klarownie przedstawionych miejsc, w których toczy się akcja. To słuszny komentarz, choć może nieco upraszczający sprawę. Tematem filmu jest bowiem podróż² i to wcale nie realistyczna podróż. Nie konkretne miejsca, lecz raczej zagadnienie: turystyka. To niebanalny przykład antropologii wielomiejscowej, który stawia wiele pytań. Czy turyści spotykają się z realnymi miejscami, gdzie poznają prawdziwe życie tubylców, czy też wręcz przeciwnie, wkraczają w przestrzeń wykreowanej fikcji, którą sami współtworzą? Czy film, ukazując wytwarzanie fikcji, może się odwoływać do „realnej” przestrzeni i czasu, czy też powinien podążać właśnie za wyznacznikami owej sfikcjonalizowanej czasoprzestrzeni? Czy film obserwacyjny musi być realistyczny?³ Realni i poważni są tu jedynie spotykani *en face* krajowcy-świadkowie (o tym dalej). To ciekawy przykład, w którym forma filmu doskonale konweniuje z wybranym sposobem przedstawienia rzeczywistości.

Cannibal Tours wszedł do klasyki filmu antropologicznego, choć O'Rourke dystansuje się wobec antropologii, której studiowanie porzucił. Niemniej jego filmy poruszają się po ścieżkach jak najbardziej antropologicznych, na różnych poziomach dotykają granicy kultur (dziś pojęcia podejrzanego), tego co globalne i lokalne, często tropiąc uwikłanie w kwestie neokolonializmu, z czym można wiązać np. fenomen masowej turystyki, ale też prostytucji (*The Good Woman of Bangkok*, 1991). W jego przypadku, podobnie jak w świetnych, zaangażowanych filmach Kim Longinotto, gorset antropologii (naukowej precyzji) nie krępuje wypowiedzi. W obu przypadkach są to skonstruowane narracje dotyczące interesujących autorów tematów, będące również formą silnej krytyki społeczno-kulturowej⁴.

W *Cannibal Tours* O'Rourke podąża drogą konstruowania znaczeń dzięki zestawianiu. W rzeczy samej filmowiec nawet nie tyle (a przynajmniej nie zawsze) sam aktywnie zestawia, ile umiejętnie korzysta z zestawień, które podsuwa mu „rzeczywistość”. *Cannibal Tours* to film o masowym w kulturze zachodniej fenomenie turystyki⁵, poszukiwaniu egzotyki i „prawdziwej natury”. To film o obecnej wśród członków cywilizacji Zachodu głębokiej potrzebie poszukiwania Innego, obcości najdalszej: człowieka natury i kanibala. Z pewnego punktu widzenia „człowiek natury” i „kanibal” to awers i rewers tego samego zjawiska⁶.

O'Rourke rozmyślnie gra stereotypami, rozpracowując je. To niejako „świadoma kamera”, która wybiera się na wycieczkę wraz z innymi – w domyśle – kamerami i aparatami fotograficznymi, ponieważ to właśnie one, by odwołać się do pomysłów Alfreda Gella, narzucają sposób bycia, są tu siłą sprawczą⁷. Motto, jakie pojawia się na początku filmu, brzmi: *Nie ma nic bardziej osobliwego (strange) na obcej ziemi (strange land) niż obcy (stranger), który ją odwiedza*. Film jest silnie konstruowany. A wrażenie konstruowania pojawia się, jak sądzę, również za sprawą wprowadzenia pewnych elementów teatralizacji. To elementy retorycznie „dodane”, niemniej (poza dołożoną częściowo ścieżką audialną, muzyką) w zasadzie nieinscenizowane. Film otwiera ujęcie otchłani wodnej, a gdy kamera unosi się, powoli ukazuje się obraz odległego lądu, wyspy na oceanie. Towarzysząca temu muzyka Mozarta, znacznie uwzniośla obraz. Ujęcie jest na tyle długie, by „przylgnęło” do nas właśnie jako obraz zatrzymany, uwypuklony i przestrzenny (słowo „stereotyp” pochodzi od gr. *stereos* – czyli właśnie „przestrzenny”). Ale jednocześnie jest to obraz przelamany⁸: wkrótce pojawiają się trzaski związane z wyszukiwaniem kolejnych rozgłośni radiowych; potem już liście palmy i obraz młodego chłopca patrzącego na nas zza ogrodzenia. O'Rourke'owi udaje się dokonać osobliwego odwrócenia: to raczej on patrzy na „nas” nieco zdziwionym (i chyba zaniepokojonym) wzrokiem, a nie my na niego.

