

Awangarda i tradycja w cieniu terroryzmu

Transkulturowe kino Leonarda Retela Helmricha

SŁAWOMIR SIKORA

Leonard Retel Helmrich wydaje się mistrzem płynnej wędrówki kamery¹. Potrafi zbliżyć się do bohatera z nadzwyczajną szybkością, po czym okrążyć go płynnie w niemożliwy – jak się zdaje – dla człowieka sposób: pamiętajmy, że to dokumenty, nawet jeśli dziś ten termin bywa szeroki i mocno niejednoznaczny – zważywszy przede wszystkim na praktykę². Retel Helmrich filmuje „z ręki”, wykorzystując specjalnie skonstruowany wedle własnego projektu, prosty – wydawałoby się – statyw, zwany *steadywings*, pozwalający na bardzo płynne manewrowanie kamerą (to przede wszystkim sprawność manualno-cieleśna, lub raczej – wszak podróżujemy na Wschód – mentalno-manualno-cieleśna). Jeśliby porównać pracę jego kamery z pracą, jaką wykonuje ludzkie oko, to czasem mogłoby to być oko bohatera z końcowej części *Pustego domu* Kim Ki-duka, kiedy to ów bohater potrafi płynnie poruszać się tak, by być stale poza polem widzenia opresora bądź osoby, której spojrzenia pragnie uniknąć. By tę płynność osiągnąć, Retel Helmrich ćwiczył nawet tai chi... Do perfekcji opanował też posługiwanie się kamerą bez konieczności patrzenia w wizjer. Jedno z prostych ćwiczeń, które służyło temu celowi, polegało na operowaniu imitującym kamerę pudełkiem z przymocowaną do niego zapaloną latarką. W ten sposób udało mu się świetnie opanować wiedzę o tym, co „widzi” kamera, bez patrzenia w nią, ani nawet na nią. Odwołując się do teoretycznych rozważań André Bazina, ukuł też termin *kino pojedynczego ujęcia* (*Single Shot Cinema*), które opierało się na długich ujęciach stale poruszającej się kamery. „*Single Shot Cinema*” to sposób filmowania, który umożliwia nakręcenie sceny w pojedynczym ujęciu z wykorzystaniem różnych punktów widzenia kamery, które wyrażają osobiste postrzeganie sceny. W praktyce oznacza to, że kamera znajduje się w stałym, stabilnym i plastycznym ruchu, przemieszczając się od jednego punktu widzenia do drugiego. Wykorzystuje się przy tym, w ramach pojedynczego ujęcia obejmującego całą scenę, ruchy szybkie i wolne, od góry i od dołu, z bliska i dużej odległości. Dzięki temu ruch samej kamery staje się ważnym środkiem ekspresji kinematograficznej³. Moje porównanie do bohatera Kim Ki-duka jest też o tyle zasadne, że kamera Retela Helmricha wydaje się (w wielu przypadkach) doskonale niewidoczna dla protagonistów. Takie podejście płynie pod prąd rozwijanej od pewnego czasu konwencji obecności kamerzysty/antropologa/ekipy w filmie (przynajmniej jeśli idzie o film antropologiczny). Czasem mówi się wręcz o konieczności „zostawiania śladów” owej obecności (Peter Crawford). Można się jednak zastanowić, czy gdy już wiemy, iż filmowiec towarzyszy

bohaterowi, to czy nie możemy skorzystać z konwencji przeciwstawnej (uznając to właśnie za regułę, która jak każda może być przekraczana)? W wielu filmach obecność kamery jest nie tyle strukturalnie konieczna (np. interakcja), ile właśnie narzucona panującym obecnie stylem ⁴.

