

Filmowy spis powszechny

czyli dokumentalna rejestracja
w kontekście antropologicznym

MARCIN KRAJNIK

Trzeba przeskoczyć etap szukania pretekstów, które zawsze służyły nam przy realizacji. Trzeba dojść do tego, co jest treścią sztuki od początku świata – do życia człowieka. Samo życie trzeba uczynić pretekstem i treścią filmu równocześnie. Tak jak wygląda, jak trwa, jak biegnie. Z całym inwentarzem.

Krzysztof Kieślowski ¹

Kamera filmowa podlega przemianom analogicznym do rozwoju techniki, lecz wciąż pozostaje przyrządem służącym do rejestracji, utrwalania zdarzeń wyjątkowych bądź zapisu artystycznej inscenizacji. Na początku XXI wieku ma więc atrybuty przypisywane kinematografowi jeszcze w końcu XIX stulecia, czyli wkrótce po publicznej prezentacji nowego wynalazku braci Auguste'a i Louis Lumière oraz po prekursorskich dokonaniach Georges'a Méliès. Pierwszych fascynowała możliwość uchwycenia ruchu, a zatem nieosiągalna dotychczas jakość pozwalająca na pełne odwzorowanie rzeczywistości. Natomiast Méliès bardzo szybko dostrzegł inną, wyjątkową cechę aparatu filmowego – zdolność do kreacji świata przedstawianego.

Ten podział podtrzymywany jest do dziś, tak jak aktualne pozostaje rozróżnienie na filmy fabularne i dokumentalne. Jednak stopień przekazywanej prawdy o życiu człowieka i jego otoczeniu przestaje być zależny wyłącznie od powyższej dychotomii. Historia kina zna wiele przypadków, kiedy za pomocą fikcyjnych opowieści przedstawiano obraz autentycznego świata (włoski neorealizm czy brytyjskie kino społeczne), oraz takie, gdy przez dokumentalny zapis manipulowano rzeczywistością. Ten drugi aspekt skrzętnie wykorzystywało przede wszystkim kino propagandowe, ale doświadczyli go także twórcy politycznie niezaangażowani. Najbardziej wyrazisty był przypadek Krzysztofa Kieślowskiego, który kilkakrotnie przekonał się o tym, że obecność kamery filmowej po prostu zmienia bieg wydarzeń, w efekcie czego film – z założenia dokumentalny – przestaje być czystą rejestracją, a staje się mimowolną kreacją.

Podobna sytuacja stała się również głównym tematem *Amatora* (1979), gdzie tytułowy bohater – Filip Mosz grany przez Jerzego Stuhra – za sprawą kamery nieświadomie wpływa na życie swojej rodziny, współpracowników z zakładu pracy, a także sfilmowanych w dobrej wierze osób. Winę za taki stan rzeczy ponosił wówczas system polityczny ograniczający swobodę twórczej wypowiedzi, jednak myśl zawarta w tym filmie sięga głębiej. Odpowiedzialność dokumentalisty za przedstawiany obraz świata powinna być bowiem niezmienna, gdyż

możliwość wypaczenia tej wizji jest wciąż aktualna. Funkcja politycznego cenzora obecnie już nie istnieje, lecz błędnej interpretacji może dokonać odbiorca.

Tytułowy Amator ostatecznie rezygnuje z realizacji filmów narażonych na fałszywy odbiór, powodujących zniekształcenie utrwalonej przez niego rzeczywistości. Identycznie postąpił też sam Krzysztof Kieślowski, zarzucając tworzenie dokumentów, którym oprócz waloru obserwacji dopisywano również cechy burzące autentyzm świata przedstawionego lub zbyt dosłownie odczytywano treść filmu.