Wśród odgłosów kolejnych radiostacji i różnych języków słyszymy również rozgłosnię rosyjską: w tym lokalnym zaułku objawia się świat globalny. Kolejne ujęcia wprowadzają już „obraz-zderzenie”: niemiecki turysta, ewidentnie zadowolony z siebie starszy już pan rozmawia z krajowcem. Wyspa była dawniej niemiecką kolonią. Turysta jest ciekawy, krajowiec poważnie odpowiada na pytania i opowiada o rytuałach. Rozmowa dotyczy kwestii nie tak znowu dawnych aktów kanibalizmu⁹. Krajowiec pokazuje, gdzie zabijano ofiary, obcinając im głowy. Turysta proponuje, żeby sobie zrobili wspólne zdjęcie przy wystającym z ziemi kamieniu, gdzie dopełniano owych rytuałów. Zadowolony turysta ustawia jeszcze ostrość w aparacie, a zdjęcie wykonuje być może sam O'Rourke¹⁰. Turysta dopytuje, czy niemieccy koloniści byli dobrymi ludźmi, choć pobrzmiwa tu raczej retoryka zdania twierdzącego. *Spotkałem tubylca* – ciągnie bez cienia refleksji – *który był kimś w rodzaju naczelnika (mayor), [i] wyjaśnił mi on, jak jego wioska miała się pod rządami Niemców, i jakie to były dobre czasy!* Obie strony wydają się głęboko zanurzone w rytuale spotkania, i chyba – zważywszy na kontekst – inaczej być nie może. Taki jest właśnie rytuał tych spotkań. Krajowcy pozują (za drobną opłatą), turyści namiętnie fotografują, kupują maski i rzeźbione figurki, zazwyczaj targując się przy tym. Turyści są szczęśliwi. Czasem nieco rozczarowani roszczeniową postawą autochtonów. Krajowcy zachowują powagę. Kilka „zasłyszanych”, czasem zapewne sprowokowanych rozmów: banalne dialogi o kaloriach, tubylcach, ich życiu zgodnie z naturą i prymitywizmie. Nieskazitelną brzuch opalającej się kobiety i krokodyl sunący majestatycznie w wodzie. „Prymitywne” rzeźby kobiety i mężczyzny z silnie wyeksponowanymi organami płciowymi... Pojawiające się czasem elementy muzyczne dyferencjują ujęcia: podkreślają odrębność, wprowadzają element refleksji, czasem grozy, a może tylko osobliwości (np. przy okazji wspomnianych rzeźb). W filmie pojawia się też kilka punktujących wypowiedzi krajowców. O'Rourke operuje wówczas zbliżeniami frontalnymi – to kontakt spersonalizowany. Najczęściej poważne twarze, czasem nawet wyglądające

na gniewne, poruszają ważne kwestie: o pierwszym budzącym lęk spotkaniu z białymi, których potraktowano jako zmarłych. Starszy mężczyzna opowiada o tym spotkaniu: *Przybyli nasi zmarli przodkowie – ale po chwili z lekkim uśmiechem dodaje: Teraz kiedy widzimy turystów, mówimy, że nasi zmarli wracają. Tak mówimy. Nie wierzymy naprawdę, że to nasi zmarli przodkowie – niemniej tak mówimy!* W innym miejscu pojawia się dłuższa wypowiedź na temat tego, że oni (autochtoni) niczym się nie różnią od białych, a jedyną różnicą są pieniądze, które ma tylko jedna strona... Kolejny protestuje przeciwko targowaniu się: zauważa, że kiedy jedzie do sklepu, to musi płacić żądaną cenę... (To jeden z przypadków umiejętności wydobytej „orientalizacji”, traktowania wszystkich Innych dokładnie tak samo.) O ile krajowcy formułują opinie i sądy, które zmuszają do zastanowienia, o tyle turyści pogrążeni są we współczesnym karnawale, jakim jest dziś fenomen wakacyjnych wypraw w poszukiwaniu doczesnych rajów.

