

Film antropologiczny – antropologia filmu

SŁAWOMIR SIKORA

Etnografowie traktują filmy, jakby były książkami, a książka na tematy etnologiczne nie wydaje się różnić od zwykłych książek.

Jean Rouch

Zresztą, czy trzeba wszystko od razu rozumieć?

Abbas Kiarostami

Istnieje plemię, znane pod nazwą filmowców etnograficznych, którzy wierzą, że są niewidzialni. Wkraczają do pomieszczenia, gdzie odbywa się uczta, uzdrowia się chorego, oplakuje zmarłego, lecz choć obładowani są dziwnym sprzętem połączonym mnóstwem splątanych kabli, to wyobrażają sobie, że pozostają niezauważeni, a w najgorszym razie zauważeni, lecz zignorowani, lub też po chwili zapomina się o nich.

Ludzie spoza dziedziny niewiele o nich wiedzą, ponieważ ich domostwa ukryte są na obszarze niezbadanych tropikalnych lasów Dokumentacji. Podobnie jak inni Dokumentaliści, żyją z polowania i zbierania informacji. Odmienne jednak od innych członków tej grupy najbardziej lubią spożywać je w stanie surowym. (...)

Oddają cześć przerażającemu bóstwu zwanemu Rzeczywistością, którego odwiecznym wrogiem jest zła siostra bliźniaczka, Sztuka. Wierzą, że aby zachować czujność przed owym złem, trzeba poświęcić się zestawowi praktyk zwanych Nauką. Ich kosmologia jest jednakowoż niestabilna: przez dziesięciolecia walczą między sobą, spierając się o naturę swego bóstwa oraz o to, jak najlepiej mu służyć. Wzajemnie oskarżają się, że są sekretnymi czcicielami Sztuki; największą obelgą w ich języku jest epitet „esteta”¹.

Jeśli rozpoczynam od tego nadużywanego już być może dziś cytatu z tekstu *Camera People* Eliota Weinbergera (w Polsce przytaczali już go m.in. Mirosław Przyłipiak, Krzysztof Olechnicki i ja sam), to nie dlatego, aby przypisać mu bezwzględną rację. Siła owego tekstu wypływa bowiem z siły ironii i siły zewnętrznego spojrzenia na pole antropologii. Weinberger celnie punktuje pewne cechy kina etnograficznego, na przykład pociąg, nierzadko – trzeba przyznać – naiwny pociąg, do realizmu. „Utopijność” i ambicje owego realizmu są dziś często widoczne gołym okiem. Najlepiej poczytać wczesnego Karla Heidera (1976)... Opis Weinbergera dostarcza ważnej perspektywy, ale nie jest to perspe-

ktywa jedyna. Dlatego zapewne nie jest dobrze, gdy tylko na jej podstawie buduje się wizję filmu etnograficznego czy antropologicznego, nie próbując wnikać głębiej w uwarunkowania owej wizji. Pod tym względem Weinberger nie może, niestety, uchodzić za Jamesa Clifforda antropologii wizualnej².

Niemniej waga tekstu, jak również ceniona dziś ironiczna retoryka, sprawiły, że poza pierwotną wersją w piśmie „Transition” pojawił się on również w kilku antologiach – m.in. otwiera ważny zbiór tekstów *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994* (V.A.R., czyli „Visual Anthropology Review”, jest zapewne przodującym pismem poświęconym antropologii wizualnej). Jeśli otwiera ów zbiór, to nie dlatego, aby podsumowywać „osiągnięcia” filmu etnograficznego, lecz raczej by stać się trampoliną, od której można się odbić wyżej, zobaczyć więcej, zobaczyć – co istotne – z różnych perspektyw zjawiska, które mówią o wizualności czy kulturze wizualnej (nie tylko przecież filmie).

*

Tytuł niniejszego wstępu: *Film antropologiczny – antropologia filmu*, może sugerować opozycyjność wymienionych pojęć. Nie jest to opozycja, niemniej obszarom tym z pewnością daleko do jedności. Film etnograficzny można by pewnie traktować jako małą wyspę na ocenie (no, może tylko morzu) antropologii filmu. Film etnograficzny (*sensu stricte*) istnieje w Polsce w wymiarze skromnym i w dużym stopniu należy już do przeszłości (choć – można mieć pewne nadzieje, sądząc po różnych „młodych” inicjatywach – także przyszłości). Zdecydowanie lepiej wygląda dziedzina kryjąca się pod drugim członem tytułu. Antropologowie dość często przyglądali się filmowi, np. jako szczególnej odmianie neomitologii. Zbigniew Benedyktowicz napisał nawet: *Film interesuje antropologa przede wszystkim jako mit, jako wyraz współcześnie tworzącej się mitologii i jako obszar występowania (częstokroć w sposób ukryty) odwiecznych wątków mitologicznych i głębokich struktur symbolicznych*³. Jeśli jednak nie traktować mitu w jego najszerszym, zaproponowanym niegdyś przez Leszka Kołakowskiego znaczeniu, to zapewne można twierdzić, że dziś zainteresowanie filmem ze strony antropologii nie musi się do mitu ograniczać. Film może być mocnym świadectwem kultury... oczywiście zawsze domagającym się krytycznej lektury.

Pytanie, na które nie będę teraz szukał odpowiedzi, mogłoby brzmieć, na ile wszelkie próby reprezentacji nie są po trosze skazane na ideologizację (i fikcjonalizację), a tę antropolog zwykł wszak traktować jako mit. Choć nie chciałbym dalej zmierzać tym tropem, to jednak warto przytoczyć już na wstępie słowa Stephena Tylora (nazwanego niegdyś jedynym prawdziwym antropologiem-postmodernistą), który mówi o *porażce całej wizualnej ideologii dyskursu referencyjnego, z jego retoryką „deskrypcji”, „porównania”, „klasyfikacji”, „uogólnienia” i założeniem znaczenia reprezentacji. W etnografii nie ma „rzeczy” tam, które są przedmiotem opisu, oryginalnych widoków, które „reprezentuje” język deskrypcji jako indeksalne przedmioty do porównania, klasyfikacji i uogólnienia. Dyskurs etnograficzny nie jest ani przedmiotem, który ma być przedstawiony, ani przedstawieniem przedmiotu*⁴. Słowa Tylora odnoszą się, co prawda, do prac pisanych, ale zapewne dają się ekstrapolować dość łatwo również na reprezentacje obrazowe.

