

Film etnograficzny i problem narracji

Twórczość Jacka Olędzkiego (1933-2004)



RYSZARD CIARKA

Czy jest możliwe, aby film, który ponoć pierwotnie został wymyślony, by służyć obiektywizacji badań naukowych, mógł pretendować do miana języka dyskursu naukowego, obiektywnej wypowiedzi? Nie ubierając nadto myśli w słowa, taką samą wątpliwość można znaleźć i po stronie tekstu pisanego, szczególnie tam, gdzie dominuje opis zdarzeń i nieunikniona fabularyzacja¹. Zawsze jednak gdzie logika wywodu i przezroczystość dyskursu jest większa, tam wizualność, tak jak tekst, nabiera waloru jednoznaczności, a „do-słowność” i wizualność jest niejako wpisana w sens wypowiedzi. Zdjęcie rentgenowskie czy dynamicznie zobrazowany przebieg zmienności funkcji zachowują swój walor denotacyjny, dopóty nie zmieniają swoich znaczeń i nie staną się metaforą. Choćby taką, jaką w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna staje się fotografia rentgenowska lub liczba π w filmie Aronofsky’ego. Natomiast gdzie tekst zachowuje walor opisu rzeczywistości o charakterze gęstym, metaforycznym, tam i wizualizacja tych zdarzeń, a szczególnie ruchomy obraz filmowy nie mogą już być w tak prosty sposób z sobą tożsame.

I ta właśnie niespójność w sposobie opisu rzeczywistości pomiędzy tekstem i ruchomym obrazem zdaje się jednym z ciekawszych problemów dotyczących współczesnej antropologii wizualnej, a zwiężając nieco pole badawcze, narracyjnej strategii stosowanej w tak zwanym filmie etnograficznym. Jest to problemem ciekawy także z tego względu, że właściwie owo „tak zwane” jest wciąż najbardziej pewną i wyczerpującą definicją tego typu filmów.

Nie ułatwia określenia granic tego gatunku ani sama natura metaforycznego języka filmu, ani techniczne i kulturowe uwarunkowania tak formułowanej wypowiedzi, skoro możemy zaliczyć do nich zupełnie „nieetnograficzne” dzieła Roberta Flaherty’ego, wysmakowane i pełne pasji filmy Jeana Roucha, etnograficzne eseje Jacka Olędzkiego, a także różne voyeurystyczne rejestracje codziennych zachowań czy obcych kultur. Nie chodzi tu o próbę ujednolicenia, znalezienia jednej poprawnej definicji filmu etnograficznego, ale bardziej o pokazanie bogactwa różnic i wynikających z tych różnic rozmaitych strategii narracyjnych, różnych sposobów posługiwania się językiem filmu. Chodzi też, skoro zostało to już powiedziane, o miejsce filmu (a szerzej antropologii wizualnej)

w budowaniu dyskursu naukowego, czyli spotkania dwóch postaw badawczych, wizualnej i tekstowej, w obrębie antropologii kultury.

W tym kontekście twórczość Jacka Olędzkiego świetnie się do takiej próby nadaje, bo stanowi przykład realizacji pełnej, choćby przez to, że był on antropologiem piszącym i filmowcem, klasycznym badaczem terenowym i fotografikiem. A także z tego względu, że filmy, które po nim pozostały, zawsze były formą wypowiedzi totalnej i świadomej na każdym etapie powstawania: od zamysłu, realizacji zdjęć po montaż, opracowanie komentarzy i podkład dźwiękowy. Tak w ciągu około trzydziestu lat powstało kilkanaście filmów, tworząc nie tylko ciekawy zbiór wypowiedzi i nie mniej ciekawy portret ich twórcy, ale – niestety – także obraz niedostatków, ciągłego zmagania się z niezbyt zaawansowanym technicznie sprzętem i brakiem zrozumienia, jak ważnym elementem jest wizualizacja w etnograficznych badaniach terenowych, jaką rolę może pełnić fotografia i film w procesie poznawczym i edukacyjnym.