Słowa polskiego reżysera, przytoczone przeze mnie na wstępie, a pochodzące z pracy dyplomowej napisanej na Wydziale Reżyserii PWSTiF w Łodzi, okazały się wówczas niemożliwe do wyegzekwowania. I to nawet przy całkowitej eliminacji „pretekstu”, wpływającego niekiedy na obiektywny odbiór filmu. Lecz oczywiście tak scharakteryzowany ideał obrazu dokumentalnego wciąż pociąga realizatorów oraz rozbudza nadzieje krytyków poszukujących na ekranie prawdziwego życia – *tak jak wygląda, jak trwa, jak biegnie*.

Grupa dokumentalistów pod nieformalnym przywództwem Pawła Łozińskiego podjęła ponownie wyzwanie zmierzenia się z rzeczywistością, tworząc cykl pod wspólnym tytułem *Nasz spis powszechny*. Okazją do tego stał się narodowy spis powszechny, czyli – poniekąd wedle sugestii Krzysztofa Kieślowskiego – życie stało się pretekstem i treścią powstałych wówczas filmów. Co więcej, zgodnie też z ideą samego spisu, filmowcy uzyskali możliwość wręcz dosłownego pokazania „całego inwentarza” swoich bohaterów. Tym samym zbliżyli się również do antropologii filmu – teorii rozpropagowanej przez Aleksandra Jackiewicza jeszcze w latach 70., a opartej na takich oto przesłankach: *Tworzywem filmu są obrazy zarejestrowanej rzeczywistości. To jest baza. W tym tworzywie, nie tylko w sposobach operowania nim, pełno „śladów” człowieka, jego świata, kultury. Tak dosłownie odcisniętego losu ludzkiego w dziele, z całym biologicznym, naturalnym wyposażeniem, nie zna żadna sztuka. Jeżeli antropologia jest jedną z form świadomości naszego gatunku, to film może być cennym dla niej materiałem. Można np. ekran traktować jak antropologiczną ankietę, w której autor przez sam fakt robienia filmu zadaje pytania, ankietowany (bohater, świat) odpowiada chwycony na „gorącym uczynku” życia*².

Zestawienie obrazu filmowego i ankiety miało w intencji autora naturalnie wymowę czysto metaforyczną, natomiast przedmiotem teorii Aleksandra Jackiewicza były przede wszystkim filmy fabularne. Jednak w gruncie rzeczy to właśnie forma dokumentalna jest najbardziej przepełniona światem człowieka.

Cykl *Nasz spis powszechny* zyskuje ponadto przez wspomniane „uchwycenie” postaci w bardzo konkretnej chwili – w czasie ankietowania – która jest zarazem fragmentem codzienności. Realizatorzy wchodzi do mieszkań filmowanych osób niejako „przy okazji”, więc tym bardziej można wykluczyć element inscenizacji, a zarejestrowaną rzeczywistość uznać za specyficzne uzupełnienie pracy rachmistrzów spisowych. Wówczas cele dokumentalistów ponownie zgodzą się z postulatami antropologii filmu: *To, co łączy antropologię i film (...), to szczególnie sposób, w jaki mogą się stać i stają się one źródłami naszej wiedzy i samowiedzy. Potrafią bowiem uświadomić uczestnikom kultury XX stulecia inność obcych a zarazem obrazy tożsamości swoich, odmienność i różnicowanie*

*kultur czy podkultur innych społeczności oraz oblicze kultury własnej, swojskiej, cechy mniej czy bardziej egzotyczne obcych i rysy charakterystyczne swoich. Przy czym oba rodzaje wizerunków mogą okazywać się oczywiste bądź zaskakujące, bliskie lub dalekie, swoje choć innych i obce choć własne*³.