*

Antropologia wizualna ⁵, w którą to subdziedzinę antropologii chciałbym wpisać niniejszy tom, przeżywa szczególny kryzys. Być może zresztą jest to kryzys permanentny, bowiem, by skorzystać ze słów Howarda Morphy'ego i Marcusa Banksa, autorów wstępu do ciekawego tomu esejów *Rethinking Visual Anthropology: antropologia wizualna cierpi, podobnie jak inne gałęzie antropologii na to, co w innych kontekstach uznaje się za zaletę dyscypliny: szerokość programu i niechęć do pozostawienia jakiegokolwiek aspektu badań nad człowiekiem poza własnymi granicami. Interdyscyplinarna istota antropologii oznacza, że istnieje ciągle napięcie pomiędzy siłami dośrodkowymi i odśrodkowymi. Przejawia się to w stałym procesie pojawiania się odrostów, skutkującym w nadmiarze subdyscyplin, które tworzą zagrożenie dla spójności centrum. Historycznie rzecz ujmując, antropologia jest rozdarta debatami na temat tego, czy to, co robi ktoś inny, należy jeszcze do antropologii* ⁶.

Ów niepokój o własną dyscyplinę, o jej granice czasem rzeczywiście może się pojawiać. Szczególnie jeśli zdamy sobie sprawę z łatwości, z jaką można wkraczać na pole antropologii, uznając, nie bez pewnej racji, że jest ona nauką o człowieku i kulturze, a nie (jak dawniej często uważano) o kulturach prostszych, „pierwotnych”, nieuprzywilejowanych czy odległych. Warto przypomnieć, że termin „antropologia filmu” przynajmniej od połowy lat 70. stosował profesor Aleksander Jackiewicz (tytuł jego książki – *Antropologia filmu*, 1975), a wśród uczestników dyskusji w redakcji „Kina” – grona budzących szacunek postaci – zatytułowanej dźwięcznie *Film jako problem antropologiczny*, nie znalazł się żaden „pełnokrwisty” antropolog (1976) ⁷. Cokolwiek jeszcze można by o tych odległych już czasach powiedzieć, to warto pamiętać, że przechadzanie się po Warszawie z egzemplarzem *Antropologii strukturalnej* Claude'a Lévi-Straussa w dłoni miało być wówczas przedsięwzięciem szykownym. Nie ma zapewne dziś lektury antropologicznej, która wzbudzałaby taką emblematyczną wizualizację emocji i przywiązania...

Antropologia od dawna miała problemy z wyodrębnieniem swego pola zainteresowań. Na tę otwartość antropologii, jej szczególną interdyscyplinarność, dążenie do peryferii, zwracał już dawno uwagę u nas np. Zbigniew Benedyktowicz, w znaczącej swego czasu ankiecie na temat tego, czym jest etnologia, rozpisanej przez redakcję „Polskiej Sztuki Ludowej” (1981). Nacisk na odśrodkowość (ale i dośrodkowość) antropologii podkreślają też mocno autorzy słów cytowanego powyżej wstępu.

*

Ironiczne stwierdzenie Weinbergera, sugerujące, że antropologowie lubują się w spożywaniu surowej stawy, zawiera jednak sporo racji. Jednym z ważnych kryteriów poszukiwania granic dyscypliny stały się badania terenowe. Czymże innym są one, jeśli nie właśnie poszukiwaniem surowego, „nieskażonego” pożywienia. Nieskażonego nie tylko ręką profana (człowieka „spoza”), ale także innego antropologa. (Jeszcze do niedawna całkiem mocno funkcjonował mit izolowanej wyspy, nieskażonej kultury, której poszukuje i którą odnajduje antro-

polog). Clifford Geertz powiada o stosunkowo rzadkim „testowaniu” (przynajmniej do ostatnich czasów) wyników badań innych antropologów, co w znacznym stopniu wiąże się również z brakiem kryteriów owego testowania. Ale świadczyłoby to również o znacznej subiektywności sądów, albo mówiąc inaczej – nie tyle o ich relatywności, ile raczej – na co dziś zwraca się silniej uwagę – relacyjności. Coraz częściej uznaje się, że antropolog jest nie tyle „zanurzony” w rzeczywistość, którą próbuje poznać, zrozumieć, opisać, czasem też sfilmmować (słynne wyrażenie Bronisława Malinowskiego, zobaczyć oczyma tubylców, poczuć jak oni...), ile raczej próbuje tworzyć przestrzeń pośrednią, przestrzeń spotkania. Dlatego zapewne w ostatnich czasach tak znaczące przesunięcie uwagi na opis, testowanie warunków samego spotkania, z będącej niegdyś sednem „rzeczowości” owej wiedzy. W centrum uwagi często pojawia się doświadczenie antropologa, doświadczenie antropologiczne. A jednym (niektórzy powiedzieliby zapewne – jedynym) z gwarantów owego doświadczenia miałyby być właśnie badania terenowe⁸. W ważnym, i jak zawsze niezwykle dociekliwym esej *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii* James Clifford wykazuje, jak trudno dziś jeszcze przychodzi antropologom rozstać się z tradycyjnymi badaniami terenowymi, nawet na rzecz podobnych, lecz bliższych badań, które przypisuje się już innej dyscyplinie, często nazywanej na Zachodzie studiami kulturowymi (nie da się ich zakresu sprowadzić łatwo do coraz prężniejszego w Polsce kulturoznawstwa)⁹. Znamienne okazuje się także uwikłanie antropologa w podróżowanie. Jest ono niemal – zauważa amerykański metaantropolog – warunkiem *sine qua non* badań terenowych. Jednak esej Clifforda wskazuje *implicite* (poza tym wszystkim, na co wskazuje *explicite*) na lokalność wiedzy antropologicznej. Jeśli bowiem przyjąć, że to właśnie praktyka (jej analiza) pozwala zarysować granice dyscypliny, to należy stwierdzić, że w Polsce badań terenowych, z wpisaniem w nie obowiązkiem przemieszczania się, od dość dawna już nie da się uznać za warunek bezwzględny naszej dziedziny, konieczny jej wyróżnik. Pod tym względem sformułowany niedawno postulat Dariusza Czai „być tu, pisać tu” (będący trawestacją słynnego stwierdzenia Geertza, a nawet dwóch stwierdzeń)¹⁰ należy potraktować raczej jako zwieńczenie długoletniej praktyki widocznej w antropologii (np. wśród części środowiska związanego z „Kontekstami”, czy też niektórych osób ze środowiska poznańskiego) niż odkryciem nowego ładu. Zresztą, choć Czaja, trzeba przyznać, dość konsekwentnie praktykuje ową „jedność miejsca”, to jednak nie wypiera się (antropologicznie spożytkowanej) fascynacji np. Wenecją czy szerzej Włochami. Bywa też zainteresowany podróżami w czasie. Dodam, że dla mnie przynajmniej, przeszłość jest obcym krajem, by skorzystać ze znanego wyrażenia Hartleya, które wzbudziło już debatę etnologiczną.