Czasem śmiało najazdy kamerą Retela Helmricha na bohaterów zatrzymują się niemal na granicy naskórka. Ten dystans b y w a zdecydowanie nieeuropejski, na pewno zostają przekroczone europejskie konwencje proksemiczne, ale czasem przecież także silnie kulturowo ustrukturywane konwencje smaku (takie percepcyjnie „trudne” bywają też czasem kadry i ujęcia Retela Helmricha: *vide* na przykład stare jedzące kobiety w *Shape of the Moon* /2004/). Można by zapewne mówić, że zakwestionowana bywa tu również estetyka europejska. A wobec takich zabiegów w kłopotcie znalazłoby się również silnie dziś uwarunkowane etycznie kino antropologiczne ⁵. Rzecz jednak w tym, że Retel Helmrich sam jest, można powiedzieć, „transkulturowy”. Jego matka jest Indonezyjką, a ojciec Holendrem (tę różnokulturowość można dążyć dalej – filmowiec przyznaje się także do korzeni żydowskich), głównymi bohaterami części jego filmów są członkowie rodziny zamieszkującej w wiosce, w której spędził dzieciństwo. Jego obrazy nie są więc w prosty sposób reprezentacją narzuconą z zewnątrz. To spojrzenie również od środka, albo też – co może się wydawać sformułowaniem najśluszniejszym – spojrzenie z granicy.

W czasie oglądania filmów Retela Helmricha przyszło mi na myśl – jeśli chodzi o porównanie kamery do oka, ale też o awangardowość tego spojrzenia – że jego poszukiwanie i łączenie czasem niespodziewanych punktów widzenia, a chwilami również ciekawe rozwiązania montażowe pozwalają nazwać go Wiertowem XXI wieku. Ta kamera potrafi płynąć, a czasem nawet „latać”, choć nie sądzę, by dało się ją porównać do maszyny (skonstruował on także Trojan Giraffe – specjalny rodzaj kranu). Warto tu może przywołać marzenie Jeana Roucha, o którym mówi w jednym z wywiadów: *Możliwość przeskakiwania z miejsca na miejsce jest dla mnie głównym marzeniem. Być w stanie podążać wszędzie. Wędrować tak, jak się wędruje we śnie, podążać gdzieś indziej. Ruchoma kamera, przemieszczająca się, lecąca kamera – to marzenie wszystkich! Po prostu dlatego, że robienie filmu oznacza dla mnie pisanie za pomocą własnych oczu, własnych uszu, własnego ciała. Oznacza wejście w sytuację – bycie niewidocznym i obecnym jednocześnie – co nigdy nie zachodzi w kinie tradycyjnym* ⁶.

Filmy Retela Helmricha koncentrują się na rzeczywistości południowo-wschodniej Azji, przede wszystkim Indonezji. To ludzie/społeczność/rzeczywistość uchwyceni w procesie zmian i transformacji. Filmy te często składają się z codziennych wydarzeń nietworzących jasnych nitk narracyjnych. Chłopiec wysłany do miasta do szkoły koranicznej, powracająca na wieś starzejąca się kobieta (rozstanie z nią boleśnie przeżywa wychowywana dotychczas przez nią wnuczka), przenosiny domu, wędrowka w poszukiwaniu pracy, kwestia eksmisji z domu za niepłacenie czynszu, przeżywana przez matkę konwersja syna na islam w związku z jego małżeństwem z muzułmanką, strajki i protesty uliczne, pożar miasta (slumsów), zamach bombowy na ambasadę i hotel (widziany *via* TV i „na żywo”). Jednak nawet gdy filmy dotyczą spraw wagi krajowej czy światowej, Retel Helmrich nie gubi perspektywy konkretnego, pojedynczego człowieka. To ona pozostaje zawsze w centrum uwagi. Filmowiec potrafi też czasem osobliwie i ciekawie zesta-