Mimo że od momentu wypowiedzenia tych słów upłynęło kilkanaście lat i w tym czasie zmiany objęły zarówno filmowe medium, jak i mentalność potencjalnych odbiorców przekazu audiowizualnego, to jedna kwestia pozostała bez zmian, a nawet zyskała na znaczeniu. Myślę tu o jakże istotnym problemie XXI wieku, jakim jest konieczność zdobycia samoświadomości oraz wiedzy o rzeczywistości, a nie tylko stereotypowym bądź wirtualnym, istnieniu innych kultur, narodowości, ras. Oto bowiem na skutek globalizacji, wyrażającej się przez natłok wyłącznie powierzchownych informacji produkowanych głównie przez telewizję, czy też przez wzrastającą popularność Internetu, społeczeństwo dzieli się obecnie na dwie grupy: tych, którzy ze względu na wiek nie poddali się komputeryzacji i opierają swe poglądy na kliszach pochodzących z wiadomości agencyjnych, oraz na tych, którzy nie musieli się poddawać zintegrowanym działaniom procesorów i kart sieciowych, ponieważ... już się z nimi urodzili. Pierwsi podtrzymują więc wszelkie możliwe stereotypy, a zwłaszcza te najbardziej przerysowane, natomiast drudzy widzą świat jako jedną wielką sieć, gdzie wielość i różnorodność sprowadza się do zakresu rozdzielczości monitora. Należałoby też wspomnieć o jeszcze jednej grupie społecznej, którą – wedle tych samych, globalnych kategorii – tworzą przedstawiciele wymienionych już grup: są to wszyscy świadomi siebie i innych, a ściślej tej świadomości poszukujący.

Każdemu z wymienionych przydałoby się więc lustro, w którym mógłby dostrzec wizerunki własne i obce. Ale, co istotne, to zwierciadło powinno pokazywać nie tylko jeden, płaski wymiar. Bezwzględnie musi też przedstawiać głębię. Rozumianą jednak dwojako: metaforycznie i naukowo, o czym przekonywał też Aleksander Jackiewicz, zestawiając dzieło artystyczne z narzędziem badacza i podsumowując tę myśl w następujący sposób: *Ankieta, jaką jest film, może być materiałem dla poznawania podświadomości społecznej*⁴.

Zobaczmy zatem, w jakim stopniu powyższe stwierdzenie można odnieść do cyklu *Nasz spis powszechny*, a przede wszystkim spróbujmy prześledzić mechanizmy kompozycyjne wybranych filmów, aby sprawdzić, czy rzeczywiście o filmie dokumentalnym można myśleć jak o ankiecie antropologicznej.

Zdecydowanie najbardziej charakterystyczny dla całej serii jest obraz *Ulica Wapienna* (2002) Grzegorza Packa. Akcja filmu rozgrywa się w ciągu jednego dnia (20 maja), o czym informuje na początku komentarz z offu, odpowiadający wypełnianiu pierwszych rubryk ankiety spisowej. Główną postacią tego dokumentu reżyser uczynił rachmistrza, który pełni tym samym funkcję przewodnika po tytułowej ulicy. Kamera podąża jego tropem, ale skupia się wyłącznie na ankietowanych. Natomiast ankietier, nie wykraczając tym samym poza powierzoną mu z urzędu rolę, zadaje pytania. Jednak oprócz obowiązkowego zestawu pytań zawsze dorzuca coś od siebie: dopytuje o przyczyny (*to jak to jest?*) oraz konsekwentnie pyta swoich rozmówców o najszcześniejszy dzień w ich życiu, przeprowadzając jak gdyby osobisty sondaż. Co ciekawe żaden z ankietowanych nie czuje się skrepowany i to ani obecnością kamery, ani bezpośrednimi pytaniami-

FILMOWY SPIS POWSZECHNY



Ulica Wapienna, reż. Grzegorz Pacek (2002)

mi. Jedna z osób przed udzieleniem szczegółowej odpowiedzi zapyta nawet: *Ale tego pan nie pisze?* po czym bez problemu wyjawia wszystko przed kamerą.

Rejestrując rozmowy przy spisywaniu kolejnych postaci, twórcy filmu wyraźnie starają się pokazać również tło, codzienną przestrzeń życiową ankietowanych. Czasami dosłownie filmują miejsce zamieszkania, a czasami udaje się im uchwycić sytuacje dopowiadające wszystko na temat rozmówcy w jednym tylko ujęciu. Za każdym razem nadają temu także wartość komentarza odautorskiego, podsumowania danego wywiadu. I tak oto po bardzo radykalnych wypowiedziach mężczyzny o imieniu Roman, na temat sytuacji Polski oraz jego stosunku do Arabów, następuje scena oprowadzania po niewielkim, ubogim domu, którą można odczytać jako wyjaśnienie (a może też i usprawiedliwienie) postawy interlokutora. Natomiast bez dodatkowych zabiegów zostaje dokonana charakterystyka matki sześciora dzieci – długie ujęcie rozmowy z rachmistrzem przerywanej ciągłymi pytaniami dzieci doskonale ukazuje codzienność bohaterki.