Szczególna sytuacja antropologii polskiej wynika być może po części z faktu, że nie mieliśmy dostępu do zewnętrznych obcych. Nasza lokalna odmiana etnografii siłą rzeczy zajmowała się zawsze w znacznym stopniu „bliższym obcym”, najczęściej był nim po prostu chłop¹¹.

Wytyczanie granic pola antropologii wymagałoby staranniejszych i bardziej systematycznych przemyśleń, jednak nawet pobieżny rzut oka wystarczy, by stwierdzić, że jest to dziedzina (nazwa) dość swobodnie „zawłaszczana” (i porzucana) przez przedstawicieli różnych dziedzin (nie idzie mi tu o wartościowa-

nie tego faktu). Bywa przejmowana przez przedstawicieli sąsiednich dziedzin (socjologia, kulturoznawstwo, literaturoznawstwo, a zdarzyło się to – jak wspominałem – i filmologii). To też może budzić (i czasem pewnie budzi) pewien niepokój ze strony „pełnoprawnych” mieszkańców tej stale jeszcze niezbyt wielkiej wyspy. Powtórzę – zadaniem tego wstępu nie jest ani sprecyzowanie, ani tym bardziej rozwiązanie owych wątpliwości. Dość wspomnieć, że antropologia mie-
wa problemy ze zdefiniowaniem siebie (swego zakresu) zarówno pod względem przedmiotowym, jak i podmiotowym, nie mówiąc już o podstawach teoretycznych i metodologicznych. (Zwróćmy uwagę na „interdyscyplinarność” wielu dzisiejszych teorii takich np. postaci, jak Bourdieu czy Foucault, które również w antropologii bywają czasem traktowane jako „lek na całe zło”). Nazwanie siebie antropologiem, nawet jeśli doraźne, pojawia się dość często, a jeszcze częściej pojawia się pisanie o antropologii, zahaczanie o jej teren czy metody, co w pewien sposób implikuje bycie nim. Dyscyplina ta miała (i miewa) wielu amatorów (w całej wieloznaczności tego słowa), również – trzeba dodać – wielu wybitnych amatorów.

*

Powróćmy jednak jeszcze raz do „surowej strawy”. Abbas Kiarostami nakręcił ciekawy etnograficznie film *Uniesie nas wiatr* (1999). Dzieje się on w jednej z odległych, pogrążonych w tradycji wiosek w kurdyjskiej części Iranu. Nieco później powstał film o samym reżyserze. A raczej nie tyle o nim, ile o jego widzeniu kina: *Abbas Kiarostami – lekcja kina* (2002). Kiarostami mówi o swojej wizji filmu i człowieka, odwołując się do przykładów z wymienionego filmu. W interesującej opowieści wskazuje sposób osiągnięcia różnych efektów, komentując przy okazji pewne przetworzenia, do których się uciekł, kręcąc film. Zaczyna od opowieści o krętej drodze, której widok otwiera jego obraz. Odnosi to do człowieka, człowieka tradycyjnego, który nigdy nie chadza prostymi drogami, przynajmniej tam, w irańskich górach. Kiarostami opowiada, ilu czasu i wysiłku zabrało ekipie „zaaranżowanie” drogi spadającego jabłka, które toczy się zakolami, zawraca, zatrzymuje się niemal, by w końcu upaść pod nogi chłopca, jednego z ważnych bohaterów filmu. To zdublowanie drogi samochodu drogą spadającego jabłka wydaje się ciekawą metaforą drogi życia. Reżyser w interesujący sposób mówi także o różnicy w patrzeniu chłopca – człowieka, który wie, i przybysza z zewnątrz – dziennikarza, filmowca, jak on sam, który wszystkiemu się dziwi. Ale mówi również o pewnych „przekłamaniach” – jedno z ważnych, jak sądzę, dotyczy szczególnej „cechy” mieszkańców wioski. Otóż nie można tam było, jak powiada, znaleźć ludzi siedzących, odpoczywających, przynajmniej przez te pół roku, kiedy trwa sezonowa praca. Wszyscy gdzieś spieszyli. Kiarostami uświadomił to sobie dopiero wówczas, gdy spostrzegł, że nigdy nie słyszy odpowiedzi na zadane pytanie. Nikt nie zatrzymywał się, żeby mu odpowiedzieć. Nikt nie miał na to czasu. Wszyscy zdążyli swoją drogą. Żeby usłyszeć odpowiedź, musiał podążać za pytaniem. To bardzo ciekawe spostrzeżenie. Kłopot w tym, że w *Uniesie nas wiatr* pokazał on inny obraz. Jest to, jak sądzę, ważna różnica. Kiarostami twierdzi, że kino musi kłamać, jeśli chce być wiarygodne (nie on pierwszy i nie ostatni). Wcześniej zaś opowiada, że