Obserwując to zderzenie, można odnieść wrażenie, że z konfrontacji (choć oczywiście jest ona w dużym stopniu przewidywalna po obu stronach) to krajowcy wychodzą obronną ręką – wydają się zdecydowanie bardziej skłonni do refleksji ¹¹. Turyści zaś w większości i w niemalże każdej sytuacji wydają się kompletnie bezrefleksyjni. Nawet wówczas, gdy przed kamerą rozważają poważne kwestie – fenomen prymitywizmu i kanibalizmu – nie wychodzą poza stereotypowe poglądy. Jedyna refleksja, którą przejawiają, wiąże się z wydawanymi pieniędzmi (i tym samym procesem targowania się) ¹².

Tak też kończy się film, turyści z umalowanymi w „barwy wojenne” twarzami pozują do zdjęć: są zadowoleni, czasem odgrywając „dzikich” i „walecznych”. W tym zestawieniu, niejako zgodnie z surrealistycznym odwróceniem ostrze (antropologicznej) krytyki ¹³ jest skierowane na przedstawicieli kultury Zachodu. Pod tym względem O'Rourke patrzy na nas, tyle tylko, że wówczas, gdy jesteśmy gdzie indziej... w czasie trwania współczesnego święta, tego osobliwego wynalazku współczesności: w trakcie wakacji. Jak przystało na karnawaliczne święto, wszystko ulega tu odwróceniu: turyści odgrywają rolę „dzikich”, „dzicy” są zaś (czasem nawet wyniośle) poważni. I wszystko byłoby dobrze, gdyby nie fakt, że dzisiejszy zglobalizowany świat (albo raczej jego krytycznie nastawiona część) źle znosi takie symboliczne i pozaetyczne odwrócenia. Symboliczny chaos nie naprawia już świata ¹⁴, objawia tylko mocno jego „chore” struktury i normy... ¹⁵

Warto też dodać, że O'Rourke jest doskonale świadomy faktu, iż film nie jest rzeczywistością: *W początkowym akcie wyobrażenia sobie filmu, a następnie filmowania i montażu, wszyscy bohaterowie utracili własną oryginalność/autentyczność jako jednostki i stali się zmanipulowanymi bohaterami w wykreowanym teatrze (drama). Autentyczność filmu – jego prawda – jest całkowicie subiektywna* ¹⁶. Słów „konstrukcja” (manipulacja) i „subiektywizm” nie należy rozumieć dziś jako antonimów prawdy obiektywnej. Jay Ruby ciekawie zauważa, że „obiektywizm antropologiczny” wiąże się ze „skrajną subiektywizacją”, czyli próbą dokładnego opisu własnych procedur postępowania, co można by też traktować jako szczególną obiektywizację subiektywizmu ¹⁷.

Obrazom Dennisa O'Rourke'a trudno odmówić wnikliwości. Ten niedoszły antropolog ¹⁸ uważnie przygląda się temu, jakimi obrazami obcości posługują się współcześnie biali, albo raczej: różnym kwestiom i problemom, jakie rodzą się na

