

„Kwartalnik Filmowy” nr 115 (2021)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.876>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Sławomir Sikora**  
Uniwersytet Warszawski  
<https://orcid.org/0000-0002-2147-8543>

# Poza formą i treścią. W stronę materialności

## Słowa kluczowe:

antropologia filmu;  
Lucien  
Castaing-Taylor;  
Véréna Paravel;  
materialność;  
postantropo-  
centryzm

## Abstrakt

Artykuł przedstawia rozważania na temat *Leviathana* (2012), filmu zrealizowanego przez Luciena Castaing-Taylora i Véréné Paravel, antropologów współtworzących Sensory Ethnography Lab (Uniwersytet Harvarda). Autor proponuje, by traktować film jako antropologię nowej generacji, zrywającą z tradycyjnym Geertzowskim „opisem gęstym”, nastawieniem antropocentrycznym i reprezentacją dominującą w myśleniu zachodnim. Kładzie nacisk na materialność/materialów, zmysłowość, procesualność, a także nierozróżnialność aktorów ludzkich i pozaludzkich. Ważnymi dla prowadzonego wywodu autorami stają się Gilles Deleuze i Félix Guattari oraz Tim Ingold. Zdanie tego ostatniego (*Zaangażowanie w świat wiąże się z odczuwaniem go, a nie zamieszkiwaniem w świecie sensu*) mogłoby być szczególnym wprowadzeniem do analizowanego filmu.

*Art does not reproduce the visible but makes visible.*

Paul Klee, 1920

*What the hell does that mean?*

Jay Ruby, 2013

*Wierzymy, że świat bliski jest naszym reprezentacjom.*

Michel Serres

Film formy, film treści. Klasycy teorii filmu David Bordwell i Kristin Thompson napisali: *Bardzo często ludzie postrzegają formę, jako przeciwieństwo czegoś, co zwykle się nazywało treścią. Takie rozumienie sugeruje, że wiersz, utwór muzyczny lub film są podobne do dzbanka. Ich zewnętrzny kształt (forma) – czyli ściany dzbanka – zawiera coś, co równie dobrze mogłoby być trzymane w filiżance lub kubku. Przy takim założeniu forma z definicji staje się mniej istotna niż to, co zawiera. Nie zgadzamy się z takim podejściem*<sup>1</sup>. Ta konkluzja wydaje się zapewne dziś oczywista dla większości krytyków, zresztą nie tylko filmowi. Jednym z interesujących przykładów – ciekawych z uwagi na to, że niejako naocznie pokazujących wpływ formy (formy narracji) na treść – może być porównanie dwóch wersji *5x2* François Ozona: kinowej i reżyserskiej. Ta druga, opowiedziana chronologicznie, wydaje się mówić zupełnie co innego niż pierwsza. Mimo że w zasadzie nie różnią się one niczym poza kolejnością epizodów<sup>2</sup>. Te dwie „banalne” historie romansu i małżeństwa pewnej francuskiej pary można nazwać wersją żeńską i męską i jak już wspomniałem, choć treść poszczególnych epizodów pozostaje niezmienną, to odwrócenie kolejności ich opowiedzenia, ich dekontekstualizacja, czy też rekontekstualizacja może radykalnie zmienić odczytanie tego dzieła. Wersja kinowa, żeńska, wydaje się zresztą znacznie ciekawsza i bardziej intrygująca: w grę wchodzi emocje, może nawet afekty, nie tylko nasze, ale i ekranowych bohaterów.

W niniejszym tekście chciałbym przedstawić film, który wymyka się, jak sądzę, klasycznemu podziałowi na formę i treść, omija tę kłopotliwą alternatywę. Oczywiście każde dzieło ma „jakąś formę”, „jakąś narrację” i „jakąś treść”, niemniej ani znaczenie (czyli treść), ani forma nie wysuwają się tu na plan pierwszy. Tym, co film, który chciałbym tu przedstawić, wysuwa na plan pierwszy, jest raczej materialność, tak jak ją rozumiał np. Gilles Deleuze. Wymyka się on również klasycznym podejściom do reprezentacji i wpisuje się, jak miemam, w to, co Nigel Thrift nazwał teorią niereprezentacyjną (*non-representational theory*)<sup>3</sup>. Chciałbym się tu przede wszystkim zająć *Leviathanem* (2012) zrealizowanym przez Luciena Castaing-Taylora i Véréne Paravel, antropologów związanych z Sensory Ethnography Lab, pozawydziałowym ośrodkiem działającym na Uniwersytecie Harvarda, powołanym zresztą do życia właśnie przez Castaing-Taylora.