Szczególny nacisk na przedstawienie postaci wraz z ich osobistą przestrzenią kładzie także Paweł Łoziński w dokumencie *Mój spis z natury we wsi Leżno Małe* (2002). W tym przypadku reżyser – o czym informuje już tytuł – przejmując zadania rachmistrza, ale oczywiście tylko na użytek filmu i oczywiście w specyficzny dla tego medium sposób. Podstawową zasadą „filmowego spisu” jest (podobnie jak w poprzedniej części cyklu) rozmowa z kolejnymi mieszkańcami wioski. Jednak pytającym staje się sam reżyser, będący jednocześnie operatorem kamery. Odwiedza swoich „respondentów” w miejscach, gdzie spędzają najwięcej czasu. Z kowalem rozmawia w kuźni, ze staruszką w domu, a z pozostałymi przy pracy w polu lub gospodarstwie. Zadaje pytania, które prowokują do osobistych wypowiedzi: od zwyczajowego *co słychać?* po bezpośrednie, w stylu: *A czego by pani chciała?* Adekwatnie do przyjętej konwencji prezentuje też otoczenie i to nawet z dosłownym inwentarzem wiejskiego gospodarstwa: maszynami rolniczymi, zwierzętami, a nawet uprawianymi roślinami.

Komentarz odautorski pojawia się w tym filmie dyskretnie i jest raczej dopowiedzeniem niż interpretacją. Na przykład w trakcie rozmowy ze staruszką, która

stwierdza, że chciałaby pójść tam, gdzie są jej bliscy zmarli, kamera pokazuje wiszące na ścianie liczne obrazy o tematyce religijnej. Natomiast po nieudanej rozmowie z gospodynią w domu kamera towarzyszy jej też podczas sadzenia brukwi, kiedy to ona sama zaczyna opowiadać o swojej pracy. Warto przy tym także zauważyć, że przeważają tutaj monologi – wypowiedzi mieszkańców wsi na temat sytuacji społeczno-ekonomicznej kraju (m.in. o bezrobociu, biurokracji, rolnictwie).

Centralną postacią jest z kolei rolnik, który jako jedyny nie chce wziąć udziału w spisie, kilkakrotnie odmawiając rachmistrzowi. Swoje niepodporządkowanie się obywatelskiemu obowiązкови tłumaczy tym, że ojczyzna zawiodła go w wielu sprawach, a sam spis uważa za *kolejną fikcję*. Jednak na końcu filmu ostatecznie pójdzie na kompromis – nie da „się spisać” rachmistrzowi, tylko sam wypełni przed kamerą wszystkie rubryki.

Zdecydowanie odmienny w stylistyce jest natomiast dokument *Kto, co i jest w jakim związku* (2002) autorstwa Marii Zmarz-Koczanowicz i Joanny Słowińskiej. Realizatorki zrezygnowały bowiem z dokonania charakterystyki mieszkańców konkretnego miejsca, kierując się tytułowym przesłaniem – przedstawieniem przekrojowego portretu polskich par. Postawiły więc na różnorodność, którą uzyskały dzięki rejestracji pracy kilku rachmistrzów spisowych, oraz końcowym wyborze postaci (m.in. z różnego przedziału wiekowego). Za znaczący należy też uznać fakt, iż większość par jest w jakiś sposób nietuzinkowa, choć z pozoru zaliczają się do standardowego obrazu danej grupy. Tak oto matka dwójki dzieci podczas rozmowy z rachmistrzem wyznaje, że to głównie mąż zajmuje się domem, a ona nawet niespecjalnie gotuje. Młoda para z dzieckiem, żyjąca razem, ale nieplanująca małżeństwa, okazuje się mimo wszystko związkiem z konieczności, a ostatnie, co ich łączy, to miłość.