wiać punkty spojrzenia (to zarówno praca kamery, jak i montaż). Niekiedy może się to wydawać jedynie „formalno-optyczną” zabawą, ale często ta nowa perspektywa niesie inne znaczenie. Kiedy ludzie walczą o dystrybuowany z samochodu ryż, bohaterka, za którą podąża kamera (to właśnie kobieta z zaprzyjaźnionej i często grającej⁷ u niego rodziny), nie może dopchać się do pierwszej linii i zdobyć tego podstawowego środka żywnościowego; kamera porusza się w kłębowisku ludzi, po czym po cięciu zmienia perspektywę „patrzenia”: pojawia się pod ciężarówką, na granicy samochodu i lasu ludzkich nóg zaczyna obserwować dzieci, które spokojnie zbierają do torebek rozsypany ryż. Plon okazuje się całkiem obfity. Kamera wraca do ujęć tłumu – po pewnym czasie zrezygnowana bohaterka odchodzi (*The Eye of the Day*, 2001). Kadry w filmach Helmricha często są niepokojąco intensywne (niekoniecznie w negatywnym tego słowa znaczeniu), jak choćby wtedy, gdy obserwujemy emocje związane z modlitwami muzułmańskimi (*Flight from Heaven*, 2003). Cieleśność modlitwy, obecność innej rzeczywistości (partycypacja w niej) jest nie tyle oddana stereotypowymi gestami, ile u w i d a c z n i a się na twarzach; bardzo trudno sprowadzić to jednak do konkretnych znaków (jeśli pominąć łzy, które w tym przypadku trudno nazwać tym, co zwykliśmy traktować jako wyraz płaczu); to rodzaj napięcia, zapatrzenia w szczególną dal – jak napisał niegdyś Clifford Geertz *à propos* innej kwestii, choć dotyczącej tej samej religii⁸. Kłopot w tym, że opis napotyka trudność w oddaniu tego, co może się wydawać szczególną n a o c z n ą o c z y w i s t o ś c i ą ... Dotykamy tu zapewne sedna tego, co Roland Barthes ujął, mówiąc o znaczeniu otwartym (albo „tępy”⁹); o znaczeniu pozbawionym kodu, przynajmniej dla nas, ludzi z zewnątrz. Ci ludzie – co dokładnie widać – często znajdują się właśnie gdzie indziej, c i e l e ś n i e gdzie indziej... Cieleśność i zmysłowość tego kina warto podkreślić.

W *Promised Paradise* (2006) – filmie, który wydaje mi się szczególnie ciekawy, treściowo i formalnie – reżyser skupia się na jednym z dotkliwszych problemów dzisiejszego świata: terroryzmie i przemocy. To opowieść bardzo niejednoznaczna: rozpisana na różne głosy i punkty widzenia, podejmująca próbę odszukania sensu w owych odmiennych spojrzeniach, śledząca te drobne refrakcje. Retel Helmrich ucieka się do bardzo ciekawego rozwiązania umożliwiającego stworzenie płaszczyzny, która pozwala na zetknięcie się owych różnych perspektyw. Głównym bohaterem filmu jest dalang (czyli lalkarz i trubadur w tradycji indonezyjskiej) Agus Nur Amal, ale także... media i telewizja. Telewizor staje się w filmie swoistą metaforyczną przestrzenią metamorfozy i kontaktu, pozwalając również na swobodne łączenie różnych fragmentów dzisiejszego świata. Otwierające film kolorowe pasy programu kontrolnego przekształcają się w kurtynę sceny; kiedy ta jest podniesiona, ukazuje lalkarza Amala, który podejmuje grę związaną z realnością obrazu telewizyjnego. Publicznością są żywo reagujące dzieci. Owa gra odnosi się m.in. do obrazów World Trade Center i zamachu na dyskotekę na Bali. Jedną z groteskowo potraktowanych (zasilanych bateriami) tańczących figurek jest imam Samudra, inicjator zamachu na tę dyskotekę. Niedługo potem, po telewizyjnych migawkach pokazujących obrazy z zamachu na ambasadę Australii w Dżakarcie, kamera odnajduje Amala w wydzielonej, zamkniętej przez policję „strefie zero” w pobliżu ambasady, gdzie dalang próbuje improwizować osobisty lament nad dzisiejszym światem pełnym agresji. Rzeczywistość splata się z grą. Gra poważnie interferuje z rzeczywistością. Improwizacje performerera to poważna gra. To nie tyle



