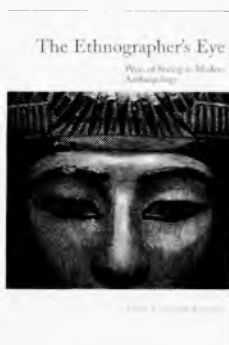


Oczy szeroko otwarte



SŁAWOMIR SIKORA

Jest szczególnym paradoksem, że na okładce książki pod znamienym tytułem – by odwołać się od razu do tłumaczenia – *Oko etnografa. Sposoby widzenia w antropologii nowoczesnej* *, pojawia się fotografia fragmentu twarzy-maski z egipskiego sarkofagu. Wyraziste, duże, stylizowane, pociągnięte czarną obwódką oczy są spuszczone. Jeśli uznać, że nie jest to przypadek, nieprzemyślane wykorzystanie pierwszego z brzegu „ładnego wizerunku”, to cóż może to znaczyć? (A warto dodać, że książka nie zawiera ani jednego „obrazka”). Czy może jest to aluzja do spuszczonej oczu filozofów-myślicieli w XX w. (*Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* Martina Jaya, 1993), wycofania się z ustanowionego przez Kartezjusza paradygmatu wizualnego, obowiązującego również w nauce? A może odrzucenie (wycofanie się z) wizualności w obrębie głównego nurtu antropologii (to temat obecny w publikacji)? Czy to, że mamy do czynienia z maską, a nie twarzą, ma wskazywać na zamiar poszukiwania pewnych typów idealnych, konwencji patrzenia? W rzeczy samej, tak po trosze jest.

Poza próbą zarysowania szerszego tła omawianego zagadnienia, „wizualizacji antropologii” (część pierwsza), w książce mamy do czynienia (część druga) z analizą kilku „prominentnych” postaci ze świata antropologii wizualnej. Warto jednak od razu zaznaczyć, że przedstawionym tam portretom daleko do schematyczności.

Anna Grimshaw przez ponad dziesięć lat pracowała w Granada Centre for Visual Anthropology, na Uniwersytecie w Manchester. (Obecnie jest profesorem kultury wizualnej w Empory University, USA). A jej ambicją w omawianej książce jest próba zbudowania koherentnej perspektywy antropologicznej, pomocnej w nauczaniu przedmiotu, który postrzegany jest czasem jako dyscyplina

* Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge University Press 2001.

w znacznym stopniu pozbawiona reguł. Swoje podejście opiera na pojęciu sposobów widzenia, uznając, że w antropologii mamy do czynienia z różnymi jego postaciami. *Moje badania antropologicznych sposobów widzenia ufundowane są na uznaniu tego, że widzenie funkcjonuje na dwa wyróżniające się, choć powiązane ze sobą sposoby. Przede wszystkim jako strategia metodologiczna, technika w obrębie nowoczesnej praktyki metodologicznej. Po drugie – jako metafora dla wiedzy, szczególnie sposób poznania świata. W tym drugim znaczeniu widzenie może się odnosić do różnego rodzaju badań antropologicznych. Możemy zatem zapytać – jaka wizja projektu antropologicznego porusza dzieło danej postaci?*

Historia związków antropologii i wizualności (fotografia, film, cała metaforyka wizualna) wcale nie jest prosta i jednoznaczna. Wydaje się, że obecnie te związki powtórnie podlegają zacieśnieniu, choćby właśnie w postaci takich prób, jak podjęta przez autorkę omawianej książki, która jest ważnym, choć wcale nie pierwszym świadectwem narodzin nowego nurtu zainteresowania wizualnością, zarysowanego na tle jej związków z głównym nurtem antropologii, a także szerzej pojmowanych formacji kultury. Być może zresztą – uważa Grimshaw – to marginalność antropologii wizualnej pozwala na to, by potraktować ją jako ciekawą i ważną przestrzeń do eksperymentów.