*Leviathan* może budzić skrajne emocje, ale też powodować skrajne nieporozumienia. Jakiś czas temu, na liście mailingowej poświęconej antropologii wizualnej, rozgorzała dyskusja (lista VISCOM, maj 2013), którą rozpoczął wpis zasłużonego nestora antropologii filmu, ubolewającego nad tym, że sukces *Leviathana* na obszarze sztuki – film przewędrował przez liczne światowe festiwale nie tylko antropologiczne, zdobywając wiele nagród, zaś materiały, które powstały podczas rejestracji, były również prezentowane w galeriach sztuki – łączy się ze stratą Castaing-Taylora dla obszaru antropologii<sup>4</sup>. Nie obyło się zresztą bez pewnych impertynencji. Antropologia w dawniejszym wydaniu, dziś już z pewnością

nie jedynym, a być może nawet nie dominującym, łączyła się z poszukiwaniem skontekstualizowanych znaczeń (to też pewnego rodzaju forma, w ramach której dokonuje się interpretacja). To kontekst pozwala na prawidłowe odczytanie znaczenia. „Sztuka antropologii” polegała zatem na rekonstrukcji właściwego kontekstu i umieszczeniu w nim samego wydarzenia<sup>5</sup>. I chociaż antropolodzy są od dawna wyczuleni na różne, odmienne punkty widzenia (i głosy), to paradoksalnie można zadać retoryczne pytanie, czy łatwo odnaleźliby się w sytuacji, w której na przykład mieliby zastosować na własnym podwórku opisany zabieg odwrócenia sekwencji narracyjnych zaproponowany w filmie Ozona. Dominującym trybem był bowiem eksplicytny opis/zapis realistyczny, a chronologia, uczasowanie również było pewną formą kontekstualizacji<sup>6</sup>. Przywoływany wcześniej profesor, komentując *Leviathana*, ubolewał nad jego nieetnograficzną formą. Przynajmniej część moich studentów była tym dziełem poruszona i zachwycona. Zdaję sobie sprawę, że film, choć może być hipnotyczny, to może też być trudny w odbiorze i stanowić wyzwanie dla przyjętych konwencji i form filmowania (jak też właśnie recepcji).

Kilka słów opisu. Wprowadzeniem są tu pojawiające się na czarnym tle słowa z *Księgi Hioba: Wstrząsa głębiną jak wodą w garnku, / a morze miesza jak płyn w naczyniu. / Zostawia za sobą błyszczącą smugę, / a głęбина pod nim sinieje. / Nic na ziemi mu nie dorówna, / jest nieustraszony i takim go stworzono*<sup>7</sup>. I choć pisana w dawnym angielskim i do tego gotykiem, to jednak jest to jedyna klarowna wypowiedź w filmie. Po pewnym czasie zaczynają do nas docierać osobliwe dźwięki i zgrzyty, które można łączyć ze światem człowieka. Warto zwrócić uwagę, że temat filmu jest wprowadzony przez dźwięk. Chwilę później u dołu wciąż czarnego ekranu pojawiają się intensywnie zabarwione, trudne do zidentyfikowania kształty. Pierwszymi elementami, które można zidentyfikować, są błyszczące, żółtozłote łańcuchy. Następnie zaczynamy dostrzegać i rozpoznawać kolejne kształty: wyciągane łańcuchami z wody olbrzymie metalowe pojemniki, zarys człowieka odzianego w kolorową gumowaną kurtkę, lśniąca od wody i światła, w dole spienione morze (w zdjęciach nocnych wykorzystano ostre, kontrastujące światło z zawieszanej wysoko lampy oświetlającej pokład). Jeśli nie znamy opisu filmu, to być może dopiero później zdajemy sobie sprawę, że rzecz dzieje się w czasie nocnego połowu na zapewne kilkusobowym nowoczesnym kutrze rybackim. Te kontekstualizujące szczegóły nie są tu ujawnione. (W klasycznym dokumencie wprowadza/przedstawia się najpierw bohaterów – ale kto tu jest bohaterem?) Kolejne, czasem długie ujęcia, z niekiedy ostrymi zmianami kątów widzenia, swobodnie przechodzą od nie zawsze możliwych do rozpoznania rzeczy (zbliżenia, fragmenty) do szerszych planów, niekiedy ukazując też wzburzone morze i jaśniejące na horyzoncie niebo. Choć zdjęcia wizualnie i kolorystycznie bywają hipnotyczne, mogą zachwycać i uwodzić (czasem jednak budzić również odrazę), to jednocześnie nie trzeba być szczególnym znawcą filmu, żeby zorientować się, że owe kadry nierzadko wydają się losowe, są rozchiwane, że operator nie respektuje pionów, nie dba o formę kadru, swobodnie i czasem w trudny do zrozumienia sposób przechodzi od zbliżeń do szerszych planów, dowolnie kadruje kształty, osoby i rzeczy. W kolejnych ujęciach pojawiają się inne fragmenty rzeczywistości. Wielkie szpule, na które nawijane są liny sieci, z nich do przegród na pokładzie uwalniane są ryby, następnie uśmiercane, transportowane pod pokład. Ludzie zmagający się z żywiołem. Zdjęciom tym towarzyszą obrazy wzburzonego morza, filmowanego za-

równy znad, jak i spod powierzchni wody, unoszących się na czarnym niebie białych mew, ciągniętych sieci, załogi, fragmentów statku, a wszystko to ocieka wszechobecną wodą. Filmowcy umieszczają nas *in medias res*. Nie zawsze łatwo pojąć, gdzie aktualnie znajduje się kamera i czyje w istocie jest spojrzenie. Dość szybko orientujemy się też, że perspektywa, z której obserwujemy tę rzeczywistość, niekoniecznie musi być perspektywą ludzką.

