

Gugara, kilka uwag w przypisie...

SŁAWOMIR SIKORA

Jakiś czas temu na zajęciach poświęconych antropologii śmierci mieliśmy omawiać tekst Julii Kristevej „*Martwy Chrystus*” *Holbeina*¹. Na skutek pewnego nieporozumienia prawie nikt ze studentów nie przeczytał tekstu. Ufny w majeutyczne zdolności postanowiłem, pokazując rzucony na ekran nieco przyżółcony obraz Holbeina Młodszeo, pociągając jedną z nitek narracji Kristevej. Przytaczając zdanie Księcia Myszkina: *Ależ od tego obrazu niejedyn może utracić wiarę* – próbowałem pytać o specyfikę owego obrazu, o jego odmienność od innych wizji związanych ze śmiercią Chrystusa. Po pewnych enuncjacjach, które udało mi się wydobyć, utknęliśmy w martwym punkcie. Moc obrazu (no i moja) okazała się niewystarczająca. A jedna z osób dość elokwentnie poprowadziła wywód, że skoro wiemy – bo to mówi dogmat – że Chrystus zmartwychwstał, to jak możemy zwątpić. Ten anty-Myszkinowski duch wydawał się dominować. Wszelkie opisy, które próbowałem wydobyć wiodły raczej w stronę normalności obrazu: Chrystus leży w grobie/krypcie i czeka na zmartwychwstanie. Na nic zdały się przywoływania Toporowa piszącego o przestrzeni (i ciasnocie) u Dostojewskiego i jego twierdzenie, że traktuje zdanie Myszkina jako pewną wypowiedź kulturową itd. Dopiero kiedy – podążając za Kristevą – sam zacząłem mówić o pewnej graniczności obrazu, jego zawieszaniu „pomiędzy”, a także, że Kristeva prowadzi wywód m.in. w stronę depresji jako szczególnego stanu, który zawiesza człowieka między życiem a śmiercią, nie pozwalając mu wybrać żadnego z owych stanów, obraz i jego znaczenie stały się chyba nieco bardziej klarowne... Sam z siebie, w postaci wirtualnej przyżółconej reprodukcji, obraz pozostawał martwy na uwięzi dogmatu...

Istnieje przynajmniej kilka domniemań w sprawie tego, dlaczego wizualność w antropologii uległa na pewien czas degradacji. Jedno z nich wskazuje na zbyt dużą jednoznaczność i niedyskursywność obrazu (tak fotografii, jak i filmu). Obrazy zbyt łatwo stają się jednoznaczną reprezentacją jakiegoś zjawiska². To na tę bliskość obrazu i reprezentacji wskazywał Roland Barthes, gdy ubolewał nad tym, że jego własna osoba staje się nieuchronnie i błyskawicznie obrazem w głowie Innego, ulegając szczególnej petryfikacji i stereotypizacji zarazem. W antropologii ów lęk przed obrazem-reprezentacją wydaje się podwójnie silny z uwagi na nadwrażliwość (szczególne dziedzictwo kolonializmu i pozytywizmu) w odniesieniu do kwestii przedstawiania Innych w opisie, rozumienia ich lepiej (w innych kategoriach) niż oni sami, mówienia za nich, a także zawłaszczając ich kulturę przez sporządzanie czasem zbyt prostych obrazów-reprezentacji³. Jak wyjść poza literalność obrazu, korzystać z metafor do opisu, megaopisu, metafor, które nie byłyby jednocześnie dobudowywaniem i potencjalnym zawłaszczaniem