Autorkom filmu chodziło więc też o pokazanie rozbieżności między stereotypowymi wyobrażeniami a rzeczywistością i to także tą utrwalaną za sprawą rachmistrzów. Szczególnie uwydatnia to scena rozmowy z parą dziewczyn tworzących związek homoseksualny. Ankietująca je kobieta wpada w podwójne zakłopotanie – osobiste i „urzędowe” – nie mogąc zaklasyfikować ich w spisowych rubrykach jako pary, pomimo że robią o wiele lepsze wrażenie niż poprzednie przykłady związków heteroseksualnych. Każda z par opowiada bowiem zarówno swoje codzienne życie, jak i historię swojej znajomości, co uzupełnia także mentalne tło przedstawianych osób.

Podobne rozwiązania stylistyczne stosuje także Jacek Hugo-Bader w filmie *Zamek* (2002). Chociaż skupia się na mieszkańcach tytułowego „zamku” – nowoczesnego wieżowca z luksusowymi apartamentami – to i tak tworząc poszczególne portrety, wydobywa przede wszystkim różnorodność swoich bohaterów. Zestawiając ponadto ujęcia bloku z ubogimi zabudowaniami okolicy, narzuca odbiorcy od początku pejoratywny stosunek do ankietowanych, coś na wzór bardzo ogólnego, stereotypowego wyobrażenia. Dopiero podczas rozmów wypełnia ten obraz anegdotami, szczegółami z ich życia. Postacie, opowiadając swoje historie, opisują w ten sposób nieraz ciężką drogę do miejsca, w którym się znajdują. Kamera rejestruje natomiast charakterystyczne elementy otoczenia: zdjęcia rodzinne, obrazy, pamiątki z poprzednich domów czy bardzo wyeksponowane futra niedźwiedzie.



Kraj urodzenia, reż. Jacek Bławut (2002)

Istotną rolę (podobnie jak w *Ulicy Wapiennej*) odgrywa tutaj pani rachmistrz, pytając swoich rozmówców o przeszłość. Co prawda daje się odczuć dystans pomiędzy tą postacią a mieszkańcami wieżowca (w *Ulicy Wapiennej* rachmistrz z łatwością znajdował wspólny język z ankietowanymi), lecz pozwala to realizatorowi dokonać dodatkowej interpretacji dookreślającej jego bohaterów. Przy tej okazji powraca też problem z właściwym przyporządkowaniem niektórych osób do odpowiedniej rubryki. Tym razem dotyczy to młodej kobiety (prezes zarządu międzynarodowej firmy), która nie może jednoznacznie określić motywów ostatniej decyzji o zmianie miejsca zamieszkania. Częściowo chodziło bowiem o sprawy rodzinne, a częściowo o zawodowe, dlatego pani rachmistrz, nie mogąc zakreślić naraz dwóch odpowiedzi, zaznacza pozycję o nazwie „inne”.