Dwie części książki dzieli cezura czasu, koniec wojny (czyli chronologia – 1945), ale są one także podporządkowane dwu odmiennym strategiom prezentowania i porządkowania materiału. Pierwsza z nich – zgodnie z tytułem: *Visualizing anthropology* – wiąże się z radykalną zmianą wprowadzoną do antropologii, która zrywała z informacjami „zasłyszanymi”, kładąc ciężar na osobiste „bycie tam” (by skorzystać z metafory Clifforda Geertza). Wiedza miała pochodzić z pierwszej ręki. Antropolog miał widzieć na własne oczy – słynne *I (eye) witness* Geertza – miał ową wiedzę „nasiąknąć osobiście”. W części tej autorka ukazuje trzy podejścia w obrębie antropologii zestawione z aktualnymi wówczas trendami (postaciami?) w kinie (a nieco szerzej: kulturze i sztuce), druga (*Anthropological visions*) przedstawia i analizuje sylwetki trzech postaci, trzech ważnych „stylów” (podejść) w filmie antropologicznym. Sama Grimshaw, wyodrębniając owe części, powiada, że pierwsza podporządkowana jest – korzystając z metafory filmowej – estetyce montażu (zestawienia), druga zaś swoistemu *mise-en-scène*.

Autorka uznaje, że owe poszczególne wizje (techniki) prześiąknięte są pewną szerszą, leżącą u ich podłoża metafizyką (powołuje się na twierdzenie George’a Steinera o tym, że technika pisania powieści odzwierciedla metafizykę autora). Grimshaw interesują właśnie dynamiczne związki między widzeniem jako techniką i metafizyką.

O ile sporo już napisano na temat antropologii jako przedsięwzięciu literackim, o tyle stosunkowo niewiele na temat „widzenia” antropologa. Co stałoby się, gdyby antropologię potraktować jako formę sztuki? filmu? – pyta autorka. Jest to zatem podejście podobne temu, który zastosował m.in. James Clifford: przypatrywanie się sposobom, w jakie stworzone zostały dzieła antropologiczne. W tym przypadku idzie jednak nie o to, jak je napisano, lecz o to, jak nakręcone są filmy antropologiczne, jaki jest szerszy kontekst ich powstania. Trzy projekty, które realizuje w pierwszej części, to zestawienie trzech ważnych w antropologii

brytyjskiej (nie tylko zresztą) postaci z trzema kontekstami ze świata kina (i szerzej sztuki). Tak więc W. H. R. Rivers pojawia się w kontekście prekursorów montażu w kinie: Griffitha, Eisensteina i Wiertowa (a także Cézanne'a i kubitów); Bronisław Malinowski w zestawieniu z Robertem Flahertym, Alfred Radcliffe-Brown zaś z Johnem Griersonem. Owe trzy sposoby widzenia nazywa odpowiednio modernistycznym, romantycznym i oświeceniowym.

Z uwagi na polskiego czytelnika zajmę się szerzej tylko tą drugą parą, Malinowskim i Flahertym, warto jednak dodać, że jest to również „przypadek” najbliższy Grimshaw. To zestawienie może się wydawać oczywiste, choć pod wieloma względami właśnie oczywiste nie jest. Pierwsze ważne dzieła obu autorów pojawiły się w tym samym roku – 1922 (odpowiednio: *Argonaucci Zachodniego Pacyfiku* i *Nanuk z Północy*). To jednak nie zbieżność daty zbliża owych autorów, lecz raczej leżąca u podłoża ich twórczości filozofia, czy – wykorzystując język Grimshaw – metafizyka. Każdy z nich był twórcą nowego stylu. Wiele mówi sam tytuł rozdziału – *Niewinne oko: Flaherty, Malinowski i romantyczne poszukiwanie*. Pierwsza wersja filmu Flaherty'ego nieszczęśliwie, a może właśnie szczęśliwie, spłonęła – sam autor uznał ją bowiem *post factum* za nieco tylko lepszą odmianę trawelogu; ta druga miała być – i tak się też stało – ambitniejsza. Autor dysponował większą świadomością tego, co chciał zrobić i stworzył pierwszy film oparty na szeroko rozumianej współpracy z Eskimosami, będącymi również tematem obrazu.