sensu – to trwały dylemat. Nie ma na to jednego dobrego sposobu... Zapewne antropologia, i nie tylko ona, jest skazana na poszukiwanie i eksperymenty. Jeden z nich łączył się z próbą ukazania i zbadania *native point of view*. Do wagi tego podejścia skłaniali się już Bronisław Malinowski i Robert Flaherty⁴. Radykalną próbę odejścia od obrazu-reprezentacji podejmuje Stephen Tyler. Krytykując silnie dominację w etnografii paradygmatu wizualnego (a nie tylko samej wizualności – to ważne), opowiada się on za ewokacją: *Cały sens „ewokowania” raczej niż „przedstawiania” [jako ideału dyskursu etnograficznego] polega na tym, że uwalnia to etnografię od mimesis i od niewłaściwego trybu retoryki naukowej, która używa „przedmiotów”, „faktów”, „opisów”, „wnioskowania”, „generalizacji”, „weryfikacji”, „eksperymentu”, „prawdy” i tym podobnych pojęć, które są pustymi zawołaniami i nie mają odpowiedników ani w praktyce badań terenowych, ani w piśmarstwie etnograficznym. Nacisk, by dostosować się do kanonów retoryki naukowej, sprawił, że prosty realizm historii naturalnej zabrzmiał tonem dominującym w prozie etnograficznej, jest to jednak realizm iluzoryczny, który z jednej strony promuje absurd opisywania nieistniejących bytów, takich jak „kultura” czy „społeczeństwo”, jakby były one w pełni obserwowalnymi, choć jakoś niemożliwymi od uchwycenia insektami, a z drugiej – promuje również śmieszne roszczenia behawiorystów do opisywania powtarzających się wzorów działania w oderwaniu od dyskursu, którym posługują się autorzy owego działania, a za to z prostoduszną pewnością, że dyskurs obserwatorów sam w sobie, jest wystarczającą obiektywną podstawą do opisu owego działania. Problem realizmu historii naturalnej (...) polega (...) na porażce całej wizualnej ideologii dyskursu referencyjnego, z jej retoryką „opisywania”, „porównywania”, „klasyfikacji”, „generalizowania”(…). Tyler silnie obstaje przy tym, że to, co rzeczywiste w spotkaniu etnograficznym, to raczej sam dyskurs i że to on winien stać się przedmiotem etnografii. Dyskurs etnograficzny nie jest częścią projektu, który ma na celu stworzenie wiedzy uniwersalnej. Wyrzeka się mefistofelicznego pragnienia do władzy dzięki wiedzy, ponieważ to także jest konsekwencją reprezentacji. Reprezentować, to posiadać magiczną władzę nad tym, co się pojawia, to potrafić uobecnić to, co nieobecne*⁵. Tyler dezawuuje dążenie do wiedzy totalnej, urzeczowionej tak w obrazie, jak i piśmie (tekście). Lekarstwem ma być dyskurs, ów ewokowany produkt. Można się zastanawiać (i mieć wątpliwości), czy rzeczywiście jest to jedyne remedium i czy totalna krytyka wizualności jest słuszna. Walka z obrazem być może sprowadza się przede wszystkim do walki z obrazem zafiksowanym, szczególnym „preparatem formalinowym”, który pozwala nam zobaczyć, „jak jest” (to pragnienie wiedzy pewnej raczej niż niepewności dotyka nie tylko studentów, rzecz jasna). Cała dwudziestowieczna „wojna z obrazami” wiąże się być może przede wszystkim z supozycją, że przenoszą one, jak czasem mniemano, jasny sens.

Inna śmiała interpretacja próbująca uzasadnić, dlaczego film i fotografia zostały na pewien czas silnie zmarginalizowane w antropologii, powiada, że przegrały one z autorytetem samego antropologa, to on/ona mieli się stać – można by rzec – „naświetloną” w terenie „kliszą”, która – należałoby dodać – zostanie „wywołana” w domu. Ta dwustopniowość (właściwa dawnej fotografii) mogłaby zatem być ciekawą transmutacją znanej Geertzowskiej metafory sprowadzającej pracę etnografa do „bycia tam” i „pisania tu” (kreowania autorytetu w świecie biblioteki i akademii). Owa klarowność podziału, która dziś bywa podważana –