Spośród wielu aspektów, jakie starałem się wyróżnić w konstrukcji stylistycznej filmowych dokumentów z cyklu *Nasz spis powszechny*, najbardziej intrygująca jest właśnie owa rozbieżność pomiędzy tym, co pokazuje kamera, a tym, co zostało ostatecznie zapisane w spisowych rubrykach. Prowokuje to pytanie o prawdziwość przeprowadzanych badań statystycznych, budząc nawet obawy, czy aby buntujący się rolnik z filmu Pawła Łozińskiego nie miał przypadkiem racji, stwierdzając, że to *kolejna fikcja*. Na pewno spis taki nie jest dokładnym, szczegółowym obrazem świata, lecz na wyciąganie pochopnych wniosków raczej się nie zdecyduję i to z bardzo prostej przyczyny. Statystyce nie jest bowiem potrzebna dokładność w badanym obrazie, tylko w zestawieniach konkretnych cyfr. Natomiast precyzyjności obserwacji wymagać będzie antropolog, a także bezwzględnie zadba o nią reżyser dokumentalista. Jak dowodzi zresztą Maryla Hopfinger, obydwie dyscypliny – naukową i artystyczną – łączy audiowizualny charakter, gdzie *obcujemy raczej nie z jakimiś elementami czy aspektami złożonych sytuacji ludzkich, które zostały wybrane celowo, świadomie do roli nośników informacji i komponentów budowanej wypowiedzi. Obcujemy zazwyczaj z sytuacjami antropologicznymi w ich pełnym, wieloaspektowym wymiarze, z całymi blokami sytuacyjnymi, audiowizualnymi właśnie. Obcowanie takie jest czymś zupełnie innym niż obcowanie z tekstami drukowanymi, które od dawna dominowały w naszej kulturze, choćby mówiły także o ludziach w takich samych czy podobnych sytuacjach. Różny jest bowiem materiał, odmienna „infrastruktura rzeczowa” poprzez którą poznajemy te sytuacje*⁵.

Na potwierdzenie powyższych słów wystarczy dokonać analogicznego zestawienia wydrukowanych rubryk z ramami kadru. Naturalnie dużo więcej pomieści obszar zarejestrowany na taśmie filmowej, lecz w tym miejscu nasuwa się natrętnie inne zagadnienie: czy przypadkiem nie zaczynam przeceniać możliwości kamery? Bo przecież nie wolno zapominać, że mimo wszystko ramy kadru są też rubryką – znacznie większą i pojemniejszą, ale czy wystarczającą do tego, aby uznać ją za najpełniej ujmującą rzeczywistość? Reżyser, operator czy montażysta, współtworząc filmowy obraz, dokonują kolejnych wyborów, odrzucając czasami nawet kilkakrotnie więcej materiału, niż ostatecznie znajdzie się w końcowej wersji dzieła. Na szczęście antropologia filmu również i tę możliwość wzięła pod uwagę, opowiadając się mimo wszystko za prawdziwością przestrzeni utrwalonej przy użyciu kamery: *Rzeczywistość w filmie ma bowiem dostatecznie wiele cech świata empirycznego, żebyśmy mogli przy jej pomocy dążyć do empi-*

rycznego poznania życia. Rzeczywistość w filmie warunkuje prawidłowe poznanie świata właśnie przez swój opór, nie tylko w sensie oporu stawianego odchodzeniu od niej ku płaszczyźnie pojęciowej, lecz także oporu wobec niewłaściwego, nieadekwatnego stosowania zabiegów poznawczych. W ten sposób rzeczywistość w filmie warunkuje prawidłowość poznania⁶.

Zbliżona sytuacja miała miejsce w przypadku filmu *Zamek*. Na samym początku otrzymaliśmy od reżysera zestaw tez na temat bohaterów, których dopiero mieliśmy poznać. Ich miejsce zamieszkania narzucało bowiem takie, a nie inne skojarzenia. Wraz ze stopniowym zagłębianiem się w ich rzeczywistość, zyskali oni cechy przeczące pierwszemu wrażeniu bądź też potwierdzające wstępne założenia. Ostateczne wnioski pozostawiono jednak widzowi, przed którym ukazała się wielowymiarowa ankieta skonstruowana ze skrupulatnie wypełnionych rubryk-kadrów.

Omówiony cykl *Nasz spis powszechny*, ze względu na wyraźnie określony w tytule temat, a zarazem na duże zróżnicowanie stylistyczne, pozwala wyciągnąć ogólniejsze wnioski. Zwłaszcza podejście realizatorskie może posłużyć jako dający się opisać zestaw przykładowych sposobów na skonstruowanie „filmowej ankiety”.