W dokonaniach filmowych Jacka Olędzkiego można wyróżnić trzy bardzo wyraźne cezury wynikające z różnych doświadczeń badawczych i różnych inspiracji estetycznych. Ale tylko pozornie dają się one dość łatwo podzielić na trzy okresy twórcze, które nazywam tu roboczo „kurpiowskim”, „mongolskim” i „afrykańskim”. Pierwszy, koniec lat 50. i początek 60. ubiegłego wieku, „kurpiowski” – dlatego że właśnie tego regionu dotyczy gros ciekawych publikacji Olędzkiego i ich niemal tytułowe filmowe odpowiedniki – nie budzi zastrzeżeń, a wartość dokumentacyjna powstałych wtedy filmów jest dziś bezcenna. *Ofiara* (1958), *Czekam na Twe zmiłowanie* (1959), *Kadzidło* (1959) to zapis zanikającej, już wówczas bardzo archaicznej wrażliwości estetycznej i religijnej, symbolicznych aktów składania ofiar wotywnych z wosku w kurpiowskich wsiach Brodowe Łąki, Krzynowłoga Wielka i Kadzidło.

Wotywny wizerunki zwierząt (*Ofiara*, *Kadzidło*) czy ulepione z wosku części ciała symbolizujące choroby (*Czekam na Twe zmiłowanie*) są pokazane nie tylko w kontekście społecznym i obyczajowym, opatrzone często ironicznym komentarzem (daje tu o sobie znać pewna, ówczesnie obowiązująca, kalka czy maniera „zaangażowanego” filmu dokumentalnego²), ale także jako niezależne dzieła sztuki. Na początku *Ofiary* Olędzki pokazuje skrótowo, choć bardzo sugestywnie, sam proces powstawania zwierzęcych wotów. Pomysł jest prosty – filmuje tylko dłonie, wosk i niezbędne akcesoria – nie wiemy, kim jest twórca, ważne są ręce i materia, która pozwala się formować. Estetycznie doskonałe, bo sięgające korzeniami neolitu woskowe rzeźby zwierząt są filmowane statycznie, w dużych zbliżeniach w pełni ukazujących ich niezwykłą harmonię i wyrafinowanie artystyczne. Druga część filmu, opatrzona ironicznym komentarzem, ukazuje sprzedaż wotów na odpustowym jarmarku.

Podobny zabieg, polegający na wyjęciu z kontekstu artefaktów sztuki ludowej, stosuje Olędzki w filmie *Rzeźba Chrystusa Frasośliwego* (b.d.). Ten tradycyjnie „kapliczkowy” typ niewielkiej rzeźby, a więc wydawałoby się bardzo ubogi w detale, które i tak z pewnej wysokości nigdy nie będą oglądane, filmowany w zbliżeniach aż do faktury drewna, na obrotowych platformach, przy ruchomym świetle nabiera zupełnie nowych walorów estetycznych. Zaczyna być i niezależnym dziełem sztuki, i niezwykłym świadectwem wyobraźni religijnej i estetycznej, wyznaniem intymnym jego twórcy.

Zresztą autonomizacja, detal, zbliżenie i gest to typowa figura stylistyczna w twórczości Olędzkiego. Wynika to między innymi z myślenia fotograficznego, kadrowego, a nie narracyjnego szukającego akcji i dynamizmu. Ta na swój sposób szczególnie ignorancja, brak uległości w stosunku do tak typowo filmowych rozwiązań może być uznany nawet za wadę, ale film etnograficzny nie musi przecież stosować sprawdzonych reguł klasycznej narracji filmowej.

Ciekawym przykładem mogą być tu filmy *Kozy prostyńskie* (1959), który wydaje się w pierwszej chwili źle zmontowany i oglądany jakby „od tyłu” i *Kadzidło*, gdzie również bez trudu odnajdziemy błędy w montażu, przeświecone lub niedoświecone ujęcia.

Po poprawnych technicznie i dostosowanych do kanonu filmu dokumentalnego, wystudiowanych formach *Ofiary* i *Czekam na Twe zmiłowanie* *Kozy prostyńskie* i *Kadzidło* wydają się krokiem wstecz. Jednak ich wady i niedociągnięcia warsztatowe dają się uzasadnić, bo są ewidentnym błędem warsztatu filmowego ale nie dotyczą sensu i logiki tak budowanej wypowiedzi.