To, że zestawienie owo nie jest aż tak oczywiste, wynika choćby z faktu, że film Flaherty'ego *Nanuk z Północy*, uznawany dziś powszechnie za pierwszy film etnograficzny, nie od razu znalazł uznanie w świecie samych etnografów. Choć oglądał go i wyrazić się o nim pozytywnie miał już sam Franz Boas, to jednak film nie był prawie w ogóle przez etnografów komentowany i dostrzeżony – jak pisze gdzie indziej Jay Ruby. Grimshaw podkreśla, że Flaherty uosabiał wszystko to, co Malinowski w swojej tworzonej (w znacznym stopniu retorycznej) wizji etnografa nowej generacji „potępił” i od czego się odciał. Jednak ów wizerunek „etnografa-profesjonalisty”, jak zauważa James Clifford, był konstrukcją w dużym stopniu retoryczną, niekoniecznie uzasadnioną merytorycznie czy praktycznie. Flaherty był eksploratorem (poszukiwaczem rud żelaza), „człowiekiem na miejscu”, amatorem – w nowej wizji antropologii, osoba etnografa miała się jasno odróżniać (i odcinać) od takich właśnie postaci (oraz ich „nieprofesjonalnej” wiedzy). Owa deklarowana różnica nie znajdowała często pokrycia w praktyce. Bywało – pisze Clifford – że „ludzie na miejscu” mieli lepsze od przybyłego na stosunkowo krótki czas (zazwyczaj rok lub dwa lata) etnografa kontakty z krajowcami, czasem lepiej znali język, a nawet rozumieli miejscowe zwyczaje. Można zatem, przynajmniej częściowo, traktować owe zabiegi ze strony „naukowej” etnografii jako „budowanie własnego wizerunku” i walkę z „konkurencją”.

Do takiej grupy białych blisko związanych z tubylcami, w tym przypadku Inuitami, należał właśnie Flaherty. Podkreśla się, że jego film został oparty na ścisłej współpracy z nimi. Poszczególne sceny i ujęcia były z nimi konsultowane – tym samym oczywiście oparte na odtworzeniu, „odegraniu”. Owo odtworzenie, warto dodać, w tym przypadku wiązało się często z rekonstrukcją i było „antydатовane”, w tym mianowicie znaczeniu, że filmowane zwyczaje (np. sposoby

polowania i narzędzia), wyszły już wówczas z użycia. Ale – co warto również dodać – takich zabiegów „antydatujących” można się doszukać także w antropologii pisanej, np. u Malinowskiego (jak i innych ważnych postaci w etnografii), który potraktował Trobriandy po trosze jako kulturę „nieskażoną” przez cywilizację białych, a tym samym rozumianą metaforycznie jako „wyspa”). Symboliczny nośnik, jakim jest pismo, zdecydowanie ułatwia takie „manipulacje”.

Oba projekty, jak zauważa Grimshaw, miały też wiele cech wspólnych, m.in. opierały się na bezpośrednim doświadczeniu i bliskości współpracy, odwołały się także do wizualności. W przypadku Malinowskiego nie idzie zresztą wcale o pokąźną porcję zdjęć zamieszczonych w monografiach, lecz raczej o obrazowość i malarskość języka – chodziło o ukazanie, o to, by czytelnik mógł „zobaczyć”. Podobne twierdzenie odnajdujemy także u Flaherty’ego. Mówiąc o swym pierwszym zniszczonym filmie, stwierdził: *Nauczyłem się badać, lecz nie nauczyłem się ukazywać* (słowo *reveal* można też rozumieć mocniej). Choć *Dziennik* Malinowskiego zakłócił nieco romantyczny obraz badacza, to jednak warto zauważyć, że obaj autorzy bardzo podobnie formułowali swój nadrzędny cel. Malinowski pisał w *Argonautach Zachodniego Pacyfiku*: *Celem tym jest (...) uchwycenie tubylczego punktu widzenia, stosunku krajowca do życia, zrozumienie jego poglądu na jego świat*. Etnograf sugerował nawet, że czasem warto odłożyć notatnik i zanurzyć się w miejscowym życiu (podkreślał wagę takiego doświadczenia, do którego zresztą, jako Słowianin [!], miał mieć większe predyspozycje – Geertz jawnie ironizuje z tych autoreklamowych chwytów). Flaherty pisał zaś: *Chciałem ich [Inuitów] pokazać nie z punktu widzenia cywilizacji, lecz tak jak oni sami siebie widzą, jako „my ludzie”*. Zrozumiałem, że muszę pracować w zupełnie inny sposób. Flaherty zauważał również, że nie chce się wpisywać w panującą tendencję „patrzenia z góry”, podkreślał mocno własne uzależnienie od Eskimosów – to oni pozwolili mu przetrwać w ciężkich warunkach. Prekursorstwo Flaherty’ego wiązało się z tym, że podjęta współpraca była „wielopoziomowa” – nie tylko Eskimosi pomagali mu w działaniach technicznych (jeden z nich wyspecjalizował się np. w rozbieraniu i przygotowywaniu kamery – Flaherty często nie był w stanie tego czynić zgrabiały z zimną ręką), to oni także sugerowali pewne ujęcia (jak zauważa gdzie indziej Edmund Carpenter niektóre ujęcia w filmie – np. perspektywa – przypominają „naśladową” wyryte w kości rysunki samych Eskimosów). Flaherty był też pierwszym twórcą, który pokazywał i omawiał fragmenty nakręconego filmu z „podmiotami swej pracy”.