musiał stworzyć miejsce dla siedzących ludzi, żeby widzowie nie oskarżyli go o lenistwo, lub też o to, że chciał zaoszczędzić na statystach. To sprawiło, że zaaranżował herbaciarnię, w której mogli się spotykać rozmawiający ze sobą ludzie. Interesujący jest fakt, że kobietę, która mogłaby poprowadzić herbaciarnię, znalazł dopiero w sąsiedniej wiosce. Na miejscu nikt nie miał czasu, by zagrać tę rolę. Co jeszcze ciekawsze, po dwóch dniach owej kobiecie znudziła się gra i zaproponowała, że przyśle w zastępstwie synową. I tu pojawia się rozterka. Być może antropolog wolałby podążyć – narażając, ba, paląc zapewne wcześniejszy projekt – właśnie tymi innymi tropami, o których mówi w *Lekcji kina* Kiarostami¹². Być może dla antropologa życie, „narracje odnalezione w rzeczywistości” pozostają sprawą ciekawszą niż historie „wymyślane”. Choć jedno i drugie pozostaną przecież w pewien sposób skonstruowane. I jedno, i drugie mogą być też przedmiotem zainteresowania antropologa. Rozumiem zamysł Kiarostamiego, jednak cieszę się, że pojawił się film, który dopowiada owe kwestie. Myślę, że jest to ważna z etnograficznego punktu widzenia różnica. Jak sądzę, ciekawie ilustruje to również zgłoszony już dość dawno przez Jaya Ruby’ego postulat, aby kino etnograficzne przede wszystkim dążyło do pewnej „przezroczystości” tego, co robi antropolog. Różne zabiegi, do których się odwołuje, powinny się znaleźć w „dołączonym opisie”. Takim opisem jest film, w którym Kiarostami zdaje relację z tego, co zrobił. W połączeniu oba filmy zdecydowanie ciekawiej i więcej mówią o etnografii: w znaczeniu zarówno prezentacji kultury, jak i relacji z tej osobiwej rzeczywistości spotkania, którego wagę w owym drugim filmie Kiarostami również podkreśla.

*

Antropolodzy już dość dawno zrozumieli (nie tylko w postaci odosobnionych „ucieczek od poważnej nauki” w obszar poezji, literatury itd.) rolę fikcji w konstruowaniu własnych tekstów. Fakt ten można zapewne datować przynajmniej od ważnego eseju wstępnego Clifforda Geertza o „opisie gęstym” do zbioru *The Interpretation of Cultures* (1973). James Clifford wskazał później (1986) na to, że nie można owej fikcji sprowadzać jedynie do faktu, że wszystkie dzieła pisane – jako artefakty – są stworzone. Domagał się uznania silnej alegoryczności owego pisarstwa. Jednocześnie za DeCerteau zauważył, że być może nauka „potępia” język literacki przede wszystkim dlatego, że brak mu jednogłośności, że może prowadzić grę w odniesieniu do stratyfikacji znaczeń, opowiadać jedną rzecz, by powiedzieć inną, wypowiadać znaczenia, które trudno poddać weryfikacji. (Notabene jak powiada zdecydowanie David MacDougall – nie tylko on zresztą – być może to właśnie jest również powodem słabej akceptacji filmu i fotografii przez antropologów mainstreamu – może się to wydawać paradoksalne, zważywszy na „realizm” przedstawienia w filmie i fotografii.) Warto pewnie zacytować Clifforda obszerniej: *Prace etnograficzne mogą zasadnie być nazwane fikcjami w znaczeniu czegoś „stworzonego lub ukształtowanego”, niosąc brzemień źródła, jakim jest łacińskie słowo fingere. Lecz ważne jest, aby zachować nie tylko znaczenie tworzenia, lecz także zmyślania (making up), wymyślania (inventing) rzeczy nie całkiem rzeczywistych. (Fingere w niektórych swoich użyciach zakłada pewien stopień błędu). Uczeń interpretatywnych nauk społecz-*

nich doszli ostatnio do przeświadczenia, że dobre prace etnograficzne są „prawdziwymi fikcjami”, lecz zazwyczaj kosztem osłabienia tego oksymoronu, redukując go do banalnego twierdzenia, że wszystkie prawdy są skonstruowane (1986) ¹³.

To mocne słowa, lecz czyż nie stosują się one znakomicie do części filmów Jeana Roucha, nawet tych które powstały jeszcze w połowie lat pięćdziesiątych, jak *Les Maîtres fous*, nie mówiąc już o późniejszych, np. *Jaguarze*, czy do nazywanego czasem Jaguarem II *Petit à Petit*, w którym dwoje przyjaciół (grających też w poprzednim filmie) wędruje już nie po rodzimej Afryce, lecz po Paryżu. Chcą zbadać i poznać zwyczaje białych ludzi, by – o ironio! – wybudować dla nich hotel w Niamey. Ta „antropologia *à rebours*” obejmuje i takie chwytły, jak antropometryczne pomiary „białej rasy” (były takie czasy, gdy antropologowie namiętnie się do nich odwoływali). Czyż więc, zważywszy na rozległość odwołania się do fikcji u Roucha, nie należałoby go nazwać prekursorem zrozumienia roli fikcji w antropologii?

W takim zauroczeniu fikcją kryje się jednak – jak sądzę – również pewne niebezpieczeństwo. Już w 1980 roku Geertz mocno podkreślał fakt zacierania się granic między gatunkami, wskazując na ich *zmącenie*. Otóż, jak mi się wydaje, niektórzy autorzy, podążając tym szlakiem, nie tyle nawet konstatują problem, jaki rodzi dystynkcja (granica) między antropologią a literaturą, ile raczej starają się udowodnić jej całkowity brak. Jest to, jak sądzę, nie w pełni usprawiedliwiona a zarazem niebezpieczna gra. Idąca zapewne o jeden krok za daleko. Warto dodać, że sam Geertz dał silne podstawy takim zachowaniom, testując retoryczne wymiary antropologii. Niemniej istnieje tu subtelna różnica. Czy każda prowokacja jest dopuszczalna – pozostaje pytaniem otwartym. W dzisiejszych czasach zawsze znajdują się szybko praktycy.

Powróćmy na chwilę do Roucha. Uprawiany przez siebie model antropologii nazwał on *l'anthropologie partagée, shared anthropology*. Terminy te zapewne należałoby oddać w języku polskim przez antropologię opartą na współpracy, wspólną antropologię, „antropologię podzielaną”. To ważne, bo fikcja u Roucha nie opierała się na samowoli antropologa. Pomysł, by nakręcić *Jaguara*, miał paść ze strony Demouré Ziki (jednego z bohaterów filmu), w przypadku *Moi, un Noir* – ze strony Oumarou Gandy (także późniejszego bohatera filmu). Sposób ufikcyjnienia rzeczywistości – w obu przypadkach mamy do czynienia z daleko idącą improwizacją – wywodzi się więc nie od antropologa, a przynajmniej nie tylko od niego. To, jak mniemam, dość ważna różnica dzieląca „fikcję Roucha” od tej Kiarostami. A warto jeszcze pamiętać, że Kiarostami, nawet w przypadku owej odległej wioski w górach, kręci film o kulturze sobie bliskiej, deklaruje też daleko idącą nieingerencję w scenografię filmu. Pytanie, jak sobie radzić z fikcją w przypadku odległych kultur, w wersji subtelniejszej brzmiałoby: w jaki sposób nie tworzyć metafor „przeciwko” jakiejś kulturze? Opisuując Japonię, Roland Barthes powiada na wstępie mocno i otwarcie, że pisze o „swojej Japonii”: *Gdy chcę wyobrazić sobie fikcyjny lud, mogę nadać mu zmyśloną nazwę, potraktować go otwarcie jako przedmiot powieści, założyć nową Garabagne, po to tylko, by nie sprzeniewierzyć się w mojej wyobraźni żadnemu rzeczywistemu krajowi (wówczas jednak za pomocą znaków literackich sprzeniewierzam się samej wyobraźni). Mogę też, nie roszcząc sobie*