Jeśli odnieść *Leviathana* do zaproponowanego niegdyś przez Karla Heidera zestawu reguł, które miałyby obowiązywać i wyróżniać film etnograficzny, to zapewne wiele z nich, jeśli nie wszystkie, zostały przez twórców *Leviathana* pogwałcone. Silnie kontekstualizujące pomysły Heidera można uznać za próbę przełożenia na film (zapis filmowy) „opisu gęstego” Geertza (pojęcie ukute w 1973 r.)<sup>8</sup>. Nacisk na całościowość, części kontekstualizowane przez odniesienie do całości, syntagmatyczne zapisy (filmowe), właściwa chronologia wydarzeń i reguły, które mają ułatwiać i ujednoznaczyć rozumienie. Pomysły Heidera łatwo dziś krytykować, niemniej akurat dla mnie przynajmniej jeden z nich wydaje się ciekawy i ważny – sprawia, że zaproponowana przez Heidera definicja pozostaje otwarta i stale relewantna. Zauważył on mianowicie, że taki film powinien odzwierciedlać etnograficzne rozumienie przedstawianej rzeczywistości. Jak wiadomo, ulega ono stałym zmianom, ale tym samym sensowne wydaje się również to, że zmienia się rozumienie filmu etnograficznego czy antropologicznego. W tym kontekście można umiejscawiać wspomniane nieporozumienie, które zmanifestowało się w rozmowie na mailingowej liście dyskusyjnej. Może się wydawać, że *Leviathan* wręcz rozmyślnie odchodzi od pomysłów Heidera (a tym samym, jak sądzę, również mistrza Geertza) i programowo zostaje pozbawiony znaczeń i jasnego kontekstu: towarzyszące statkowi mewy, które zdają się czasem unosić nad, a czasem pod wodą; ludzie, których działania nie zawsze są dla nas jasne; urządzenia, których znaczenia i funkcje nie zawsze rozpoznajemy; ludzie stąpający niemal po rybach, porozumiewający się zgłuszonym językiem, gestami, które nie muszą być dla nas czytelne; ryby; odcięta rybia głowa, która w długim ujęciu przesuwana się po pokładzie w rytm kołysania statku, nie mogąc ześliznąć się do wody; zabłąkana mewa – ze zwichniętym?, złamanym? skrzydłem – która nie może wydostać się z jednej z przegród na pokładzie (pokazana podobnie, w długim, stabilnym ujęciu). Z filmu nie dowiadujemy się nawet, że to właśnie w oczekiwaniu na owe rybne resztki mewy towarzyszą rybakom. Moglibyśmy uznać, że chodzi tu również o opis rzadki, zignorowany przez Geertza, o który upomnieli się późniejsi antropolodzy i socjolodzy<sup>9</sup>. To chyba jednak również nie usatysfakcjonuje tych, którzy przywykli do poszukiwania sensu – dlatego wymowa filmu może być niejednoznaczna, a czasem nawet wzbudzać konsternację.

Jak pisałem, *Leviathan* zdobył liczne nagrody, a jego twórcy odwiedzili wiele ważnych festiwali. Po jednym z pokazów, podczas dyskusji z publicznością, ktoś zadał pytanie, czy jest to bardziej o współczesnym przemyśle żywnościowym, czy też o ciężkiej pracy rybaków. Odpowiedź Castaing-Taylor była oględna i nieco kluczająca. Zauważył mianowicie, że filmy ukazujące przemysłowe podejście do wytwarzania żywności już się pojawiały, np. film *Our Daily Bread* Nikolausa Geyrhaltera (*Unser täglich Brot*, 2005), a ich nie miał takich aspiracji. Po czym stwierdził, przytoczając tu tylko fragment dłuższej wypowiedzi: *Nie próbujemy nic powiedzieć, jedną z rzeczy, jakie staramy się robić, jest tworzenie filmów,*

które nic nie mówią. Filmy, jak wszystko, co ludzie robią, zawsze są w pewien sposób o czymś, ale wyobrażanie sobie, że są o czymś, co można wyrazić słowami poza materiał/strukturą (ang. fabric) samego filmu, jest niedorzeczne, bo wówczas nie tworzyłibyśmy filmu, lecz pisalibyśmy go<sup>10</sup>.

Stwierdzenie o tworzeniu filmów, które nic nie mówią, może brzmieć nieco arogancko, a nawet prowokacyjnie, chyba że uznamy, iż każde odniesienie językowe, z uwagi na wszechwładność, hegemoniczność, posesywność języka oraz wszechobecność znaczenia, może budzić sprzeciw. Karen Barad – osoba zajmująca się fizyką i filozofią – stawia sprawę jasno i swój tekst pod wiele mówiącym tytułem *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*<sup>11</sup> zaczyna od słów: *Językowi przyznano zbyt wiele władzy. Zwrot językowy, zwrot semiotyczny, zwrot interpretacyjny, zwrot kulturowy: wydaje się, że ostatnio wraz z dowolnym z tych zwrotów każda z „rzeczy” – nawet materialność – zostaje przekształcona w kwestię języka albo w inną formę kulturowej reprezentacji*<sup>12</sup>. Dopowień, że rzeczy, którym czasem współcześnie próbujemy oddać głos, podejrzanie często mówią naszym głosem, a zatem zacytowaną wypowiedź Castaing-Taylora być może należy przede wszystkim rozumieć literalnie. Film ma pokazywać (!), a nie mówić<sup>13</sup>.