W obu przypadkach świat jest ukazany jako ciągłość, w tym znaczeniu wiąże się raczej z kumulacją niż konstrukcją (rozumianą jako radykalne zestawienie, choć oczywiście Flaherty dość często np. montuje sceny, odwołując się do przeciwnych ujęć). Montaż u Flaherty’ego nie próbuje tworzyć nowych jakości, jest raczej kumulacją obrazów, które mają ewokować cały zintegrowany i „fundamentalnie humanistyczny świat”, nie jest też on silnie podporządkowany fabule. Nabiera po trosze wymiaru serii „rozbudowanych” fotografii. Podobnie kumulatywny jest świat tworzony przez Malinowskiego. Propozycja Malinowskiego – podkreśla Grimshaw – była raczej powrotem do bezpośredniego doświadczenia niż nową, wyrafinowaną teorią naukową. Przedstawiane idee są ukazywane tak, jakby były odnajdywane w „życiu”, a nie konstruowane. Po-

ziom konstruowania rzeczywistości w przypadku kolejnej pary – Radcliffe-Brown i Grierson – wzrasta znacząco. Grimshaw wyznaje, że mechanistyczna wizja świata tego ostatniego, świata jako maszyny, doskonale zsynchronizowanej w swoim działaniu – *Nocna poczta*, *Półśledzi* – nigdy specjalnie jej nie pociągała, w mniejszym stopniu budziła też zainteresowanie jej studentów.

Miejsce montażu – ukazanie związków między „światem etnografii” a współczesnym mu kinem – w drugiej części zastępuje *mise-en-scène*, szczególne przedstawienie, „wystawienie wybranych przypadków”. Poza wstępnym zarysem sceny powojennego kina i antropologii autorka koncentruje się na trzech ważnych stylach-postaciach, trzech wyróżniających się sylwetkach filmowców-antropologów: Jeanie Rouchu, Judith i Davidzie MacDougallach (większość ich filmów powstała w ścisłej kooperacji – on filmuje, ona zaś zajmuje się dźwiękiem) oraz Melissie Llewelyn-Davis. Rozdział o Rouchu (mimo długości) przedrukujemy w całości. Twórczość Roucha doczekała się licznych interpretacji, a w związku z jego niedawną śmiercią (19 lutego 2004) planowane jest wydanie pokonferencyjnego tomu wraz z filmami DVD (konferencja miała miejsce w Instytucie Francuskim w Londynie). Prezentowany tekst Grimshaw jest ciekawy, bowiem śledzi silne „ustrukturuwanie” jego dzieł, jest, tym samym, poniekąd „czytaniem” wbrew samemu Rouchowi, który w swoich tekstach i wywiadach mocno podkreślał ekstatyczno-improvizacyjny charakter własnej pracy przy filmach. Tak np. *Les Maîtres fous* czy *Jaguara* wpisuje mocno w antropologiczne pojęcie obrzędu przejścia. I jest to niewątpliwie pomysł bardzo interesujący.