*prawa do przedstawiania lub analizowania rzeczywistości (są to główne cechy zachodniego dyskursu), zaczerpnąć z któregośkolwiek miejsca świata (stamtąd) pewną liczbę rysów bądź rys (w zależności od tego, czy mówimy o grafice, czy języku) i rozmyślnie stworzyć z nich system, który nazwę: Japonia*¹⁴.

Otóż, jak sądzę, to być może zbyt silne umiłowanie „surowej strawy” u etnografów wynika z lęku przed sprzeniewierzeniem się w wyobraźni jakiejś rzeczywistej kulturze, jakiejś rzeczywistej osobie. To oczywiście idealistyczne, a może czasem i utopijne założenie, niemniej stąd właśnie wywodzi się tak silny w ostatnich czasach w myśli etnograficznej nacisk na uetycznienie. Antropolodzy coraz lepiej uświadamiają sobie problemy z reprezentacją, mają też coraz mniejszą skłonność, by mówić za innych (por. bardzo ciekawy i ważny otwierający niniejszy tom tekst Jaya Ruby’ego).

Jeśli coraz bardziej jesteśmy świadomi możliwości przekroczenia granicy między „faktem” a fikcją czy wręcz braku tejże, to odpowiedzialność za jakość opisu etnograficznego w coraz większym stopniu przenosi się na etnografa. Być może zresztą, jak zauważył niegdyś Geertz, etnografia jest (zawsze będzie?) o jedną „epistemę” z tyłu za ostatnim krzykiem mody – nie podąża szlakiem deklaracji totalnie zerwanych referencji, swobodnie dryfujących elementów znaczących, obrazów na wolności. Być może również warto utrzymać pewną jakość etnologii, o której wspomina Clifford: powiada on mianowicie, że etnografia jest jednym z niewielu dziś miejsc, gdzie można jeszcze usłyszeć głos tych, którzy są owego głosu pozbawieni, nieuprzywilejowanych tego świata. Jest to, jak sądzę, ważna konstatacja, co więcej, pada ona już po tym, gdy etnografia zadeklarowała wagę fikcji (ale też jej powagę). Być może zresztą postulowane rozszerzenie zakresu antropologii (zmiany paradygmatów) nie musi się wiązać z jej zamknięciem na tradycyjne obszary, na których od zawsze występowała. Jej zakres związany z „ratowaniem” czy szerzej pamięcią kulturową, nawet jeśli został zakwestionowany jako naczelna rządząca metafora, pozostaje, jak sądzę, prawomocny.

*

Przywołam jeszcze jeden przykład. Idzie mi o ważny film Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator*, analizowany już na łamach „Kwartalnika Filmowego” w ciekawym tekście Tomasza Łysaka¹⁵. Z zaprezentowaną tam analizą w pełni się zgadzam, chciałbym jednak przypomnieć tu pewne sformułowania i dorzucić kilka drobnych uwag, a może tylko akcentów. W swoim tekście Łysak rekonstruuje różne obecne w filmie „głosy” (nie używa tej nazwy), powiada też, że dokumentalność owych slajdów staje pod znakiem zapytania wobec innych „głosów”, a szczególnie rozpoczynającego film wyznania Arnolda Mostowicza (*...to był wstrząs, to był wstrząs, kiedy ujrzałem te zdjęcia, jedno z pierwszych w historii fotografii kolorowych slajdów wykonanych przez urzędnika getta, Waltera Geneweiną. Zdjęcia te przedstawiały łódzkie getto, ale nie było to to getto, które miałem zakarbowane w pamięci, aczkolwiek przedstawiało te same sylwetki ludzkie, te same domy, te same ulice. Gdzie więc szukać prawdy, gdzie kryje się ona, czy w mojej pamięci, czy też prawdę tę oddają zdjęcia Waltera Genewei-*

na?). Ta opinia pomija szczególną jakość bądź też „słabość” zdjęć – niejasność znaczenia w fotografii i ich silną kontekstualność. Łysak opisuje szczegółowo pewną scenę, gdy Mostowicz przywołuje jeden z „obrazów”, których nie jest w stanie zapomnieć. Idzie o „synestetyczny obraz”, którego doświadczył w *pe-wien październikowy czy listopadowy wieczór* na granicy brzasku. „Obraz” zaczyna się od doznania słuchowego, by przerodzić w doznanie wizualne: głuchy „obraz” tysięcy trepów uderzających o bruk. Chciałbym przytoczyć tu (za ścieżką dźwiękową filmu) dokładnie początkowy fragment wypowiedzi Mostowicza: *w noc, gdzieś październikową lub listopadową, najprawdopodobniej, gdzieś roku 43, prawdopodobnie. Jest to obraz, który został w mojej pamięci dlatego, że połączony jest on jednocześnie z jakąś, z pewnymi odgłosami, z pewnymi wrażeniami słuchowymi, których nie potrafię z siebie wyrzucić. Ja kończyłem wizytę w pogotowiu, wychodziłem od jakiegoś chorego, wsiadałem do dorożki. To było gdzieś na rogu, jakiejs ulicy, być może gdzieś niedaleko Młynarskiej, w tamtych okolicach. W pewnym momencie dobiegł mnie stukot, jakby ktoś bił młotkiem o kamienie. Ten stukot stawał się coraz wyraźniejszy, coraz bardziej masowy, coraz głośniejszy, coraz bardziej narastał, tak że nawet, zauważyłem, że koń aż chrapami zareagował na to. Noc była taka już... Kończyła się noc, mogła być godzina szósta, szósta trzydzieści rano, mniej więcej w tym okresie, kiedy już zmrok powoli ustępuje, ale jeszcze nie ma świtu. I narastał ten odgłos zamieniając się noc już powoli ustępuje.*

Wyróżniłem wyrazy (proszę zwrócić uwagę na powtarzające się słowa *gdzieś, prawdopodobnie, jakoś*), żeby jeszcze bardziej uwypuklić niejasność i niepewność osadzenia tego wstrząsającego obrazu w pamięci, którego nie da się nijak stamtąd usunąć. Dla mnie jest to jedno z najmocniejszych świadectw tak kruchości, jak i potęgi pamięci ludzkiej.