Promised Paradise, reż. Leonard Retel Helmrich (2006)

próba odtworzenia rzeczywistości, ile raczej wysiłek mający na celu jej szczególną eksplorację, badanie w działaniu. Improwizowane przez dalanga dialogi z innymi ludźmi, „zderzenia z rzeczywistością” są szczególną próbą jej otwierań, przy jednoczesnym kreśleniu jej konturów. Te próby bywają krytyczne, lecz owa krytyka zachowuje postać dialogu, pozostaje nieagresywna, daje do myślenia, nawet jeśli nie prowadzi do natychmiastowej zmiany rzeczywistości.

Leonarda Retela Helmricha można uznać za „potomka” kina Rouchowskiego, choć z pewnością nie za jego ślepego naśladowcę. Spora część wydarzeń zarejestrowanych kamerą to pochodna pomysłów samego Amala. To on miał wymyślać i improwizować różne sceny. Tak jest na przykład z grą zaimprovizowaną z australijskim turystą, jego przyszłą (potencjalną) kochanką i koszulką z napisem *Fuck terrorist*. Amal zaczepia młodą parę. Wychodząc od zgody i potępienia terroryzmu (w zamachu na dyskotekę zginęło wszak wielu Australijczyków), rysuje przestrzeń ambiwalencji dzięki odwołaniu się do dwuznaczności słowa *fuck* – to przecież również słowo odnoszące się do sfery miłości i seksu, płodzenia dzieci... dzieci-przyszłych terrorystów. Gry słowne budują przestrzeń konsternacji i refleksji: nie stąpamy już po twardej powierzchni stereotypowych zachowań, lecz po chwiejnej, rozciągniętej nad ziemią linie, która łączy dwa tak odległe i tak często bliskie sobie przestrzennie światy. Ta nowa sytuacja staje się jasna dla widzów, ale również – jak się wydaje – dla australijskiego turysty. *A zatem, czy rozumiesz to słowo?* – pyta dalang Jerry’ego z Australii. Turysta wielokrotnie kiwa



Promised Paradise, reż. Leonard Retel Helmrich (2006)

głową potakująco: *Tak... tak sądzę... Tak* – choć jest wyraźnie skonfundowany co najmniej ambiwalentnym kontekstem, jaki zrodziła ta krótka wymiana zdań ¹⁰. I choć rozstaniu towarzyszy uścisk dłoni i życzenie udanej nocy, to w ciągu minuty sytuacja konfraterii w sprzeciwie wobec terroryzmu zmienia się w przestrzeń niewygodną i uwierającą, którą zapewne miałby ochotę jak najprędzej opuścić. Ostrze krytyki nie jest już skierowane tylko w jedną stronę. Znaleźliśmy się dokładnie w centrum jednego z miejsc, którym globalizacja narzuca **d w u z n a c z n e s p o t k a n i a** odmiennych światów.

Amala można chyba uznać za spadkobiercę dawnej tradycji teatru lalkowego tego regionu Azji (teatr ten bywał, dopóki nie uładziły go holenderskie władze kolonialne, silnie uwikłany politycznie). To o dalangach cytowany przez Richarda Schechnera A. L. Backer powiada, że byli ludźmi o zadziwiającej wytrzymałości, inteligencji i zdolnościach aktorskich ¹¹. Takie też są różne gry, które inicjuje Amal. Tworzy on wirtualne przestrzenie, w których z całą siłą zderzają się przeciwstawne racje; to jednak pojedynek myśli, a nie pięści. Gra przenika zresztą cały film: Amal aranżuje odgrywaną przez starszą młodzież historię Józefa, kilkakrotnie pojawiając się sceny z prób nowoczesnego Teatru Mandiri poświęcone rozdarciu współczesnego człowieka między Pokojem i Wojną, ale również wojnie, jaka rodzi się w jego sercu. Sytuacje te często są uwikłane w niejednoznaczną codzienność. Po drugim zamachu na Bali (2005) demonstranci m.in. zaatakowali więzienie, w którym osadzony był imam Samudra.