Style Roucha i MacDougallów Grimshaw silnie ze sobą zestawia i przeciwstawia. Choć podejściu autorów (należałoby dodać w mocnym Barthes’owskim sensie) Grimshaw poświęca osobne rozdziały, to jednak pisząc o każdym z nich stale je ze sobą konfrontuje, wskazując na odmienności w podejściu. Intuicyjny styl Roucha określa jako wizjonerski (korzysta z mocnego słowa *seer*). Kino MacDougallów wiąże zaś z projektem, który nazywa oświeceniowym

O ile w „sposobie widzenia” Jeana Roucha widza pobudza energia i charyzma jego osobowości, o tyle filmy MacDougallów budzą respekt dzięki elegancji i subtelności materii. Rouch odwołuje się do wglądu, w odniesieniu do filmów MacDougallów Grimshaw mówi o iluminacji, ale właśnie w znaczeniu oświeceniowej tendencji stopniowego dochodzenia do zrozumienia. Kolejne filmy MacDougallów rządzą się logiką rozwoju. Mają odpowiadać na pytania, które zrodził (a na które nie potrafił odpowiedzieć) film uprzedni. Owa ciągłość podkreśla kumulacyjny charakter wiedzy. Projekt MacDougallów zakłada proces doskonalenia i wysubtelnienia narzędzi, rozumienia, postrzegania. Grimshaw zauważa, że w takim podejściu horyzont poznania (jak sądzę, dotyczy to zapewne każdego stylu poznania) zawsze się oddala, zawsze okazuje się poza zasięgiem. W filmach MacDougallów widz nie zawiesza poznawczych funkcji intelektu (jak to ma – i musi mieć – miejsce w przypadku niektórych obrazów Roucha, gdy chcemy w pełni pojąć to, co chce on nam ukazać i powiedzieć).

Wczesny film MacDougallów *To Live With Herds* (1971) stał się przełomem w konwencji filmu etnograficznego. Melissa Llewelyn-Davis (bohaterka ostatniego eseju w tomie) wyznała: *Byłam tak dogłębnie nim poruszona. Nie zdawałam sobie sprawy, że można po prostu wziąć kamerę i przysłuchiwać się temu, co*

ludzie mówią, a potem wyświetlić to na ekranie, i że będzie to tak pasjonujące. W całym tym przedsięwzięciu było coś uczciwego i poważnego.

Podejście Grimshaw jest detaliczne i analityczne. Można je oczywiście streścić, ale wówczas gubi się „gęstość” wywodu, jakość polegającą na „agregacji”, stałym dodawaniu spostrzeżeń, dopowiedzeń. I określenie to nie ma tu zabarwienia pejoratywnego. Jej podejście wiąże się z „gęstym oglądaniem czy przyglądaniem się”, co mogłoby być pojęciem pochodnym opisowi gestemu czy też gęstej lekturze. Kiedy łączy *To Live With Herds* z kinem obserwacyjnym, powiada dalej, że owo podejście MacDougalla wiąże się też mocno z neorealizmem włoskim, z wezwaniem Zavattiniego i Bazina do tworzenia kina opartego na trwaniu.

Przyglądając się z bliska „*To Live With Herds*” możemy odnaleźć pewną liczbę różnych strategii, które MacDougallowie wykorzystują, aby przekonać nas o prawdzie filmu. Wiodącą rolę odgrywają wśród nich te techniki, które można identyfikować z podejściem obserwacyjnym, wywodzącym się z neorealizmu włoskiego w jego późnej formie. Ich filmy wyróżniają się wrażliwością na wizualny i słyszalny detal, przypatrują się z bliska bohaterom w ich życiu codziennym i niuansom związanym z sytuacjami i spotkaniami społecznymi. Atmosfera bliskości w filmie tworzona jest również dzięki zogniskowaniu i intensywności oka kamery (Davida MacDougalla). Służy ono jako rodzaj filtru, który pragnie nie przeszkadzać, lecz po prostu być tam, spokojnie obserwując, jest wyrazem wrażliwości filmowca oraz szacunku dla jego podmiotów. Konieczne są jednak sporadyczne ruchy kamery i zmiany miejsca, faktycznie po to, aby przypomnieć nam o obecności MacDougalla, aby upewnić nas co do integralności widzenia, które prezentuje, które jest wewnętrznie powiązane z jego rzeczywistym byciem tam. W rzeczy samej, zaczynamy odczuwać, że tam także byliśmy. Ponieważ intensywny realizm „*To Live With Herds*” wprowadza odczucie bezpośredniego spotkania z innym światem, światem Jie’ów.