Film Jabłońskiego jest bardzo ciekawą konstrukcją zestawiającą trzy głosy (w rzeczywistości, oczywiście, można ich tam odnaleźć więcej): Waltera Gene-weina, księgowego, „uczciwego obywatela” i amatora fotografii wraz z jego slajdami, bezdusznej, wyrachowanej maszyny zniszczenia (przyczynione dokumenty różnych postaci *explicite* lub *implicite* mówiące o eksterminacji; tu również pojawia się upiorny „głos” uczciwego obywatela odwołujący się do liczb i statystyk) oraz opowieść Arnolda Mostowicza, nie wspominając o filmowych zdjęciach współczesnej Łodzi. Choć na pewnym poziomie głosy te ze sobą korespondują, „oświetlają” się nawzajem i są równie ważne dla konstruowanego obrazu, to jednak film ten jest dla mnie wstrząsającym świadectwem – może przede wszystkim – ukazującym niesłychaną wagę wyznania, głosu świadka-ofiary. Cztery lata po realizacji filmu Mostowicz umiera (2002) i choć na poziomie rekonstrukcji faktów można sobie wyobrazić realizację filmu, to jak mi nie, bez świadectwa danego przez Mostowicza jego moc zdecydowanie by osłabła. Nieoceniona jest tu też rola medium – właśnie filmu – za jego pośrednictwem owo wyznanie robi sam Mostowicz, może nie z krwi i kości, niemniej o-
biście...

Czyż film Jabłońskiego nie jest ważnym filmem antropologicznym, nawet jeśli żaden antropolog nie zanurzył w nim palców? Czy nie jest wstrząsającym dokumentem o specyfice ludzkiej pamięci, pamięci w ogóle, zestawieniem trzech (przynajmniej trzech) typów pamięci (słowo mówione, słowo pisane, fo-

tografia), czy nie wskazuje na szczególną rolę, jaką pełnią fotografie w naszej kulturze? (Zupełnie innym – choć także głębokim – dokumentem na temat funkcjonowania fotografii w kulturze może być np. film Andrzeja Różyckiego o Zofii Rydet – *Nieskończoność dalekich dróg*). I choć być może jest to okrutna prawda, to czy nie można zapytać, czy paradoksalnie fotografie nie pozostają jednak właśnie obrazem miasta – wbrew temu, co mówi sam Mostowicz – miasta, którego już nie ma? Choć zabieg ten jest pochodną okrutnego paradoksu – kolorowych slajdów Geneweina – czyż kolor ten nie zaświadcza, jakie to miasto było? Czyż to obecne miasto nie pozostanie już na zawsze miastem czarno-białym (współczesne filmowe zdjęcia Łodzi)?

Można, jak widać, twierdzić, że podobnie jak „zawłaszczana” bywa nazwa antropologii, tak również antropologia ma tendencję do „zawłaszczania” różnych obszarów wypowiedzi i funkcjonowania człowieka, tak jak to ma miejsce w dopiero co opisanym przypadku.

*

Jeśli film antropologiczny ma dziś rację bytu, to na pewno nie może się sprowadzać do jednego modelu. Warto niewątpliwie o nim dyskutować i jeśli się spierać, to na wysokim poziomie merytorycznym. Niech wzorem będą opublikowane w „Visual Anthropology Review” (1-2, 2002) wypowiedzi, zakończone wymianą e-maili pomiędzy Anną Grimshaw i Davidem MacDougalliem, spór o naturę filmu tego ostatniego.

Pamiętając o wcześniejszych konstatacjach Jaya Ruby’ego dotyczących – jak to nazwałem – „przezroczystości antropologa”, warto przytoczyć jego inną propozycję, choć ma ona, jak podkreśla sam autor, na razie przynajmniej status utopii i postulatu: *kino antropologiczne istnieje – nie filmy dokumentalne na tematy „antropologiczne”, lecz filmy realizowane według projektu samych antropologów tak, aby komunikowały antropologiczną intuicję i wgląd. (...) gatunek dobrze wyartykułowany, różny od pojęciowych ograniczeń dokumentu realistycznego czy publicystyki. Gatunek, który zapożycza konwencje i technikę z obszaru całego kina – filmu fabularnego, dokumentalnego, animowanego i eksperymentalnego. Mnogość rywalizujących ze sobą stylów – równa jest liczbie teoretycznych stanowisk spotykanych w pracy terenowej. Odnajdujemy tam zarówno filmy przeznaczone dla szerokiej publiczności, tworzone dla telewizji, jak i wysoce wyrafinowane prace przeznaczone dla specjalistów.*

*

Kilka jeszcze słów o koncepcji numeru. Nie będę ukrywał, że pierwotny pomysł zeszytu wiązał się z chęcią prezentacji różnych (przede wszystkim zachodnich i raczej w Polsce mało znanych) pomysłów na temat zjawiska pt. „film etnograficzny”. Stąd ciekawy i ważny tekst Jaya Ruby’ego omawiającego różne „strategie” czy też usytuowania autorskie w filmie antropologicznym, wnikliwa interpretacja twórczości Jeana Roucha pióra Anny Grimshaw. Stąd też tekst Davida MacDougalla, jednej z ważniejszych postaci w dzisiejszym kinie antropologicznym, ale co równie znaczące, autora ważnych tekstów na temat tego

zjawiska. W przedrukowanym tu artykule skupia się on w dużym stopniu na różnicach pomiędzy komunikatem pisany i wizualny oraz na istotności wizualności dla antropologii.