Castaing-Taylor i Paravel wydają się dystansować wobec języka, właśnie w służbie może nie tyle nawet rzeczowości, ile materialności i zmysłowości. Film sprawia wrażenie bardzo materialnego i zmysłowego, a w budowaniu tego doświadczenia znaczącą rolę odgrywa dźwięk. Przy czym wszystkie byty są tu traktowane równorzędnie. To ewidentnie dzieło postantropocentryczne. Mamy do czynienia nawet bardziej z materią niż z rzeczami, ale też z procesualnością: na pierwszy plan wysuwają się materialność i zmysłowość świata, a potem dopiero jego rzeczowość; rzeczowość stale rozplywa się w materialności i *vice versa*. Możemy też mówić o odejściu od reprezentacji, czego wynikiem są te osobliwe sposoby frealizacji. Paravel i Castaing-Taylor opowiadają nieco podobną historię co Jean Rouch. W jego przypadku rewolucyjne przejście do filmowania z ręki miało być pochodną utracenia statywu (który według jednej z wersji miał wpaść do wody), w przypadku Paravel i Castaing-Taylora utrata profesjonalnej kamery skłoniła ich do użycia kamer wykorzystywanych w sportach ekstremalnych<sup>14</sup>, które można było przytwierdzać do głów i ubrań rybaków, burty statku, specjalnych tyczek-statywów, co pozwalało na „zdehumanizowanie”, czy też „odantropologizowanie” spojrzenia. To spojrzenie pozaludzkie/nie-ludzkie jest bliskie pomysłom Wiertowa, który na swój sposób uprzywilejowywał maszynę, poszerzającą – jak medium Marshalla McLuhana – spojrzenie człowieka. W przypadku Paravel i Castaing-Taylora podział na ludzkie i pozaludzkie został zakwestionowany i jest nierozróżnialny. Zarówno na poziomie przedmiotowym (rzeczywistość filmowana), jak i podmiotowym (patrzące oko kamery nie jest ludzkim okiem, nie zachowuje intencjonalności spojrzenia).

W dalszej części przytaczanej rozmowy z publicznością pojawia się również odniesienie do Gilles’a Deleuze’a. Tym właśnie tropem chciałbym dalej podążać. Antropolog Tim Ingold, wychodząc od cytowanej w motcie sentencji Paula Klee – *Sztuka nie naśladuje widzialnego, lecz czyni widzialnym*<sup>15</sup> – pragnie zdystansować się wobec wywodzącego się od Arystotelesa stanowiska hylemorficznego, które jak powiada, stale dominuje w myśleniu zachodnim. W swoich rozważaniach podąża

w znacznej mierze za pomysłami Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego, którzy uznają, że *zasadnicza relacja w świecie życia nie zachodzi pomiędzy materią a formą, czy też między substancją a atrybutami, lecz między materiałem a siłami*. Chodzi o to – kontynuuje Ingold – *w jaki sposób materiały wszelkiego rodzaju, o różnych i zmiennych właściwościach, ożywione siłami Kosmosu, mieszają się i stapiają ze sobą w procesie powstawania rzeczy*<sup>16</sup>. Rozróżnienie na obiekty/przedmioty oraz rzeczy jest dla Ingolda istotne. Zamieszkujemy świat, który składa się nie z obiektów/przedmiotów, lecz rzeczy – twierdzi. Czym jest drzewo? – pyta. Gdzie są jego granice? Czy drzewo kończy się na korze, gałęziach, liściach; a co ze wszystkimi żyjątkami, które mieszkają w korze i pod nią, tworząc szczególny ekosystem, co z ptakami, z korzeniami, z glebą, z którą korzenie wchodzi w interakcje i która wpływa na drzewo, podobnie jak powietrze (wiatr)? Nie inaczej jest w gruncie rzeczy z domostwem, które stanowi zgromadzenie zamieszkujących je istot. Ingold zauważa, że zdaniem portugalskiego architekta Álvaro Sizy *prawdziwymi bohaterami budowania domu są (...) ludzie, którzy go zamieszkują i w nieustannym wysiłku podtrzymują jego istnienie, nie pozwalając mu się rozpaść, czy to w słońcu, czy w deszczu i wietrze, czy na skutek zniszczeń wywołanych ludzkim zamieszkiwaniem, inwazjami ptaków, gryzoni, owadów, pajęczaków i grzybów*<sup>17</sup>. Granice rzeczy są porowate; Ingold powiada: ciekną (*leak*); granice obiektów są sztywne i dookreślone. Rzecz to przedmiot w użyciu, w interakcji. Koncentracja na przepływach życia wymaga skupienia na strumieniach materiałów. Ingold wprowadza pojęcie *meshwork*, siatki, w opozycji do Latourowskiej sieci (*network*, Actor-Network-Theory, ANT)<sup>18</sup>. Jego metafora, jak zauważa, ma silne konotacje myślenia ekologicznego i środowiskowego, metafora Latoura ma silniejsze odniesienia do relacyjności i jest mocno osadzona w socjologicznych badaniach społeczeństwa i techniki<sup>19</sup>. Ingold odwołuje się również do wprowadzonego przez Annemarie Mol i Johna Lawa pojęcia „przestrzeń płynna”. *W płynnej przestrzeni nie ma precyzyjnie zdefiniowanych obiektów ani bytów. Istnieją raczej substancje, które przepływają, mieszają się i mutują, przechodząc przez medium, czasem zlewając się w bardziej lub mniej efemeryczne formy, które jednak mogą rozpuścić się i przekształcić bez naruszenia ciągłości. W płynnej przestrzeni każda linia – każda relacja jest ścieżką przepływu podobnie jak koryto rzeki czy żyły krwioobiegu (...) żywy organizm to nie jedna linia, ale cała wiązka linii*<sup>20</sup>.