Kwintesencją performatywnej finezji jest podjęta przez Amalą próba spotkania się z osadzonym w więzieniu Imamem Samudrą. Projekt ponosi fiasko, ale tylko częściowo, bowiem Amalą improwizuje tę rozmowę, wykorzystując zakupione na ulicznym stoisku z produktami wszelkiego typu płytę DVD i książkę zawierającą *credo*-przesłanie zamachowca: *I Fight Terrorism*. To próba rozmowy (skonstruowanej filmowo, co jest oczywiste dla uważnego widza), usłyszenia i skontekstualizowania argumentów, próba zrozumienia punktu widzenia zamachowca. Ale także próba wyjścia poza zestaw prawd deklarowanych, próba pytania o dusze, los zamachowców (ich pośmiertny los – to ważny motyw przewijający się w filmie), tych, którzy zginęli (choć ich inspirator pozostał przecież przy życiu). O dusze zamachowców Amalą pyta także słynnego doradcę od „spraw paranormalnych” Leo Lumentę, najpierw w czasie publicznego spotkania z nim, a później także w trakcie prywatnego seansu. To pytania z „tamtej strony”, ale też pytania próbujące rozbić jednoznaczność i fundamentalność prawdy, która balsamuje każdą ze stron; to próba umożliwiająca wysłuchanie argumentów strony przeciwnej. Taką też rolę spełnia odgrywane przed dziećmi przedstawienie z lalkami terrorystów – imama Samudry i Osamy bin Ladena. Ma ono zrelatywizować ich racje, ukazać groteskowość tych niekiedy ikonicznie traktowanych postaci-symboli.

Film zamyka obraz szczególnego telewizora-sceny teatralnej – ten sam, który otwierał film. Ów telewizor łączy, a nie dzieli, dwie prawdziwe strony rzeczywistości. Owe strony muszą się spotkać, a nie jedynie tworzyć stereotypowe obrazy strony przeciwnej. Amalą staje się szczególnym medium, które pozwala na wirtualne spotkanie tych światów. Wirtualne, ale i realne. Słowo „wirtualny” pochodzi od łacińskiego *virtualis*, czyli „skuteczny”. Wydaje się, że Amalą skutecznie łączy owe obszary, daje bowiem do myślenia...

Choć *Promised Paradise* może się wydawać filmem mniej doszlifowanym, to jednak dzięki wykorzystaniu lokalnych tradycji performansu, performerów i symbolicznego medium dzisiejszych czasów, telewizora, jest najciekawszym spośród filmów Retela Helmricha, które widziałem. Zarysowuje nie tylko obraz rzeczywistości Indonezji, lecz przede wszystkim kreuje przestrzeń niełatwej refleksji nad tematami, które z pewnej perspektywy wydają się peryferiami, ale tak naprawdę znajdują się w centrum zglobalizowanego świata. Z pewnością dokumenty Retela Helmricha destrukują płaskie obrazy tej części świata. Nowe obrazy, powstające na ich miejsce dzięki swej intensywności, nie poddają się łatwej stereotypizacji. Oczywiście pozostaje jeszcze pytanie o rolę filmu dla miejsca, skąd te obrazy się wywodzą. Niektóre dokumenty Retela Helmricha zostały bowiem w Indonezji zakazane.

I ostatnie w tym tekście pytanie: czy z demonstrowanej przez Retela Helmricha swobody wyobraźni – wykorzystanej profesjonalnie – nie powinno skorzystać także kino antropologiczne?