Kozy prostyńskie, małe figurki wykonane z ciasta, to typ pieczywa obrzędowego bardzo rozpowszechniony w magicznym pejzażu kultury ludowej wschodniej Polski. Tracąc powoli ów walor niezwykłości, stały się gadżetem odpustowych jarmarków, groszowym podarunkiem, zachowując jednak piękną archaiczną formę. Film rozpoczyna seria ujęć z prostyńskiego odpustu w dniu Świętej Trójcy. Wśród jarmarcznych budek, karuzeli, loterii fantowej pudła z setkami małych, identycznie wykonanych figurek. Zarówno niedoświeconych, trwających kilka sekund zdjęć pijących w gospodzie, wklejenia zarejestrowanego w połowie ruchu ujęcia upadającego młodego człowieka i innych nie do końca „widzących się” kadrów mogłoby ze względu na dbałość o czystość języka filmu po prostu nie być. Olędzki zadziwia konsekwencją, bo nie chodzi tu już o język filmu, ale o język wypowiedzi, o ukazanie za pomocą montażu możliwie najpełniejszego obrazu powstałego z ujęć zarejestrowanej rzeczywistości, raz, jedną kamerą, bez możliwości powtórzeń i sprawdzenia poprawności naświetlonych kadrów. To tak, jakby należało ułożyć możliwie najpełniejszy tekst z niepełnej liczby liter i choćby tekst taki łamał zasady gramatyki i stylu, śmieszył naiwnością zdań, wyrażałby jednak jakiś głębszy sens, stawał się wypowiedzią zawierającą możliwie jak najwięcej informacji.

Druga część filmu zaskakuje poprawnością techniczną, ale w jakiś sposób burzy ciągłość narracyjną. Widzimy kobietę, zapewne jedną z tych sprzedających kozy podczas odpustu, jak maluje w domu figurki. Następnie ukazany jest cały proces wyrobu ciasta, formowania figurek, gotowania, wypiekania i ponownie malowania. Olędzki przerywa kilkakrotnie tok narracji, by pokazać kwitnące gałęzie drzew owocowych, wietrzenie kołder na płocie i rozniesienie żaru w duży żelazka po to, aby całość umiejscowić w czasie zbliżającego się dnia Świętej Trójcy (święto ruchome, przypadające w tydzień po niedzieli Zesłania Ducha Świętego – zwykle na przełomie maja i czerwca). Film kończy długie ujęcie wiejskiej drogi, po której kobieta dźwigająca pudła z setkami figurek zdąża na prostyński odpust.

Zarówno *Kadzidło*, w którym przeważają plany ogólne filmowane bez statywu, jak i *Kozy prostyńskie* zrealizowane są podobnie jak ostatni film Olędzkiego z okresu „kurpiowskiego” *Jan Sęk z Płoszyc* (1962), bez komentarza i podkładu

dźwiękowego³. Ale właśnie te ostatnie filmy wydają się najpełniejsze, najbardziej przykuwają uwagę, stanowią ciekawą propozycję wypowiedzi badawczej, sytuując się w ciekawym nurcie antropologii wizualnej. Są też ważnym świadectwem, dokumentacją czasu bezpowrotnie przeszłego.

Okres „mongolski”, podobnie jak „afrykański”, nie jest już tak łatwy do uchwycenia i sprawia pewną trudność interpretacyjną. Olędzki odwiedzał Mongolię kilkakrotnie, w ramach ekspedycji IHKM, w latach 1963-1976, ale filmy z zarejestrowanego wtedy materiału zostały zmontowane i uzyskały ostateczny kształt dopiero w połowie lat 80. Podobnie materiały afrykańskie rejestrował w latach 1972-1973 jako uczestnik I Akademickiej Wyprawy Afrykanistycznej Uniwersytetu Warszawskiego i w latach 1976-1977 jako stypendysta Institut Fondamental d'Afrique Noire w Dakarze, a cykl filmów jako pokłosie obu wypraw powstał dopiero w latach 1989-1990. Niestety i tym razem środki techniczne były niezwykle ubogie. Kamera „Pentaflex” bez transfokatora⁴ lub radziecki Krasnogorsk z fatalną optyką oraz słynna „kolorowa” taśma ORWO (w przypadku filmów afrykańskich) nie napawały optymizmem i na pewno nie zachęcały do pracy, szczególnie wtedy, kiedy materiały zostały wywołane. Inne były też założenia. Chodziło przede wszystkim o zebranie materiału badawczego, zarejestrowanie unikatowych zdarzeń; dopiero na drugim planie mógł pojawić się pomysł filmu jako ostatecznej formy wypowiedzi.