styku nie tyle nawet kultur, ile szerzej cywilizacji¹⁹. W jego filmach często mamy do czynienia z kamerą zwróconą „w drugą stronę”, na nas. Ale to nie pierwsze takie odwrócenie w filmie. W 1971 roku Jean Rouch w *Petit à petit* czyni z Afrykanina (symboliczną) postać etnologa, który bada cywilizację białych. Upływ czasu znacznie stępił ironiczną i wywrotową wymowę filmu. Do podobnego zabiegu odwołał się także Michelangelo Antonioni w słynnym dziele *Zawód reporter* (1975). Film Antonioniego zaczyna się od pytania, jak Afrykanin, wyedukowany na prestiżowym uniwersytecie europejskim przywódca rebelii, radzi sobie z kwestią powrotu „do dziczy”. Zamiast spodziewanej odpowiedzi pojawia się żądanie zwrócenia kamery na pytającego i dopiero wówczas zadania owych pytań. To symboliczne odwrócenie stawia na wokandzie kwestię relacji, a w konsekwencji prowadzi do kryzysu tożsamości pytającego. Nie ma większej różnicy między byciem reporterem a handlarzem bronią. Te tożsamości można zamienić. Wydaje się, że żadna z nich nie jest już wiążąca i nie daje spokoju. Antonioni w swoim filmie – nie po raz pierwszy przecież, choć tu czyni to w zetknięciu z Innymi „zewnątrznymi” – podejmuje temat kryzysu tożsamości, albo raczej zastanawia się nad kruchością europejskiej tożsamości ale też nad dylematami etycznymi, jakie się rodzą się na styku kultur²⁰. Te kwestie są obecne są również w filmach O’Rourke’a.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ P. Loizos, *First Exits from Observational Realism: Narrative Experiments in Recent Ethnographic Films*, w: *Rethinking Visual Anthropology*, wyd. M. Banks i H. Morphy, New Haven and London 1997.

² Por. z nową, ukutą przez Jamesa Clifforda, definicją antropologii jako spotkania w podróży (tegoż, *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, t. II, red. M. Kempny i E. Nowicka, Warszawa 2004).

³ Pytanie, w jakim stopniu Loizos (dz. cyt.), utyskując na dominację w antropologii kina obserwacyjnego, sam wpada w sidła obowiązku opisu *stricte* realistycznego. O’Rourke nie ucieka się do żadnych „eksperymentalnych” środków: przyspieszony ruch, szybki montaż, deformacja obrazu, zmiany kolorystyczne. Nic z tych rzeczy; jedyne, co robi, to zamiast pokazywać cały kontekst opisywanego zjawiska skupia się na znaczących detalach, wypowiedziach, zestawieniach.

⁴ Wcześniejsze filmy Longinotto (Japonia) dotyczyły często kwestii konstrukcji płci (kulturowej) – nie obywa się w nich bez jasnego sygnalizowania wpisanej w owe konstrukcje przemocy. W późniejszych filmach (z Afryki) wątek przemocy związanej z problemem płci jest jeszcze bardziej wyeksponowany: np. *The*

Day I Will Never Forget (2002) czy *Rough Aunties* (2008).

⁵ Obecnie zjawisko to nie przynależy oczywiście już tylko do „Zachodu”. Od dawna masowy charakter ma fenomen turystyki japońskiej. Ostatnio stał się on także powszechny u przedstawicieli innych państw azjatyckich – i nie tylko tam. W książce Christopa Pinneya *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, London 1997 czy filmie Davida i Judith MacDougallów *Photo Wallahs* (1991) pojawia się m.in. ciekawa analiza robionej przez mieszkańców Indii fotografii turystycznej.

⁶ Można by na różne sposoby uzasadniać ich zbieżność. Ten motyw pojawia się też *expressis verbis* w filmie, kiedy to włoscy turyści (zapewne sprovokowani przez filmowca) rozważają fenomen prymitywizmu i kanibalizmu, mówią o życiu zgodnie z prawami natury, które wedle opinii specjalistów zapewnią szczęście. Młoda dziewczyna mówi: *To było symboliczne* [kanibalizm – dop. SS]. *Konieczne do przeżycia, ale też symboliczne. To wiązało się z symboliką, gdy odcinali głowy białym badaczom. Nie z powodu złośliwości (malice), ale jako część symbolicznej tradycji.* Jednym słowem to co się działo, było mimo swej symboliczności, naturalne (por. też D. MacCannell, *Cannibal Tours*, w: *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, red. L. Taylor, New York i London 1994, s. 110).