„teren” jest wszak wszędzie, wszędzie też dochodzi do pisania – mogłaby zaś znaleźć ciekawą metaforyczną paralelę w fotografii dzisiejszej, już cyfrowej. Totalne zawieszenie dyskursowi, podtrzymuje – jak się wydaje – ten właśnie typ autorytetu, sprwadając człowieka do słowa, do tego, co zwerbalizowane... (Tu ponownie pojawia się problem labilności znaczeniowej obrazu, jak fotografii Malinowskiego ukazującej krajowca patrzącego z uporem na widza – motyw podchwycony i rozwinięty przez Jamesa Clifforda). Dyskurs jest „najważniejszą formą życia” na Zachodzie. Na potencjalność redukcji takiego podejścia już dość dawno temu wskazywał m.in. Talal Asad, zauważając, że być może pewne formy życia zaczerpnięte z innych kultur znalazłyby bardziej adekwatny wyraz np. w odegraniu (*performance*) niż w dyskursie etnograficznym. Stosowna wydaje mi się zatem sugestia Davida MacDougalla, że film czasami może być namiastką takiej właśnie innej formy przedstawiania, bardziej adekwatnej dla pewnych kultur⁶. Jak wypowiedzieć to (szczególnie w kulturze, która niekiedy uczyniła ze słowa forpczę sensu), co czasem widać „gołym okiem”. Co w zasadzie opisujemy, kiedy próbujemy opisać doświadczenie innych? Ale też jak opisać doświadczenie własne, jak przełożyć doświadczenie na pismo – to także dylemat drążący nie tylko antropologów⁷.

Gugarę Andrzeja Dybczaka i Jacka Nagłowskiego należy uznać za szczególną odmianę kina obserwacyjnego. Film próbuje sprostać wyzwaniu rozpadu jasnego wizerunku innej kultury, tworząc obraz osobliwy i niejednoznaczny... poczynając zresztą od kolorystyki. Zdjęcia w filmie są zarazem silnie namacalne (haptyczne), jak i sztuczne, „dotykają” niemal ukazywanej rzeczywistości i są estetycznie wysmakowane, a tym samym dystansujące. To czerń i biel podszyta kolorem. To połączenie zbliżenia i dystansu. Owa podwójność pojawia się też w decyzji (pytanie, czy było to urzeczenie formą, czy też w pełni przemyślane postanowienie) operowania silnymi zbliżeniami (fragmenty twarzy, fragmenty rzeczy, prześwitująca faktura namiotu – takie zbliżenia w szczególności sposób przełamują „tradycyjne” etnograficzne dążenie do pokazania reprezentatywnej całości), zestawionymi z tym, co w wywiadzie (z Andrzejem Dybczakiem) zostało nazwane filmowaniem „przez na” – bywają to inne rzeczy, ale też szczególnie w pierwszej części filmu „tą rzeczą” bywa często ognisko, które samo w sobie jest osobliwym medium łączącym odmienne światy. Podobnie jest przecież również z „ekipą filmową”, choć pozostaje niewidoczna, to bywa przez „aktorów” w filmie „dekonspirowana” bezpośrednim odniesieniem lub komentarzem. Obecni i nieobecni. Obraz namacalny i oddalony zarazem. Obraz, który przestaje być tym samym ilustracją-reprezentacją.

Choć autorzy *Gugary* wyrzekają się wprowadzenia jasnej nitki narracji do filmu, to nie znaczy, że film stał się dokumentem „niewinnym” i to nie tylko z powodu wspomnianych już wcześniej zabiegów „mediacyjnych”. Idzie mi raczej o zabiegi silnie konstruujące znaczenie w filmie. Temu zgaszonemu światu codzienności, smutnemu i pozbawionemu jasnych perspektyw, w filmie przeciwstawiony jest świat swój i nieswój zarazem, osobliwy świat sfolkloryzowanej fikcji. Po raz pierwszy pojawia się w śnie Koli (to ważne, bo jest to chyba jedyna osoba, która odnajduje się w „nowej”, innej rzeczywistości – zostaje nauczycielem wuefu „gdzieś dalej”), w postaci ocieplonych sepią obrazów przede wszystkim ukazujących ludowy festyn o silnie etniczno-narodowych elementach. Inne obrazki pojawiają się już w telewizorze (gdzie zostały przynajmniej w części wmontowane na potrzeby danej sceny – por. wywiad z Dybczakiem). Tam też widzimy folklorystyczne tańce, opisy tradycyjnego ubioru

myśliwego (wystawa), prawdziwe renifery i polowanie na wilki. W ten sposób otrzymaliśmy opowieść o tym dziwnym, bajkowym, dawnym świecie tradycji, który jest gdzie indziej, nie tyle w przeszłości, ile w snach i w telewizorze, często „elementach” już sfabrykowanych. Nie ma już reniferów ani ich dzwonek (gugara – to właśnie dźwięk reniferowego dzwonka) – pozostały tylko w ubogich opowieściach i w zmitologizowanym świecie telewizji...