Tak było w przypadku rejestracji samego w sobie już fascynującego tańca mongolskiego szamana, niezwykle też dlatego, że był to taniec wykonywany prawdopodobnie przez ostatniego szamana występującego na co dzień w miejscowym Państwowym Zespole Pieśni i Tańca, jedynym miejscu gdzie mógł zaistnieć w komunistycznej Mongolii epigon archaicznej kultury pasterskiej. Taką właśnie sekwencją rozpoczyna się *Sacrum-profanum* (1984), by rozwinąć w dalszej części jeszcze dwa podobne tematy; ostatnich dni ostatniego lamajskiego klasztoru-świątyni Gandan w Ułan Bator i reminiscencji tradycyjnej kultury pasterskiej we współczesnej Mongolii. Film ten stylistycznie i w sposobie budowania narracji bardzo przypomina ostatnie filmy okresu „kurpiowskiego”. Ten sam nierówno naświetlony materiał, „brudny” montaż zaprzeczający często wszelkim prawdom sztuki filmowej został spięty bardzo rozbudowanym komentarzem, jakby niezależnym esejem, bez którego całość wydawałaby się niespójna i zupełnie nieczytelna. Ale i tu ważne było jednak coś zupełnie innego, bo *Sacrum-profanum* miał być nostalgicznym obrazem zanikania tradycyjnej kultury, zapisem-ratunkiem, który miał przetrwać na taśmie filmowej⁵.

Drugim „mongolskim” filmem Olędzkiego jest bardzo ciekawy formalnie *Agnus Dei / Baranku Boży* (1984), w którym podobnie jak w *Sacrum-profanum*, przez ponad trzydzieści minut logiki narracji nie tworzy montaż kolejnych sekwencji, ale rozbudowany esej na temat symboliki owcy w kontekście codziennych zajęć pasterskich i praktyk magiczno-obrzędowych w Mongolii z reminiscencjami chrześcijańskiej figury Baranka. Film ten wieńczy kluczowa scena zabicia barana przez mongolskich pasterzy z wmontowaną sekwencją gestu pokutnego w chwili wypowiadania słów: *Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata...* Niezwykła i trochę szokująca jest też warstwa dźwiękowa, ponieważ oprócz tradycyjnych zaśpiewów mongolskich motywem przewodnim filmu jest muzyka Monteverdiego. Właśnie zestawienie tych skrajności w war-

stwie obrazu i w warstwie dźwięku podkreśla antropologiczny kontekst dzieła, nadając mu dodatkowe znaczenia wykraczające poza tekst czytany przez lektora.

Podobną, ale bardziej ryzykowną próbę dodania nieobojętnego, szokującego wręcz podkładu dźwiękowego podejmuje Olędzki, montując materiały z Afryki. Tu jednak zderzenie pulsujących barw źle naświetlonej kliszy lub utlenionej emulsji na kiepskiej jakości taśmie filmowej z muzyką elektroniczną Klausa Schultze i tekstem komentarza tworzy coś w rodzaju ekstatycznego wideoklipu. Taka jest *Sahara* (1989), z osobnym tekstem, obrazem i warstwą muzyczną. Muzyka elektroniczna Klausa Schultze charakteryzuje się pewną rytmicznością i sekwencyjnością, ale ciągle choć niepostrzeżenie rozwija się, budując u słuchacza napięcie wymagające rozładowania. Kiedy więc Olędzki w *Atani* (1989) pokazuje kobiety śpiewające, klaszczące i tańczące, zapewniając w czytanim tekście, że wśród nigeryjskich Ibo, szczególnie w obrzędowości protestanckiego Apostolic Church, pobrzmiewają pierwociny gospel i negro spiritual, a słyszymy cały czas monotonną muzykę elektroniczną, to ani tekst, ani obraz nie może być wiarygodny.