Deleuze i Guattari dystansują się wobec filozofii reprezentacji, którą traktują jako tworzenie obrazu świata wedle określonych założonych przesłanek etycznych, jako tworzenie obrazu świata wedle pewnych przyjętych współrzędnych – to narzucanie pewnej determinującej siatki na świat. Nie ułatwia nam ona doświadczenia świata takim, jakim on się jawi w stawaniu się<sup>21</sup>.

Jak sądzę, to właśnie w tym kontekście – jako próbę ucieczki od reprezentacji, ucieczki od prymatu formy i treści, znaczenia i interpretacji, ale też antropocentryzmu, od rozróżnienia na aktorów ludzkich i pozaludzkich – należy umiejscawiać film Castaing-Taylor'a i Paravel. Twórcy *Leviathana* zdecydowanie opowiadają się za nowym podejściem do rzeczywistości, który wywodzi się od Deleuze'a i Guattariego (a wcześniej m.in. od Spinozy, Nietzschego i Bergsona).

Spośród zamieszczonych w „Visual Anthropology Review” tekstów poświęconych *Leviathanowi* zapewne najbardziej krytyczny wobec filmu, choć jednocześnie ciekawy i doceniający go, jest artykuł Christophera Pavseka. Porusza on przede wszystkim dwie kwestie – odnoszą się do nich w odwrotnej kolejności. Zaczęę od

„opisu gęstego”. Choć Pavsek wydaje się świadom tego, że pomysły Geertza (i tzw. antropologii interpretatywnej) pozostają w sprzeczności z założeniami Castaing-Taylor i Paravel (jak i szerzej, z założeniami przyjętymi w *Ethnography Sensory Lab*), to jednocześnie nie może powstrzymać się od pewnej formy ubolewania i wyrażenia poczucia niedostatku: *bez tego „semiotycznego kodowania i dekodowania” gesty stają się głęboko niejednoznaczne, niezależnie od tego, jak gęsto uwarstwione może być obrazowanie*<sup>22</sup>. Pavsek jakby nie chciał/nie mógł zrozumieć, że *Leviathan* został stworzony w zupełnie już innym paradygmacie (w dość dużym uproszczeniu można powiedzieć, że jest to semiotyka vs wywodzący się od Deleuze’a i Guattariego, a dalej także od Spinozy itd., szczególnie materialistyczny monizm, który można łączyć z Ingoldowską filozofią życia). W znacznym skrócie, choć jednocześnie adekwatnie oddaje to zdanie Ingolda *Zaangażowanie w świat wiąże się z odczuwaniem go, a nie zamieszkiwaniem w świecie sensu*<sup>23</sup> – to świat po zwrocie wizualnym, zmysłowym, materialnym, zwrotach przemyślanych i inkorporowanych przez autorów filmu.

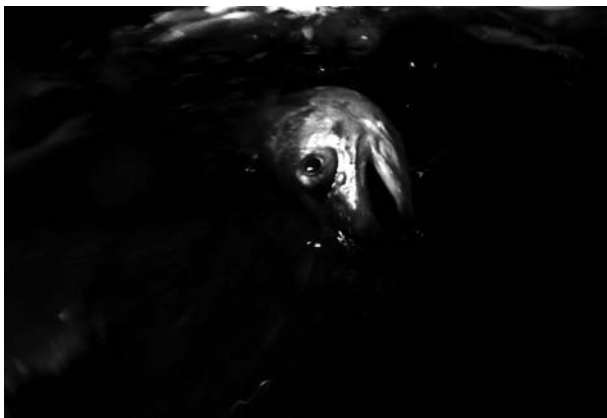
Z tym wiąże się również druga kwestia (nadrzędna u Pavseka), kwestia *zanurzenia, immersji* w doświadczeniu, doświadczaniu doświadczenia. Pavsek polemizuje z takim podejściem, wychodząc, jak sądzę, z konstruktywistycznej wizji nauki. Tu również zderzają się dwie wizje świata (por. cytowane powyżej zdanie Ingolda) i jeśli dziś teoria nie da się oderwać od praktyki, to podam tu jeden przykład. Przywołam wypowiedź studenta – osoby według mnie myślącej bardzo samodzielnie, krytycznie i kreatywnie – który w czasie zajęć stwierdził, że półtoragodzinny film oglądał chyba cztery godziny, bo wydał mu się on tak mocny, że musiał sobie robić przerwy. W dalszej części wywodu dodał, że tego, co znał z opowieści ojca (który pracował na podobnym kutrze gdzieś w okolicy Bostonu/New Bedford, łowiąc m.in. małże św. Jakuba), teraz doświadczył zmysłowo w czasie projekcji. Niemożność obejrzenia filmu w jednym kawałku można uznać za niemożność zanurzenia się całkowicie, również w sensie połączenia doświadczeń, za chęć dyskursywizacji doświadczenia zmysłowego, sklejenia owych dwóch opowieści, tej dawnej, ojca, i obecnej, zmysłowej i afektywnej, albo za lęk przed byciem wchłoniętym przez Lewiatana.