Jednym z ważnych dla MacDougalla filmów etnograficznych jest *Pieśń Ceylonu* Basila Wrighta (1937); syntetyzuje on – powiada reżyser – uczucia i intelekt. Podobne właściwości – zdaniem Grimshaw – można odnaleźć w filmach MacDougallów. Ów rodzaj syntezy MacDougallowie nie tyle „odnajdują”, ile raczej konstruują dzięki świadomym i nieświadomym procesom intuicyjnych połączeń. Jednak Grimshaw ma również pewne krytyczne uwagi względem MacDougallów. Twierdzi mianowicie, że ich kino czasem zbyt obficie odwołuje się do komentarza, przechodząc tym samym na pozycję „ilustracyjności”, stając się nie tyle kinem obserwacyjnym, ile dydaktycznym. Stałe podkreśla też ów „oświeceniowy” charakter ich przedsięwzięcia.

Grimshaw po kolei omawia wybrane filmy MacDougallów – pozwala to jej na ukazanie ewolucji podejścia. Zaznacza też, że zajmuje się przede wszystkim analizą filmów i komentarzem do nich, w mniejszym zaś stopniu tekstami pisanymi Davida MacDougalla (warto zauważyć, że jest on autorem wielu bardzo ciekawych artykułów dotyczących filmu i antropologii wizualnej, pewnie najciekawszym pisarzem wśród twórców filmu antropologicznego. (Sam MacDougall nie ma uniwersyteckiego wykształcenia etnograficznego. Jego eseje pojawiały się w różnych pismach i antologiach, a zgromadzone zostały w tomie *Transcultural Cinema* /1998/. Pierwszą część ostatniego eseju z tego tomu publikujemy obok, warto

jednak zaznaczyć, że tekst ów odbiega nieco charakterem od innych, które bliższe są analizie wybranych problemów związanych z filmem antropologicznym).

Grimshaw uznaje, że podejście MacDougallów ewoluowało od obserwacji do partycypacji, by znowu stać się przede wszystkim podejściem obserwacyjnym. Z taką oceną swojej twórczości nie w pełni zgadza się sam filmowiec – warto w tym kontekście odwołać się do ciekawej polemiki pomiędzy Grimshaw a MacDougалlem opublikowanej w „Visual Anthropology Review” (1-2, 2002). Tekstom towarzyszy wymiana e-maili doprecyzowujących poszczególne kwestie. I jest to dyskusja instruktażowa zarówno ze względu na jakość związaną z treścią, jak i formą. MacDougall w jednym z e-maili np. w następujący sposób dookreśla różnicę między kinem obserwacyjnym a uczestniczącym (Grimshaw zaś w pełni akceptuje owo doprecyzowanie): *...rozdzielenie między obserwacją a uczestnictwem jest zawsze za mało dopracowane, a ponadto ważne jest, aby nie czynić między nimi rozróżnienia jedynie w kategoriach oczywistej współpracy i stylu pracy kamery. Partycypacja wiąże się w równie dużym stopniu, a nawet większym, z tym, jak filmowiec uczestniczy w życiu i przestrzeni fizycznej swoich podmiotów. Na tej samej zasadzie obserwacja może się wiązać raczej z głębokim zanurzeniem (jak słusznie zauważyłaś) niż z obiektywizacją. Podobnie jak niekoniecznie wiąże się z długimi ujęciami. Mój własny styl obserwacyjny w stopniu rosnącym polega na niewielkich obserwacjach detali w trakcie filmowania. (...) Sądzę, że w końcu rozróżnienie między obserwacją i uczestnictwem oparte jest na fałszywej przesłance, a mianowicie, że terminy te są z tego samego porządku i wzajemnie się wykluczają.*