⁷ Takie podejście „upodmiotowienia” rzeczy może prowadzić do „odpodmiotowienia” ludzi (w bliskim odniesieniu do Gella lepiej byłoby mówić o sprawczości) – moją intencją nie jest oskarżanie przedmiotów (nawet tych wywodzących się z cywilizacji Zachodu). Przykład aparatu fotograficznego i kamery jest chyba nawet lepszy od przykładu żołnierza, którego broń „przymusza” do strzelania. Aparat i kamera, gdy już się pojawiają, rzeczywiście „wymuszają” na turyście określony sposób bycia i określone działania (por. J. Barański *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 104-109).

⁸ Czyż nie jest to definicja symbolu? Wedle jednej z nich symbol był pierwotnie rzeczą przelamaną na pół, co miało ułatwić wzajemne rozpoznanie osób, które były ich posiadaczami (por. np. Z. Benedyktowicz *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000, 104-105). Do istoty spotkania należy pewne otwarcie na drugą stronę. Trudno oczywiście zaprzeczyć, że mamy do czynienia ze spotkaniem, niemniej obie strony osobiście mało do siebie pasują. To właśnie fenomen „nie-do-pasowania” stał się przedmiotem zainteresowania O'Rourke'a.

⁹ W kwestii tego, że nie były to często aż tak odległe praktyki, por. opisy u MacCannella (tegoż, dz. cyt., s. 106-110).

¹⁰ Ten rytuał fotografowania wydał mi się głęboko niestosowny i wzbudził silne skojarzenia ze zjawiskiem nagminnego fotografowania się przedstawicieli różnych narodów i „kultur” koło pieców krematoryjnych ukazanych w filmie *Beautiful Dachau* Alana Marcusa (2006). Dean MacCannell posuwa się w swej interpretacji jeszcze dalej: zastanawia się, w jakim stopniu ów „ulubiony niemiecki turysta O'Rourke'a” mógł mieć związki z wiadomą ideologią. Turysta ma zapewne ok. 60-65 lat, film zaś powstał w 1987 roku.

¹¹ O'Rourke kieruje swą ironią także w drugą stronę: kiedy pokazuje starszą kobietę, która z ewidentną pretensją narzeka na turystów, że nie chcą kupować i że to tylko oni dysponują pieniędzmi, powoli przesuwa kamerę na wyłożony „towar” – tak się składa, że sznury muszelek, którymi handluje, były tradycyjną lokalną walutą (por. MacCannell, dz. cyt., 103). Ta ironia ma jednak drugie dno, jak widać, to w gestii turystów pozostaje, czy waluta ta jest „wymienialna” i czy krajowcy zostaną dopuszczeni do „unii walutowej”.

¹² MacCannell zauważa, że w tym myśleniu turystów o samym procederze targowania się można dostrzec element „umoralniający”, a mianowicie niezwerbalizowaną sugestią, że im mniej krajowcy dostaną pieniędzy, tym mniej będą

zdemoralizowani. To w istocie myślenie dość perwersyjne. Warto jednak pamiętać, że również antropolodzy (nie tak znowu dawno) mieli skłonność do przynajmniej mentalnego wyodrębniania i „skansalizacji” Innych, choć niekoniecznie w skrajnej formie, o której pisze Jean Baudrillard (*Precesja simulaków*, tłum. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opr. i przedm. opatrzył R. Nycz, Kraków 1998; por. też J. Barański, *Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne*, Kraków 2010, s. 21-24).

¹³ Przypominam tytułowy postulat głośnej książki George'a E. Marcusa i Michaela M. J. Fischera (*Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago 1986). Film Dennisa O'Rourke'a mógłby zapewne być doskonałym przykładem w nieco wcześniejszym i klasycznym już dziś tekście Clifforda na temat pokrewieństwa między etnografią a surrealizmem: *Surrealizm jest cichym współnikiem etnografii – na dobre i na złe – w opisie, analizie i w poszerzeniu obszaru dwudziestowiecznej ekspresji i znaczeń* (J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, tłum. E. Dżurak i inni, Warszawa 2000, s. 137). Sam O'Rourke najprawdopodobniej nie zna tekstów Clifforda (por. np. D. O'Rourke, *On the Making of „Cannibal Tours”*, 1999; tekst dostępny na stronie: <http://www.cameraworklimited.com>; dostęp 17.12.2011), choć widom filmów Luisa Buñuela to skojarzenie z surrealizmem wydaje się zapewne nieodrodne.