Jednak w zeszycie, który z różnych względów rozrósł się do podwójnego, nie ograniczyliśmy się tylko do tej wąskiej działki filmowej i do wąskiego rozumienia antropologii. W numerze znalazł się również ciekawy tekst Renaty Lubomirskiej przybliżający kino subsaharyjskiej Afryki Zachodniej, sięgające często do tradycji opowieści griotów, postaci, które przechowują i przekazują opowieści i mity kolejnym pokoleniom. Wywiad Janet Kaplan z Uurliriką Ottinger wychodzi od różnych wątków związanych z realizacją filmu *Mongolska Joanna D'Arc*, który można by nazwać szczególną „fikcją etnograficzną”. Ottinger, opowiadając o swoich zainteresowaniach, zauważa, że źródła tego filmu można odnaleźć również w jej fascynacji feminizmem czy teorią queer, jak również w jej żydowskich korzeniach.

Kilka tekstów dotyka problematyki płci, płci kulturowej i związanej z tym inności. Temat ten stał się od jakiegoś już czasu, i z pewnym opóźnieniem, silnie obecny i „modny” w Polsce. Poza próbą rozważań nad definicją filmu gejowskiego oraz zastanowienia się nad fenomenem popularności w środowisku gejowskim filmu *Trylogia miłości* Paula Bogarta (Robert Kulpa) znajdziemy tu refleksje nad tożsamością kobiety w zestawieniu z naturą gry aktorskiej na podstawie filmu Josepha L. Mankiewicza *Wszystko o Ewie* (Kinga Gałuszka). Marta Michalak, odwołując się do fenomenu płci kulturowej, rozważa problem konstruowania roli i sposobu istnienia mężczyzny w filmach Almodóvara, zaś Karolina Kosińska na podstawie filmu *Idol* Todda Haynesa analizuje fenomen glam rocka i manifestacyjnej androgyniczności czy androgeniczności? (rozumianej jako przezwyciężenie wszelkich binaryzmów) w odwołaniu m.in. do teorii queer, performatywności tożsamości i płci.

W bloku tekstów o zagrożeniach i nadziejach dla kultury i cywilizacji Maciej Rożański próbuje zanalizować *Wielkie żarcie* Marco Ferreriego jako szczególną prowokację zmuszającą do zastanowienia się nad fenomenem współczesnej kultury, cywilizacji i religii. Magda Radkowska, podejmując rozważania nad trylogią filmową o „terminatorach”, zauważa między innymi, że są one nie tyle próbą testowania granicy między człowiekiem a maszyną, ile raczej próbą jej prostego potwierdzenia, pozwalającego nam spokojnie trwać przy naszych myślowych przyzwyczajeniach i schematach. Waldermar Frąc zaś w eseju poświęconym filmowi *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* Krzysztofa Zanussiego w ciekawy sposób tropi wynikające z obrazu sensy związane z końcem człowieka, jego relacją z własną śmiercią. Owe wcześniej wymienione zagrożenia znajdują metaforyczne ukojenie w rozważaniach Anny Oleńskiej o kulturowym znaczeniu ogrodów w filmowych adaptacjach twórczości Jane Austen.

W numerze pojawiają się też uwagi na temat różnie rozumianych problemów związanych z przedstawianiem i dokumentem. Dariusz Czaja, wychodząc od filmu *Death for Five Voices* Wernera Herzoga, zastanawia się nad kwestią zagadki biograficznej Carlo Gesualdo, a przywołane przykłady demonstrowają m.in. kłopoty, przed jakimi staje historyk i biograf rekonstruujący życie i dzieło artysty. Teresa Rutkowska, analizując ciekawy dokument *Być i mieć* Nicolasa Phliberta,

zarysowuje różne dylematy, jakie on wywołuje. Tekst Marcina Krajnika jest ciekawym spojrzeniem na cykl dokumentów stworzonych przy okazji spisu powszechnego.

W 2004 roku odeszło dwóch znaczących w środowisku etnografów, którzy zajmowali się również filmem etnograficznym: Jacek Olędzki i Piotr Szacki. Publikujemy fragmenty wypowiedzi Piotra Szackiego nagranej w trakcie zeszłorocznego zorganizowanego przez studentów IEiAK przeglądu filmów etnograficznych „Oczy i obiektywy” oraz analizę filmów Olędzkiego pióra Ryszarda Ciarki.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ E. Weinberger, *Camera People*, w: L. Taylor (red.), *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, Routledge, New York i London 1994, s. 3-4.

² Nie będąc z wykształcenia antropologiem, James Clifford bywa nazywany antropologiem antropologów.

³ Z. Benedyktowicz, *Wprowadzenie*, „Konteksty” nr 3-4, 1992.

⁴ S. Tylor, *Post-modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document*, w: J. Clifford, G. E. Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1986.

⁵ Antropologię wizualną należy pewnie dziś w ujęciu najszerszym, obejmującym wcześniejsze cząstkowe definicje, określić jako próbę badania systemów wizualnych kultury, sposobów, w jakie członkowie danych kultur (w tym i naszej) podchodzą do wizualności.

⁶ H. Morphy i M. Banks, *Introduction: rethinking visual anthropology*, w: H. Morphy i M. Banks (red.) *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven and London 1997, s. 1.

⁷ W tekście zawartym w świeżo wydanej książce *Antropologia wobec fotografii i filmu* Grzegorz Pełczyński zwięźle zarysowuje różne momenty i przejawy zainteresowania antropologią filmu w Polsce, wymieniając jednocześnie ważniejsze wątki owych zainteresowań, jak i postaci, które się tym problemem zajmowały. G. Pełczyński, *Antropologia filmu – doświadczenie polskie*, w: G. Pełczyński i R. Vorbrich (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Biblioteka Telgte, Poznań 2004.

⁸ Delikatniej i szerzej definiuje to Piotr Szacki (szczególnie drugie zdanie jest tu ważne): *Etnologia jest propozycją przyjęcia postawy życzliwego zainteresowania wobec kultury ludzkiej, która – w skali indywidualu i zbiorowości – jest rezultatem twórczego zmagania się z własną i cudzą tożsamością. Etnologia jest swoistym komfortem poszukiwania znaczeń i związków, obowiązkiem doznań i komfortem refleksji bez udziału pośredników. Uprawianie tej dyscypliny jest zajęciem nostalgicznym. Owo bez udziału pośredników wskazuje na silny doświadczalny, osobisty komponent owej wiedzy, nie definiując jednocześnie tego, skąd się ona bierze. Jeśli ostatnie zdanie może wskazywać na pewną ideologizację, to warto podkreślić, że jest ona uświadomiona. Mimo krytyki, jakiej doznała się ostatnio tzw. „antropologia ratująca”, zapewne w naszą dziedzinę zawsze będzie wpisany taki komponent.*

rowości – jest rezultatem twórczego zmagania się z własną i cudzą tożsamością. Etnologia jest swoistym komfortem poszukiwania znaczeń i związków, obowiązkiem doznań i komfortem refleksji bez udziału pośredników. Uprawianie tej dyscypliny jest zajęciem nostalgicznym. Owo bez udziału pośredników wskazuje na silny doświadczalny, osobisty komponent owej wiedzy, nie definiując jednocześnie tego, skąd się ona bierze. Jeśli ostatnie zdanie może wskazywać na pewną ideologizację, to warto podkreślić, że jest ona uświadomiona. Mimo krytyki, jakiej doznała się ostatnio tzw. „antropologia ratująca”, zapewne w naszą dziedzinę zawsze będzie wpisany taki komponent.