Okazuje się bowiem, że pięcioro dokumentalistów można podzielić na dwie grupy: badaczy i obserwatorów. Do pierwszej zaliczam twórców filmów *Zamek* oraz *Kto, co i jest w jakim związku*. Charakteryzuje ich wyraźne zaznaczenie punktów wyjściowych swoich realizacji, czyli określenie wstępnych założeń przeprowadzonej ankiety. Przy czym, o ile Maria Zmarz-Koczanowicz i Joanna Słowińska definiują jedynie cel rejestracji – ukazanie życia polskich par, to Jacek Hugo-Bader idzie o krok dalej – wręcz narzuca odbiorcy początkowy obraz postaci. Jednak w obu przypadkach następuje ostatecznie albo częściowa redefinicja pierwszych założeń (*Zamek*), albo nadanie im nowych wartości przez obalenie obowiązujących stereotypów (*Kto, co i jest...*). Generalnie można więc powiedzieć, że twórcy-badacze „uczą się”, poznają rzeczywistość wraz z przebiegiem swoich filmowych badań.

Natomiast drugą grupę, dokumentalistów-obszerników, reprezentuje Paweł Łoziński (*Mój spis z natury we wsi Leżno Małe*) oraz Grzegorz Pacek (*Ulica Wapienna*). Świadomie dokonują dalszego podziału tej grupy, dookreślając udział twórców w powstawaniu obrazowych ankiet. Paweł Łoziński wyraźnie zaznacza swoją obecność, a nawet szczegółowo opisuje własne miejsce w przedstawianym świecie. Jest po prostu filmowcem z kamerą, obserwatorem patrzącym na świat za pomocą obiektywu. I bynajmniej nie stara się być kimś innym. Nie próbuje wtopić się w otoczenie, ale konsekwentnie stoi z boku. Tym samym jest otwarcie szczery wobec postaci, które zmuszone patrzeć wprost do kamery, udzielają równie bezpośrednich odpowiedzi.

Co ciekawe, podobny efekt uzyskuje też Grzegorz Pacek, ale o ile autor *Mojego spisu...* uchodzi za obserwatora jawnego, to reżyser *Ulicy Wapiennej* jest obserwatorem ukrytym. On także trzyma się na uboczu, a otwartość rozmówców uzyskuje dzięki charyzmatycznej postaci rachmistrza. Jednak intencje reżysera nie są do końca znane ani postaciom, ani odbiorcy. Nie ogranicza się do bezstronnej obserwacji, lecz dokonuje interpretacji zarejestrowanej rzeczywistości. Świadczy o tym zwłaszcza wkomponowanie w ścieżkę dźwiękową oraz w przebieg akcji meczu polskiej reprezentacji na Mistrzostwach Świata w Korei i Japonii. Kilka-

krotnie z offu pobrzmiewają słowa komentatora sportowego, rachmistrz ogląda wraz z ankietowanymi fragment meczu, a końcowemu ujęciu towarzyszy hymn narodowy śpiewany przez polskich kibiców. Oto analityczny komentarz twórcy na temat poczucia świadomości narodowej swoich postaci.

Ten ostatni wariant typologii nadawców filmowego komunikatu-ankiety uwzględnia jednocześnie (i to najwyraźniej ze wszystkich przykładów) specyficzny udział widza jako nie tylko odbiorcy, ale też interpretatora. A w tym zdaje się, tkwi klucz do pełni wiedzy będącej u podstaw antropologii: *Otóż widz, który znajduje się na zewnątrz zdarzenia i z założenia nie może wziąć w nim udziału, może przecież starać się o uważną obserwację i analizę (...). Widz może spontaniczność cudzego działania uzupełnić własną refleksyjnością. Może autentyzm przeżycia innych dopełnić swoim staraniem o trafne odczytanie znaczeń, o zinterpretowanie ich – nie na podstawie osobistego uwikłania w sytuację, zainteresowania przebiegiem i efektem interakcyjnej gry, i nie pod wrażeniem bezpośrednich doznań, impulsów – lecz na podstawie obserwacji z dystansu, z wielu różnych punktów widzenia na raz, możliwie bezstronnie*⁷.