Ciekawy jednak efekt uzyskuje to dziwne połączenie muzyki i obrazu w filmie *Dar-Dakar* (1989), szczególnie we wspaniałej sekwencji ukazującej dakarskich rzeźbiarzy przy pracy. Ale i bez muzyki, a nawet komentarza zarejestrowany wtedy materiał ma dużą wartość poznawczą i dydaktyczną. Podobnie jest z *Kano* (1989) i *Yaunde* (1989). Pierwszy przedstawia stare hausańskie miasto Kano z jego niezwykłą starą zabudową, która swego czasu była natchnieniem Gaudiego i inspiracją dla Le Corbusiera. Drugi ukazuje przenikanie tradycji dawnej kameruńskiej sztuki i kultury do współczesnej architektury na przykładzie kampusu w Yaunde.

Zasadniczy problem jest jednak gdzie indziej, bo mongolski i afrykański materiał filmowy był przede wszystkim formą najbardziej efektywnych etnograficznych notatek terenowych, obiektywnym zapisem rzeczywistości. *O to mi właśnie chodzi, właśnie opisywanie. Ponieważ opis jest zawsze jakimś zdarzeniem intelektualnie dyskusyjnym, by nie rzec podejrzanym, zatem tylko korzystając z kamery, z fotografii jesteś jakby usprawiedliwiony, nie musisz się tłumaczyć z tego, co robisz. Z kolei to inspiruje cię właśnie do myślenia już na piśmie w innym rodzaju wypowiedzi*⁶. Dlatego filmy montowane po latach musiały niejako być opatrzone komentarzem, dla którego zresztą pierwotnie materiał ten był inspiracją. Teraz jednak owe wcześniej zarejestrowane zdarzenia stają się jedynie ilustracją do wypowiedzianego tekstu. Sam obraz już się tu nie obroni, ale Olędzkiemu chodzi o coś innego... *o wywołanie również w sobie, badaczu, takiego stanu emocjonalnego, żeby nie wygaśło w tobie i zainteresowanie, i zaciekawienie światem, żeby istniała wrażliwość na bogactwo wciąż nierozpoznawalnych i niezrozumiałych faktów. I tu właśnie jest ta dodatkowa jeszcze rola filmu etnograficznego, robionego przy użyciu takich środków, takiego języka, w którym nie ma miejsca na banalne rejestrowanie kamerą tzw. 100%, że to, co widzisz, to i słyszysz, nie, tu pojawia się jeszcze inna warstwa, którą wprowadzasz świadomie*⁷.

Twórczość filmowa i fotograficzna Jacka Olędzkiego na pewno wymaga jeszcze wielu gruntownych badań i nowych odczytań. Pozostawił tysiące zdjęć dokumentujących otaczający go świat i pasję badawczą ich autora. Pozostały filmy, które na trwałe wpisują się w historię polskiej antropologii wizualnej, bo

tworzą jej podwaliny. Jakby na przekór możliwościom i technicznym ograniczeniom stworzył niezwykle oryginalną, bo niepozbawioną emocji własną wizję filmu etnograficznego, w której, jak w błysku flesza, w skrawku wywołanej taśmy filmowej można dostrzec owo niewygasłe zaciekawienie światem.

RYSZARD CIARKA

¹ Por. choćby słynną książkę Jamesa Clifforda, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press 1988, lub Clifforda Geertza, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, tłum. E. Dżurak, S. Sikora, Warszawa 2000.

² Ołędzki w 1957 r. ukończył Studia Realizatorów Filmów Naukowych we Wrocławiu i działał w Warszawskich AKF-ach, odnosząc nawet sukcesy na przeglądach filmów amatorskich, jego *Kozy prostyńskie*, *Czekam na Twe zmiłowanie*, *Odświeżone prowincjonalizmy* i *Jan Sęk z Płoszyc* zdobywały pierwsze nagrody w kategorii filmów dokumentalnych. Por. na temat AKF-ów bardzo ciekawy tekst Marcina Giżyckiego *Kino w cieniu pochodów, czyli entuzjaści*, „Kwartalnik Filmowy”, 2004, nr 46, s. 235-239.