*Leviathana* Castaing-Taylor i Paravel nazwałbym nowoczesnym antropologicznym esejem filmowym. Esej to – jak zauważył Geertz – jeden z klasycznych gatunków pisarstwa antropologicznego. Jest on próbą-poszukiwaniem sposobów rozumienia, nastawioną na badanie, (auto)refleksję i znaczenia. Wydawałoby się zatem, że ta definicja wpisuje się we wszystko to, czym omawiany film nie jest. Jeśli jednak potraktujemy esej jako formę otwartą, ewoluującą i dostosowującą się do wymogów czasu, plastycznie odpowiadającą na jego wyzwania, to dlaczego esej nie miałby być dzisiaj właśnie formą otwartą na kwestie zmysłowości, afekty, cielesność i materialność, dystansując się zdecydowanie wobec prymatu znaczenia<sup>24</sup>. Przede wszystkim zaś formą eksperymentalną. I być może esej filmowy mógłby tu nawet wieść prym przed dziełem pisanym<sup>25</sup>.

Na zakończenie przytoczę jeszcze dłuższy cytat dotyczący wagi kultury materialnej/materialności<sup>26</sup> w dzisiejszej antropologii. Ów powrót kultury materialnej wiąże się również z głębokim kryzysem reprezentacji, który zarysował się w latach 80. XX w.<sup>27</sup> Sporo nowych pomysłów w antropologii narodziło się właśnie jako konsekwencja tego kryzysu.







Cytat ten podejmuje i streszcza wiele wątków poruszonych w niniejszym artykule, a dotyczących niepewności reprezentacji, zmiany perspektywy spojrzenia stale dominującego w antropocentrycznym świecie Zachodu; podejmuje też problem podziału na znaczenie/idee i materię (czy też ducha i materię), które czasem wiążą się również z otwarciem na inne niż zachodnie ontologie. Sądzę też, że w paralelny, dyskursywny sposób podnosi kwestie, które niedyskursywnie w swoim świetnym i nowatorskim filmie próbowali ukazać Castaing-Taylor i Paravel. *Czy dokumenty etnograficzne są rzeczywiście sprawozdaniami na temat niezależnych kultur, czy też zawierają założenia wywodzące się z zachodniego życia intelektualnego? Czy antropolodzy wystarczająco poważnie starają się dokumentować inne światy życia, niezależnie od własnego systemu zachodnich wartości, norm i hierarchii? (...) Oczywiście, wyższość idei i dychotomia między ideami a materią jest jednym z fundamentalnych aspektów zachodniego światopoglądu. Ale czy mogą istnieć różne ontologie? Można więc zapytać, w jaki sposób badanie kultury materialnej może przyczynić się do przezwyciężenia tego problemu. W istocie antropolodzy wykazali, że w wielu społeczeństwach materiał nie jest czymś przeciwstawianym ideom, lecz uznaje się, że obejmuje idee i struktury poznawcze. Wbrew utrwalonemu od dawna na Zachodzie punktowi widzenia kultura materialna nie jest jedynie podstawą kultury, ale raczej zawiera w sobie wartości i normy danej kultury. Dlatego też dogłębne studium kultury materialnej powinno zawierać potencjał kwestionowania zachodniego paradygmatu centralnego miejsca idei. (...)*

Ostatnio antropolodzy przyjęli te kierunki myślenia w odniesieniu do etnograficznych studiów nad kulturą materialną w różnych kulturach. Nowe podejścia do kultury materialnej łączy pomysł, że konceptualne podejście do cech obiektów materialnych może otworzyć perspektywę na ontologię, która porzuca zachodnie koncepcje logocentryczne. Gdy rzeczy mają moc wytwarzania idei i światopoglądów, nie poprzez opis czy znaczenie, ale raczej poprzez ich fizyczną obecność, wtedy możliwa staje się inna ontologia<sup>28</sup>.

<sup>1</sup> D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 62.

<sup>2</sup> Film ten analizował S. Sikora, „5x2” – wersja żeńska i męska, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56.

<sup>3</sup> Jednym z zadań, które Thrift stawia przed *non-representational theory*, jest opis geografii tego, co się wydarza, bowiem kontury i zawartość tego, co się wydarza, ulegają stałym zmianom. Obecnie chodzi zatem o śledzenie w większym stopniu złożonych trajektorii niż „zmaconych gatunków” (termin Clifforda Geertza). Por. N. Thrift, *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*, Routledge, London – New York 2008, s. 2, i C. Geertz, *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, tłum. Z. Łapiński, w: *Post-modernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wyd. Baran i Suszyński, Kraków 1998.

<sup>4</sup> Kategorie „antropologia” i „etnografia” stosuje tu w zasadzie wymiennie, starając się respektować preferencje autorów, do których się odwołuję. Hierarchizujące ujęcie, które nigdy wprowadził Claude Lévi-Strauss (wzrastający poziom uogólnienia i „naukowości”: etnografia – etnologia – antropologia /kulturowa/), było już wielokrotnie kwestionowane. Dziś poszczególni autorzy preferują czasem jedną z kategorii, tworząc własne uzasadnienia.