Zestaw ankiet filmowych ma zatem szansę uzyskania statusu doskonałego przedmiotu badań. Odbiorca otrzymuje niepowtarzalną okazję dostrzeżenia wielowymiarowego obrazu, który wypełniają wypowiedzi filmowanych osób, ich reakcje, mentalna i fizyczna przestrzeń oraz ciągłe poczucie głębokiego zakorzenienia w konkretnym miejscu i czasie. Oto autentyczna rzeczywistość zarejestrowana, uchwycona przez twórców przekazu artystycznego, autorów mniej lub bardziej świadomych swojego udziału w obserwacji antropologicznej, dzięki temu stwarzających możliwość przeprowadzenia badań naukowych nad samym filmem – kulturowym przejawem tożsamości społecznej. Jednak do podobnych wniosków dojdzie także zwykły odbiorca, główny adresat przekazu audiowizualnego: *Szansa obcowania – choćby pośredniego – z utrwalonymi sytuacjami antropologicznymi, których „aktorzy” są zróżnicowani pod względem psychologicznym i społecznym, fizjonomicznym i obyczajowym poszerza naszą wiedzę i samowiedzę. Ich kulturowa różnorodność uobecniata powszechnie stwarza dzisiaj wszystkim okazję do bycia antropologami – amatorami*⁸.

Taką właśnie funkcję filmu uważam za najwartościowszą. To ona warunkuje zaistnienie procesu ciągłego zdobywania, poszukiwania świadomości siebie i świata. Bynajmniej nie jest to wynalazek XXI wieku. Identycznie wykorzystywano też inne sztuki. Ale jedynie kino jest zdolne do zapisu rzeczywistości wraz z najpełniejszym odbiciem jej skomplikowanej struktury.

Dokładnie w ten sposób postrzegał filmowe medium Krzysztof Kieślowski, nie tylko jako początkujący dokumentalista, ale też znacznie później – gdy analizował w *Przypadku* wpływ przypadkowego zdarzenia na losy człowieka, czy realizował dwie wielowymiarowe konstrukcje: *Dekalog* oraz *Trzy kolory*. Jednak najdosłowniej dał temu wyraz we wspomnianym już *Amatorze*. Film kończy bowiem znamienita scena autotematycznego gestu głównego bohatera – Filipa Mosza – chcącego zrozumieć sens zaistniałych wydarzeń. Filmowiec amator kieruje obiektyw na samego siebie i zaczyna opowiadać własną historię, dokonując tym samym autentycznego samopoznania.

Antropologia filmu przypisuje więc odpowiednie miejsce każdemu z uczestników procesu komunikacji. Co więcej, każdemu gwarantuje też zdobycie wręcz

fundamentalnej wiedzy, odpowiedzi na pytania: kim jestem? kim jesteśmy? kim są inni? Teoria ta, szczodra wobec wszystkich, nie zapomina też o sobie, tak oto definiując własną misję: *Krytyka antropologiczna winna więc być otwarta i pełnić rolę pośrednika między dzisiejszym człowiekiem a czymś, co stanowi – jak kino i inne środki masowego przekazu – postać zbiorowego społecznego marzenia*⁹.

Od siebie dodam jeszcze jedno: to pośrednictwo musi bezwzględnie kierować się otwartością zarówno na wymienione wyżej podmioty, jak i na szeroko rozumianą rzeczywistość. Tylko wówczas przeprowadzona analiza będzie mogła zyskać miano wieloaspektowej interpretacji. A na tym zależy przecież każdemu.

MARCIN KRAJNIK

¹ K. Kieślowski, *Dramaturgia rzeczywistości*, „Film na Świecie” 1992, nr 3-4, s. 9.

² A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 17.

³ M. Hopfinger, *Film i antropologia*, w: *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Warszawa 1991, s. 196.

⁴ A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 18.

⁵ M. Hopfinger, dz. cyt., s. 199.

⁶ A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 58.

⁷ M. Hopfinger, dz. cyt., s. 205.

⁸ Tamże, s. 207.

⁹ A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 124.