¹⁴ Odwołuje się do znanych teorii „pierwotnego święta”, które świetnie opisali w swoich książkach Mircea Eliade, Gerardus van der Leeuw czy Michaił Bachtin, a syntetycznie ujął Umberto Eco.

¹⁵ O'Rourke jest sceptyczny wobec turystyki jako idei, która promuje porozumienie: *propagowana idea turystyki, jakoby prowadziła ona do „dialogu między kulturami” jest, jak sądzę, mitem; ponieważ istnieje tak wielka rozbieżność ekonomiczna i kulturowa pomiędzy protagonistami, że każde ludzkie spotkanie jest nieuchronnie zafalszowane. Innym oczywistym powodem jest fakt, że faktyczne spotkania turystów z danym ludem, który tworzy daną kulturę jest zbyt krótkotrwałe, skompresowane do trzytygodniowych wakacji, „dni wolnych na zakupy” zanim wróci się do domu* (D. O'Rourke, dz. cyt., s. 13-14). O'Rourke twierdzi, że jego film nie jest oskarżeniem samych turystów, a także że niektórzy z turystów, którym zdołał pokazać film, byli zadowoleni, nim przeczytali w prasie zjadliwe opinie krytyków pod własnym adresem. Filmowych przykładów antropologicz-

nego badania obszarów turystyki można znaleźć więcej. Warto tu przytoczyć takie filmy, jak np. *In Pursuit of the Siberian Shaman* Anyi Bernstein (2006) czy *Shaman Tour* Laetitia Merli (2009). W obu przypadkach mamy do czynienia z ciekawym i uważnym przyglądaniem się fenomenowi odrodzenia szamanizmu (nie tylko w kontekście) turystyki.

¹⁶ D. O'Rourke, dz. cyt., s. 19.

¹⁷ Por. J. Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago i London 2000. Ważna niegdyś opozycja subiektywne--obiektywne znacznie się stępiła. Por. rozważania Clifforda na temat etnografów surrealistów (J. Clifford, *Kłopoty...* dz. cyt.). Film Dennisa O'Rourke'a nie zawiera rzecz jasna wnikliwej analizy własnego podejścia – ale też nie mógłby jej zawierać, nie tracąc jednocześnie retorycznej mocy. Niemniej wywiady z autorem (N. C. Lutkehaus, „*Excuse Me Everything Is Not All Right*”. *On Ethnography, Film and Representation. An Interview with Filmmaker Dennis O'Rourke*, „*Cultural Anthropology*”, 1989, t. 4, nr 4), teksty samego O'Rourke'a pozwalają poznać sporo szczegółów dotyczących jego nastawienia – por. stronę O'Rourke'a <http://www.cameraworklimited.com>. Jeden z zamieszczonych tam tekstów zaczyna się od słów: *W świecie idealnym mógłbym sobie pozwolić na nieomawianie formy i stylu moich fil-*

mów; jest rzeczą nie do uniknięcia, że każde moje wyjaśnienie będzie aroganckie i pedantyczne zarazem. (D. O'Rourke, *Documenting a Life. Documentary Fictions: Bibliography, Truth and Moral Lies*, 2006; tekst dostępny na [s t r o n i e](http://www.nla.gov.au/events/doclife/orourke.html) : <http://www.nla.gov.au/events/doclife/orourke.html> /dostęp: 17.12.2011/).

¹⁸ Por. interesujący tekst Nancy Christie Lutkehaus, którego tytuł – cytując O'Rourke'a – wiele mówi: „*Excuse Me Everything Is Not All Right*”, dz.cyt.).

¹⁹ W *Half Life* (1985) ukazują np. cynizm, z jakim władze USA przyglądały się skażeniu, na jakie byli narażeni mieszkańcy Wysp Marshalla na skutek radioaktywnego opadu po próbach nuklearnych.

²⁰ Tak zapewne daje się odczytywać wszystkie filmy reżysera, włącznie z *Powiększeniem*, które można traktować jako film o kryzysie władzy poznania, która tak bardzo zdominowała myślenie i naukę zachodnią.