Spośród trzech wizerunków ten najbardziej wyodrębniony należy do Melissy Llewelyn-Davis. Jej projekt jest „uwikłany” dodatkowo w próbę połączenia antropologii z telewizją (mediami). Pomysł ów osadza antropologię mocno w dniu dzisiejszym i problemach dzisiejszego świata, a jak zauważa autorka, antropologowie mają tendencję, by unikać takich powiązań (tak są też często postrzegani). Telewizja może być interesującym miejscem rozwijania nowego rodzaju etnografii. W jaki sposób zaangażowanie w telewizję wpływa na pytania dotyczące istoty i zakresu badań antropologicznych?

Pierwsze filmy Llewelyn-Davis *Masai Women* (1974) i *Masai Manhood* (1975) powstały w ramach serii *Disappearing World* (Granada Television), późniejsze o dekadę *The Women's Olamal* i *Diary of a Maasai Village* były zrobione dla BBC. Grimshaw śledzi zmiany stylu. Pierwotna perspektywa wyjaśniająca (nastawienie na poznanie, komentarz, całość), zmienia się, następuje stopniowe odchodzenie od perspektywy wizualnej, kina obserwacyjnego w stronę dyskursywnej formy zaangażowania, partycypacji. Jednak jej podejście różni się znacznie od podejścia MacDougallów, m.in. z uwagi na przyjęcie feministycznej perspektywy i wrażliwości genderowej. Co to znaczy być kobietą w pasterkiej społeczności Masajów, gdzie bydlę jest główną wartością, a jednocześnie bogactwo mężczyzny mierzone jest nie tyle nawet pogłowiem bydła, ile liczbą osób od niego zależnych, żon i synowych, które zajmują się ich trzodą? Ewolucja podejścia Llewelyn-Davis wiąże się również ze stopniowym odejściem od Radcliffe-Brownowskiej scjentystycznej, częstej w antropologii brytyjskiej perspektywy w stronę perspektywy dialogicznej i w rosnącym stopniu niesformalizowanej. Taka perspektywa pojawia się w *The Women's Olamal*. Film dokumentuje złożoność

negocjacji pomiędzy mężczyznami a kobietami, które prowadzą do tego, by starszyzna wyraziła zgodę na ceremonię błogosławieństwa płodności. Film śledzi zmieniającą się strategię polityczną kobiet, zaczynającą się od dyskusji we własnym gronie, aż do momentu wybuchu płaczu. Lecz to dopiero groźba przekleństwa ze strony kobiet zmusza mężczyzn do wyrażenia zgody na przeprowadzenie owej ceremonii. Grimshaw podkreśla, że filmowi towarzyszy telewizyjna strategia związana z naciskiem położonym na teraźniejszość, towarzyszenie temu, co się wydarza – tym samym podkreślona zostaje rzeczywistość czasu, współczesność tego, co się dzieje.

Kolejny film (*Diary of a Maasai Village*) jeszcze śmielej odwołuje się do konwencji telewizyjnych, nawiązując do dokumentalnej opery mydlanej, silnie odrzucając linearność, dydaktyczność i obserwacyjność. Sama antropolożka swoje badania terenowe (ich późniejszą formę) określa jako pogawędkę, *chatting*, nieformalną i bliską rozmowę, nastawioną na kontakt i codzienność. Film jest mieszanką rozmów, przysłuchiwania się, obserwacji i partycypacji. Warto podkreślić, że obie strony kamery w jej projekcie „zagospodarowują” kobiety.