<sup>5</sup> Podstawowym zadaniem antropologa (poza oczywiście przeprowadzeniem solidnych badań terenowych) było więc, według Geertza, stworzenie „opisu gęstego”, opisu rekonstruującego, nakierowanego na znaczenia, umieszczenie człowieka/ludzi w siatce znaczeń, którą sam/sami utkał/utkali, siatce zwanej kulturą. Klasyczny przykład mówił o chłopcu, który mrugał, czyli dawał znaki (zachowanie intencjonalne), i chłopcu mającym tiki (zachowanie nieintencjonalne) –

- właściwe rozróżnienie owych zachowań mogło być znaczące i nieoczywiste w odniesieniu do obcej kultury. „Opis gęsty” miał pozwalać na trafne ich rozróżnienie. Znaczenie było tu kwestią nadrzędną. Por. C. Geertz, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, tłum. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, t. I, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 35-58.
- <sup>6</sup> Por. klasyczny podręcznik filmu etnograficznego: K. Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin 1976 (wyd. drugie, zmienione, 2006).
- <sup>7</sup> *Biblia Paulistów*, Księga Hioba, <https://dolina-modlitwy.pl/przeklady/index.php?ks=23&rdz=41&wer=24&ver=2> (dostęp: 20.06.2021).
- <sup>8</sup> Por. K. Heider, dz. cyt., i C. Geertz, *Opis gęsty*, dz. cyt.
- <sup>9</sup> Np. W. H. Brekhus, J. F. Galliher, J. F. Gubrium, *The Need for Thin Description*, „Qualitative Inquiry” 2005, t. 11, nr 6.
- <sup>10</sup> L. Castaing-Taylor, V. Paravel, NYFF Press Conference: Leviathan, 30.09.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=cLOCqCItvE&t=800s> (dostęp: 18.06.2021).
- <sup>11</sup> Por. ciekawe i ważne w kontekście obecnego „zwrotu materialnego” (czy „ku materialności”) bogate etymologiczne związki ang. słowa *matter*: Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/word/matter> (dostęp: 18.06.2021).
- <sup>12</sup> K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, w: *Teorie wywróto-we. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- <sup>13</sup> Warto też w tym kontekście sięgnąć do wcześniejszego, często cytowanego tekstu Luciena (Castaing-) Taylora: L. Taylor, *Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies*, „Transition” 1996, nr 69, <https://doi.org/10.23-07/2935240>.
- <sup>14</sup> Cytowana już rozmowa po jednym z pokazów: L. Castaing-Taylor, V. Paravel... dz. cyt.
- <sup>15</sup> Istnieje już polski przekład tego zdania Jolanty Maurin Białostockiej, z którego skorzystała Ewa Klekot. Ja zdecydowałem się tu na własne tłumaczenie. Warto zwrócić uwagę, że w zdaniu Klee jest wyczuwalny dystans wobec dualizmu, który wiąże się z reprezentacją (reprodukcją). Sztuka w takim rozumieniu raczej współtworzy rzeczywistość, wpływając na możliwości percepcyjne i doświadczenie rzeczywistości. W ostatnich latach Ingold odwoływał się do wspomnianych rozważań Klee przynajmniej kilkakrotnie; odwołanie do Paula Klee znajdziemy również u Deleuze’a i Guattario. T. Ingold, *Podążać za materiałem*, tłum. E. Klekot, w: tenże, *Splatać otwarty świat*, Instytut Architektury, Kraków 2018, s. 122.
- <sup>16</sup> T. Ingold, *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*, ESRC National Centre for Research Methods Working Papers, (5), s. 2, [http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510\\_creative\\_entanglements.pdf](http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf).
- <sup>17</sup> T. Ingold, *Podążać za materiałem*, dz. cyt., s. 127-128.
- <sup>18</sup> Ewa Klekot zaproponowała, żeby pojęcie *meshwork* tłumaczyć jako „siatka” (w opozycji do sieci – network). Gdyby nie fakt, że pojęcie „sieci” w odniesieniu do teorii Latoura jest już utrwalone w języku polskim, zaproponowałbym odwrócenie polskich odpowiedników. Jedną z podstawowych metafor dla *meshwork* to pajęcza sieć (*spider/ant*). Por. T. Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London – New York 2011, szczególnie rozdz. 7: *When Ant Meets Spider: Social Theory for Arthropods*, s. 89-94. Por. też: B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.
- <sup>19</sup> T. Ingold, *Bringing...* dz. cyt., s. 11.
- <sup>20</sup> Cyt. za: T. Ingold, *Wieży i granice*, tłum. D. Waślik, w: tegoż, *Splatać otwarty świat*, dz. cyt., s. 90.
- <sup>21</sup> Por. J. Marks, *Representation*, w: *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*, red. A. Parr, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, s. 228-230.
- <sup>22</sup> Ch. Pavsek, „Leviathan” and the Experience of Sensory Ethnography, „Visual Anthropology Review” 2015, t. 31, nr 1, s. 8, <https://doi.org/10.1111/var.12056>
- <sup>23</sup> To zdanie lepiej brzmi w języku angielskim: *To engage with things is to sense the world, not to inhabit a world of sense*. T. Ingold, *To Learn Is to Improvise a Movement Along a Way of Life*, wykład z 27 kwietnia 2010 r., LSE <http://www.youtube.com/watch?v=IDaaPaK-N5o> (dostęp: 16.06.2021).
- <sup>24</sup> Zob. np. klasyczny tekst na temat eseju T. Adorno, *Esej jako forma*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa 1990; por. też C. Geertz, *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, WUJ, Kraków 2005.