Ten skądinąd bardzo ciekawy „dyskursywny” i retoryczny zabieg zderzenia dwóch światów pozostawia pewien niedosyt. Przede wszystkim jednak dlatego, że niewiele dowiadujemy się o świecie wyobraźni owych ludzi, poza sugestią, że być może jest ona szczególnie bliska „wyobraźni telewizyjnej” – stąd zapewne wywodzą się nieliczne opowieści z szerokiego świata, m.in. o wietnamskiej torturze polegającej na zmuszaniu do jedzenia suchego ryżu, czy też o tym, że Chuck Norris lubi ryż. Pozostaje jednak pytanie, jak jeszcze można „dotykać” ten mało dyskursywny świat zamkniętych ludzi, często silnie znękanym chorobą alkoholową. To pytanie czeka na swoją niedyskursywną odpowiedź...

SŁAWOMIR SIKORA

¹ J. Kristeva, „*Martwy Chrystus*” *Holbeina*, tłum. R. Lis, w: *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002.

² Idzie mi tu przede wszystkim o taką perspektywę, którą m.in. próbuje rozwijać w znanej książce *Time and the Other. How Anthropologist Makes Its Object* Johannes Fabian (Columbia University Press, 1983), nie przeczy to wcale pogładowi wskazującemu na chybliwość znaczenia obrazu (a tym samym wieloznaczność), na którą zwracają często uwagę inni autorzy.

³ *Tubylec pojmany jako dowód* – pisze Stephen Greenblatt – a następnie wystawiony, naszkicowany, namalowany, opisany i zabalsamowany zostaje niemal dosłownie zawładnięty przez – i dla – europejskiej reprezentacji. Jest on uwikłany w złożony system obiegu mimetycznego, w którym zawierają się obrazy rytu w ołowiu, modele jeźdźców na koniach, lustra, czy nawet reprezentatywny bochenek chleba pozostawiony w reprezentatywnym domostwie, skonstruowanym tak, aby nakłonić tak zwanych barbarzyńców do tak zwanego pokłonu. To pojęcie należy czasem rozumieć także całkiem literalnie: Martin Frobisher w czasie wyprawy do Ameryki Północnej (1576-1578!) porywa kilkoro Eskimosów, których następnie pokazuje w Londynie. Podobne praktyki zdarzały się jeszcze czasem w XX wieku. S. Greenblatt, *Pośrednik*, tłum. K. Karpinowicz i M. Łukowska, w: S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Universitas, Kraków 2006.

⁴ Choć ten pierwszy – profesjonalista – nie cenil zdaje się zanadto tego ostatniego – amatora (autora m.in. *Nanooka z Północy*, 1922, i *Moany*, 1926). O fenomenie *native point of view* pokrótce traktuje mój tekst zamieszczony w poprzednim numerze „Kwartalnika Filmowego”.

⁵ S. Tyler, *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to the Occult Document*, w: J. Clifford i G. Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London. 1986. Pierwszą cytuję z Tylera przytaczam (z dwiema drobnymi zmianami) w tłumaczeniu Ewy Dżurak, za: C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, tłum. E. Dżurak i S. Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

⁶ Tyle tylko, że tekst łatwiej przyswoić, łatwiej nim manipulować. Por. D. MacDougall, *Kino transkulturowe*, tłum. A. Oleńska i S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” nr 47-48, jesień-zima 2004, s. 77-98 (cz. I) i nr 49-50, wiosna-lato 2005, s. 321-333 (cz. II).

⁷ To, że ostatnią książeczkę Barthes’a można odczytywać nie jako próbę opowiedzenia o czymś, lecz raczej jako szczególną formę zarysowania możliwości powtórzenia (albo raczej zrozumienia), ewokowania pewnego doświadczenia, starałem się pokazać w tekście *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXXI, 2006.