SŁAWOMIR SIKORA

¹ Większość znanych mi filmów Leonarda Retela Helmricha obejrzałem w czasie Astra Film Festiwal 2009 (Sybin, Rumunia). Wyjazd został zrealizowany w ramach projektu badawczego sfinansowanego ze środków na naukę w latach

2009-2011. Grant Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr N N109 223036.

² Mało w dzisiejszym świecie tak ciekawych i systematycznych dociekań, jak próba wypracowania definicji dokumentu przez Mirosława

Przylipiaka. Por. *Poetyka filmu dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000 (wyd. 2., poszerzone: 2004).

³ Cytat ze strony: <http://www.steadywing.com> (dostęp: 25.06.2010).

⁴ To oczywiście kwestie nieco bardziej skomplikowane, przynajmniej w kinie antropologicznym. David MacDougall, który dość dawno temu opublikował tekst *Beyond Observational Cinema* (w: *Principles of Visual Anthropology*, red. P. Hockings, Mouton, The Hague 1995 /wyd. I: 1975/), stosunkowo niedawno zrealizował dokument (dość osobliwy, zważywszy na jego wcześniejszą i późniejszą twórczość) czysto obserwacyjny – wielominutowe ujęcia, kamera na statywie, brak interakcji: *SchoolS-capes* (Centre for Cross-Cultural Research, 2007, 77 min). Por. też tekst Anny Grimshaw zakończony wymianą e-maili z MacDougalem: A. Grimshaw, *From Observational Cinema to Participatory Cinema – and Back Again? David MacDougall and the Doon School Project* (wraz z: *Exchange of Emails between David MacDougall and Anna Grimshaw*, „Visual Anthropology Review” 2002, t. 18, nr 1-2).

⁵ Michael Yorke w czasie jednej z rozmów z reżyserem po projekcji filmów wysunął takie właśnie zastrzeżenie odnośnie łamania dystansu (Sybin, Astra Film Festival 2009). Warto podkreślić, że Retel Helmrich nie jest antropologiem.

⁶ *Ciné-Anthropology. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni*, w: *Ciné-Ethnography. Jean Rouch*, red. i tłum. S. Feld, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2003, s. 147.

⁷ Słowo „gra” nie sprowadza się tu do terminu aktora społecznego (wykorzystwanego często w antropologii i socjologii anglosaskiej), ale też w żadnym razie nie dotyka poziomu gry w filmie fabularnym.

⁸ C. Geertz, *Opis gesty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, tłum. S. Sikora, t. I, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

⁹ Takie tłumaczenie sugerował Wojciech Michera (w ramach seminarium w IS PAN, 29 kwietnia 2010). Znaczenie otwarte (tępe) ciekawie zapowiada i przypomina późniejszy termin *punctum*, czyli taki element zdjęcia, który potrafi – jak powiada Roland Barthes – przesyć jak strzała. Ta zmiana „tępego” w „ostre” może wydawać się niepokojąca: ale może się to wiązać z faktem, iż *punctum* często (jako że jedną z jego postaci jest czas przeszły) ma charakter silnie traumatyczny. Patrzymy wszak – teraz! – na czas przeszły. Por. S. Sikora *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, t. XXXI.

¹⁰ Oto fragment tej szczególnej, trudnej do otworzenia w piśmie inkantacji Amala: *I wish... All blessings from Australia for the loss. [powtórzenia] Thank you very much, sir... I hope this never, never, happens again. Do you agree? /- Of course. /- I have something I bought here in shop. / Fuck terrorist / fuck terrorism...*

¹¹ R. Schechner, *Wajang kulit na marginesie kolonialnym*, w: tegoż, *Przeszłość rytuału*, tłum. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza Wolu-men, Warszawa 2000.



Promised Paradise, reż. Leonard Retel Helmrich (2006)