<sup>25</sup> Por. ciekawe rozważania na temat formy esaju filmowego: R. Warner, *Godard and the Essay Film: A Form That Thinks*, Northwestern University Press, Evanston 2018.

<sup>26</sup> W tekście piszę o materialności i materiale – ten drugi termin zdecydowanie preferuje Ingold, z nawiązaniem do Deleuze’a i Guattariego. Różni autorzy prezentują nieco odmienne podejście do „materialności” (i „rzeczowości”). Tutaj pozwałam sobie na pewną nierozróżnialność w tym zakresie.

<sup>27</sup> Przede wszystkim cytuję się tu zazwyczaj dwa dzieła: G. E. Marcus, M. M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experi-*

*mental Moment in the Human Sciences*, University of Chicago Press, Chicago 1986, i J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000 (wyd. oryg. 1988).

<sup>28</sup> H. P. Hahn, *Material Culture*, w: *The International Encyclopedia of Anthropology*, red. H. Callan, John Wiley & Sons, Ltd., New York 2018, s. 12-13, <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1789>.

## Sławomir Sikora

Doktor hab., adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego; zajmuje się przede wszystkim antropologią wizualną, antropologią miasta i antropologią współczesności. Autor książek *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (2004) oraz *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012), a także wielu artykułów naukowych. Współautor filmu *Żeby to było ciekawe* (2009) i współredaktor książki *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów* (2009). Koordynator kilku projektów grantowych, m.in. *Oddolne tworzenie kultury i Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa* (NAFA Film Festival, Warszawa 2015).

## Bibliografia

**Adorno, Th.** (1990). Esej jako forma. W: Th. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów* (tłum. K. Krzemień-Ojak, ss. 79–99). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

**Barad, K.** (2012). Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie (tłum. J. Bednarek). W: A. Gajewska (red.), *Téorie wywrotowe. Antologia przekładów* (ss. 323–360). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

**Bordwell, D., Thompson, K.** (2010). *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie* (tłum. B. Rosińska). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

**Brekhus, W. H., Galliher, J. F., Gubrium, J. F.** (2005). The Need for Thin Description, *Qualitative Inquiry*, 11 (6), ss. 861–879.

**Clifford, J.** (2000). *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka* (tłum. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman). Warszawa: Wydawnictwo KR.

**Deleuze, G., Guattari, F.** (2015). *Tysiąc plateau*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.

- Geertz, C.** (1998). O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej) (tłum. Z. Łapiński). W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 214-235). Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński.
- Geertz, C.** (2003). Opis gesty – w stronę interpretatywnej teorii kultury (tłum. S. Sikora). W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej* (t. 1, ss. 35-58). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Geertz, C.** (2005). *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej* (tłum. D. Wolska). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hahn, H. P.** (2018). Material Culture. W: H. Callan (red.), *The International Encyclopedia of Anthropology* (ss. 1-15). New York: JohnWiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1789>
- Heider, K.** (1976). *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Ingold, T.** (2010). Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials. *ESRC National Centre for Research Methods Working Papers*, (5). [http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510\\_creative\\_entanglements.pdf](http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf)
- Ingold, T.** (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London – New York: Routledge.
- Ingold, T.** (2018). Podążać za materiałem (tłum. E. Klekot). W: T. Ingold, *Splatać otwarty świat* (ss. 122-142). Kraków: Instytut Architektury.
- Latour, B.** (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci* (tłum. A. Derra, K. Abriszewski). Kraków: Universitas.
- Marcus, G. E., Fischer, M. M. J.** (1986). *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Marks, J.** (2010). Representation. W: A. Parr (red.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition* (wyd. 2, ss. 228-230). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pavsek, Ch.** (2015). Leviathan and the Experience of Sensory Ethnography. *Visual Anthropology Review*, 31 (1), ss. 4-11. <https://doi.org/10.1111/var.12056>
- Sikora, S.** (2006). „5x2” – wersja żeńska i męska. *Kwartalnik Filmowy*, (56), ss. 203-209.
- Taylor, L.** (1996). Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies. *Transition*, (69), ss. 64-88. <https://doi.org/10.2307/2935240>
- Thrift, N.** (2008). *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London – New York: Routledge.
- Warner, R.** (2018). *Godard and the Essay Film: A Form That Thinks*. Evanston: Northwestern University Press.

**Keywords:**

anthropology  
of film;  
Lucien  
Castaing-Taylor;  
Vérona Paravel;  
materiality;  
post-  
-anthropocentrism

**Abstract**

Sławomir Sikora

**Beyond Form and Content: Towards Materiality**

The article offers a reflection on *Leviathan* (2012), a film made by Lucien Castaing-Taylor and Vérona Paravel, anthropologists associated with the Sensory Ethnography Lab (Harvard University). The author proposes to regard the film as a new type of anthropology, breaking with the traditional Geertzian “thick description” and anthropocentric

perspective, but also with the philosophy of representation dominant in the Western world. It emphasizes the importance of materiality/materials, sensuality, processuality, but also the indistinguishability of human and non-human actors. The argument draws on the concepts of Gilles Deleuze and Félix Guattari, as well as Tim Ingold. Perhaps the latter's sentence (*To engage with things is to sense the world, not to inhabit a world of sense*) could be a kind of introduction to the film.