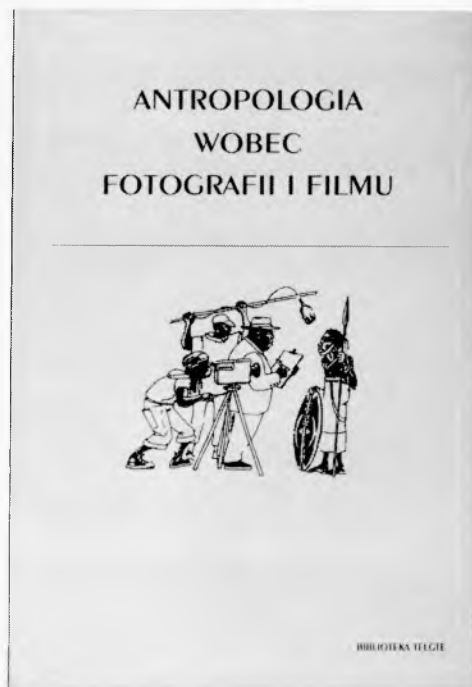
Ostatni omawiany film, *Memories and Dreams* (1993), całkowicie odchodzi od tradycyjnej narracji antropologicznej czy dramatycznej – jest serią epizodów i konwersacji, przywołań z przeszłości (odwołań do poprzednich filmów). Burzy pojedynczą perspektywę widzenia, nie unika też trudnych tematów, takich jak bicie kobiet, przyjmując postawę raczej solidarności niż tylko sympatii.

Grimshaw dopuszcza się czasem subiektywizacji, nienachalnie, choć w powtarzający się sposób przypomina, że mamy do czynienia z jej wizją antropologii i filmu. Poznajemy to, jak ona odbiera filmy. Często pojawiają się zwroty: sugerowałabym, dla mnie osobiście itd. Niemniej jej książka, nie rosząc sobie pretensji do jedynej wykładni tego, czym może być wizualność w antropologii, stara się być silnym głosem na ten temat, jest też pomyślana jako rodzaj manifestu. Sugeruje, że widzenie jest sprawą centralną dla antropologii współczesnej, niezależnie od tego, czy wysuwa się to na plan pierwszy, czy nie. Ponieważ badania dotyczące antropologicznych sposobów widzenia otwierają kwestie dotyczące wiedzy, techniki i formy, mieszczące się w centrum antropologicznego projektu.

Antropologia wizualna, warto podkreślić za Grimshaw, może być też szczególnie odpowiedzią na: *Wzrastający purytanizm życia akademickiego, któremu towarzyszy wąska specjalizacja i reifikacja archaicznych literalnych form, sprzeciwia się otwartemu, eklektycznemu duchowi, który znaczył wcześniejszą antropologię. Ważne jest, by pamiętać, że ku irytacji [złości] (i podziwu) intelektualistów o ustalonej pozycji, antropologowie w znaczący sposób przeciwstawiają się ustalonym kategoriom wiedzy i form badania.*

SŁAWOMIR SIKORA

KSIAŻKI NADESŁANE



Kulturotwórcze znaczenie form wizualnych kultury nabrało szczególnego znaczenia w czasach współczesnych, wraz z ekspansją nowych kategorii mediów (rozumianych jako nośniki informacji), a wraz z nimi nowych form ekspresji kulturowej. We współczesnej „cywilizacji ekranów i monitorów” kartezjańskie credo zyskuje nową wykładnię – video ergo sum.

Przed antropologią stają więc nowe wyzwania, ale też otwierają się nowe możliwości. Antropologia nie tylko rozwija coraz pełniej badania wytworów wizualnych (filmu, fotografii, TV) – jako faktów kulturowych lub form aktywności komunikacyjnej, lecz także śmieiej niż dawniej używa mediów wizualnych jako nowego typu narzędzia, służącego do rejestracji danych i prezentacji wyników badań antropologicznych.

Nowym wyzwaniem – nowych czasów – odpowiadają prezentowane w naszym tomie teksty. Wskazują one, iż film i fotografia mogą z powodzeniem służyć antropologii, jak i sama antropologia może pomóc w „zrozumieniu” wizualnych form opisu rzeczywistości.

Grzegorz Pelczyński, Ryszard Vorbrich
Fragment wstępu

Antropologia wobec fotografii i filmu, pod redakcją Grzegorza Pelczyńskiego i Ryszarda Vorbricha, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, s. 164.