⁹ James Clifford wskazuje również – co warto podkreślić – na dużą dozę retoryczności w konstruowaniu „terenu” (J. Clifford, *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*, przeł. S. Sikora, w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, t. II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004). Uznanie retoryczności może nie podważa wiarygodności pewnych konstatacji, ale z pewnością je relatywizuje.

¹⁰ Jest to tytuł wprowadzenia do książki Czai *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne* (WUJ, Kraków 2004). Tytuły dwóch rozdziałów z książki Geertza, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor* brzmią: *Być Tam. Antropologia i scena pisarska* oraz *Być Tu. Czyje w końcu jest to życie* (tłum. E. Dżurak i S. Sikora, KR, Warszawa 2000). Geertz rozważa owo napięcie pomiędzy „byciem tam” – sceną badań, a „byciem tu” – sceną pisania. Antropologia – jak powiada – jest przede wszystkim w książkach.

¹¹ Np. E. Korulska, *O chłopie – bez tytułu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3-4, 1994.

¹² Tak zapewne postąpiłby np. Gary Kildea. Por. np. P. I. Crawford, *Respect the Moment! A retrospective of the cinematographic work of Gary Kildea*, w: *Film Festival of Nordic Anthropological Film Association May 10-16 2004*, red. P. Runnel, Tartu 2004, czy S. Sikora, *Tartuskie wydarzenia filmowe, czyli sok z ananasa syberyjskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 46, lato 2004.

¹³ Cytat z Clifforda pochodzi z J. Clifford i G. E. Marcus (red.), *Writing Culture*, dz. cyt. Wspomniany wcześniej tekst Geertza to *Opis gę-*

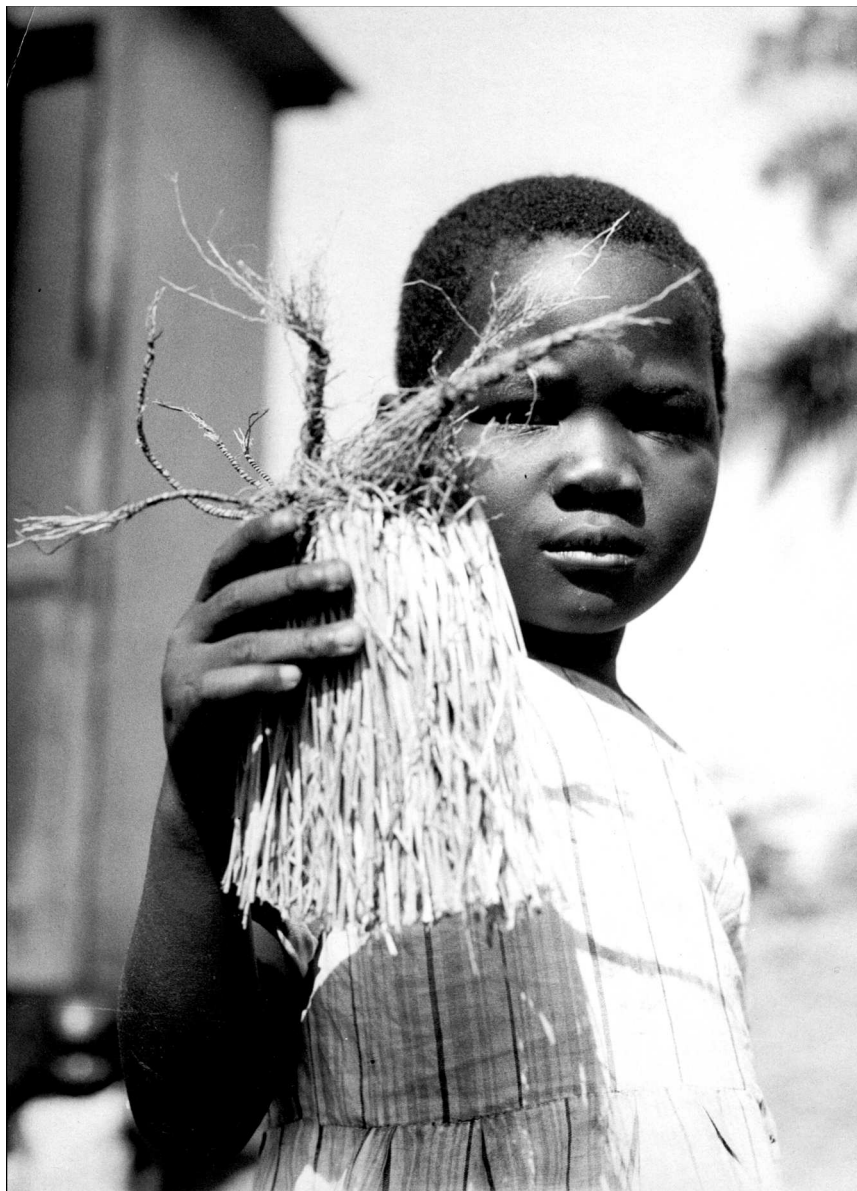
sty: w stronę interpretatywnej teorii kultury, przeł. S. Sikora, w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, t. I, PWN, Warszawa 2003 (pierwodruk 1973).

¹⁴ R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Działdek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 47.

¹⁵ T. Łysak, *O niemożliwej wierze w dokument. „Fotoamator” Dariusza Jabłońskiego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 43, jesień 2003.



Fot. Jacek Olędzki



Dziewczynka z lalką wykonaną przez siebie z turzycy. Maiki. Kilkadziesiąt kilometrów na południowy-zachód od Bangi, Republika Środkowoafrykańska, fot. Jacek Olędzki