³ Przynajmniej w tej wersji, jaka jest w tej chwili dostępna w Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Pamiętać jednak trzeba o pewnej umowności „udźwiękowienia” lub nie filmów „nieprofesjonalnych” w tamtym okresie. Najczęściej udźwiękowienie polegało na równoczesnym odtwarzaniu taśmy magnetofonowej często jednak ze skutkiem odwrotnym do zamierzonego.

⁴ O tym, jak bardzo język filmu i jego ekspresja są zdeterminowane technicznymi warunkami pracy, można się przekonać, porównując możliwości technologiczne i sprzętowe filmowców amerykańskich i radzieckich z początków ubiegłego wieku. Można nawet dojść do wniosku, że nie byłoby tak uświęconej przez krytyków i teoretyków filmu szkoły eisensteinowskiej czy wiertowskiej, gdyby radzieccy twórcy dysponowali bardziej zaawansowanym technologicznie sprzętem filmowym, ponieważ ich sposób filmowania nie wynikał tylko z ekspresyjnego języka rewolucji bolszewickiej.

⁵ W tym wypadku jednak to mongolska rzeczywistość okazała się trwalsza i nie tylko klasztor Gandan przetrwał, ale po upadku komunistycznych rządów odnawia się życie religijne, nie ma już socjalistycznych spółdzielni pasterskich, a szaman nie musi już być częścią zespołu odtwarzającego dawne, prymitywne obrzędy.

⁶ R. Ciarka, *Widzieć, odczuwać, myśleć. Rozmowa z Jackiem*, „Polska Sztuka Ludowa, Konteksty”, 1992 nr 3-4, s. 217.

⁷ Tamże, s. 218.



Fot. (s. 290 i 295) Wojciech Marchlewski



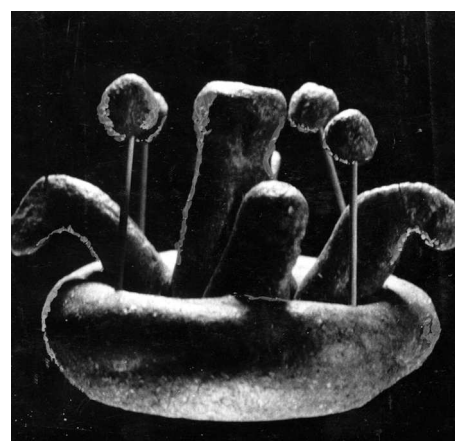
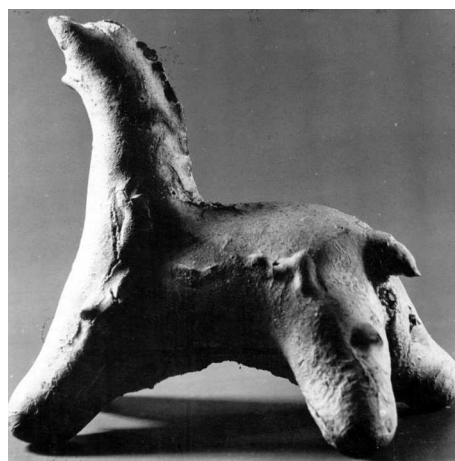
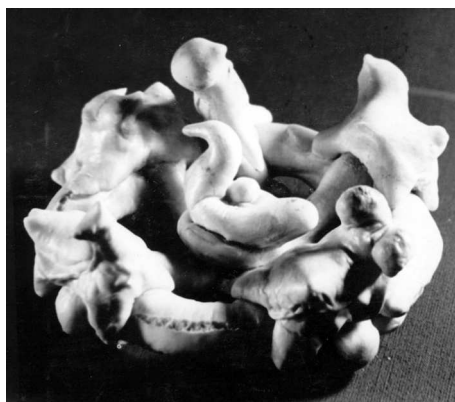
Sahara, reż. Jacek Olędzki (1989)



Beleng, reż. Jacek Olędzki (1989)



Dar-Dakar, reż. Jacek Olędzki (1989)



„Nowe latka” i pieczywo obrzędowe, fot. Jacek Olędzki