

# Zmieniające się podmioty narracji etnograficznych

Sprawozdanie z festiwalu NAFA (2010)

SŁAWOMIR SIKORA

Wbrew swej nazwie Nordic Anthropological Film Association nie ogranicza działalności jedynie do Skandynawii, a część członków Stowarzyszenia wywodzi się nawet spoza Europy. Podobnie jak różnorodne są miejsca tradycyjnie corocznych spotkań połączonych z festiwalem filmów antropologicznych i dokumentalnych, ale także prelekcjami, wykładami, dyskusjami. Wybór kolejnych miejsc spotkań, jak zawsze, jest pochodną różnych okoliczności, niemniej czasem ma też wymiar „polityczny”, związany z promocją „nowego wizualnego miejsca” na mapie świata. Tak było w Tartu osiem lat temu, kiedy ruszył wpisany już w strukturę festiwalową WorldFilm: Tartu Festival of Visual Culture. Ale w planach wybiegających w przyszłość pojawiły się już propozycje festiwalu w Chinach czy Kamerunie. Tym razem festiwal odbywał się niejako w kolebce stowarzyszenia, w Århus w Danii.

30 NAFA International Film Festival był współorganizowany przez Moesgård Museum, a towarzyszyła mu konferencja *Perceiving Children. Visual Anthropology of Childhood*, zorganizowana przez Ditte Marie Seeberg i Rossellę Ragazzi przy współpracy Petera I. Crawforda i Paolo Chiozziego. Patronem części festiwalowej był Peter Crawford. Filmy tam pokazane nie ograniczały się do tematyki dziecięcej. Moje krótkie uwagi, odwracając chronologię, przede wszystkim będą dotyczyć drugiej, *stricte* filmowej części całego spotkania, na końcu dorzucę kilka słów o pierwszej.

Tegoroczne spotkanie uświetnili Judith i David MacDougallowie. Pierwszego dnia na zakończenie sesji został pokazany film Davida MacDougalla *Gandhi's Children* (2008), ostatni z jego kilku dość różnorodnych filmów poświęconych szkołom i systemowi edukacji w Indiach, zaś w czasie festiwalu zaprezentowano film Judith MacDougall poświęcony fotografii w Chinach (*The Art of Regret*, 2007), pokazany też dwa lata temu na festiwalu „Oczy i Obiektywy” (Warszawa 2009). Pojawiła się też skromna retrospektywa filmów o dzieciach (użyczonych przez DER) autorstwa Johna Marshalla, przede wszystkim z serii dotyczącej Ju/honansi (!Kung San), z komentarzami MacDougallów i Crawforda.

Rossella Ragazzi (w trakcie dyskusji nad tematem kolejnych sesji NAFA) zauważyła, że przejadły się jej (i być może – tak przynajmniej zrozumiiałem ton jej wypowiedzi – stały się nieaktualne) dyskusje na temat granic filmu etnograficznego i antropologicznego. Niemniej, jak sądzę, wątek ten należy do powracających tematów i stale musimy borykać się z pytaniem nie tyle o to, z jakich materiałów powinien korzystać antropolog, ile raczej, jakie filmy może antropolog robić (choć

wiadomo skądinąd, że może robić każde: *vide* Jørgen Leth czy inny absolwent etnografii, Jerzy Skolimowski), by koledzy i koleżanki nadal uznawali, respektowali i brali pod uwagę jej/jego prace. Przynajmniej czasem dyskusja na temat granic i centrum (np. Banks i Morphy) powinna być ponawiana, nie tyle z uwagi na to, by owe granice i centrum utrwałać, ile raczej by zastanawiać się, jakim ulegają zmianom, jak antropologia interferuje z innymi dyscyplinami (i jakie te kwestie budzą emocje), jakim przewartościowaniom podlegają pewne wcześniejsze ustalenia i znaczenia, na które kładzie się akcent (sformułowany niegdyś przez Karla Heidera zbiór zasad zapewne nadal ma swoich zwolenników). Coraz częściej – warto zauważyć – pojawiają się też głosy, że ciekawa praca etnograficzna nie ogranicza się tylko do obszaru antropologii i być może trzeba oswajać się z wygłoszoną już dość dawno temu uwagą Jamesa Clifforda, że etnografia jest nowym wschodzącym fenomenem interdyscyplinarnym (przykłady tego pojawiły się również w ramach festiwalu). To pytanie o wagę pewnych kategorii, ale też o akcenty, jakie się stawia. To pytania, które mogą przynieść rozważania na temat „narodowych szkół i tradycji”, a te kształtowały się wszak różnie (taki był w istocie temat zeszłorocznej konferencji i festiwalu NAFA, a także powstającej książki, wyd. Intervention Press). Dokument *A Man from the Congo River* (reż. Jouko Aaltonen, 2009) opowiadający o uwikłaniu w kolonializm Finlandii, która sama była skądinąd (podobnie jak część innych krajów europejskich) „skolonizowana”, jest dobrym przykładem na to, że coraz subtelniej należy podchodzić do różnych zagadnień.

W trakcie zeszłorocznego spotkania (Koper, Słowenia) Peter Crawford zauważył, że festiwal odbywa się w państwie, które jest młodsze niż sama antropologia wizualna. Ta uwaga „na marginesie” sygnalizuje, że choć granice bywają coraz bardziej przepuszczalne, to nadal czasem, przynajmniej dla niektórych pozostają istotne. I choć, jak pokazał to już dawno Jean Rouch – przy pomocy czarnych przyjaciół Damouré, Lama i Illo (*Jaguar*) – można je łatwo obejść, to pewne szlabany, nawet jeśli się przesunęły, nadal istnieją... Temu służyły ponawiane przez Suzette Heald w czasie pofilmowych dyskusji pytania o antropologiczne kryteria w poszczególnych filmach. A to myślenie niewątpliwie się zmienia. I być może znaczący jest fakt, że o tej zmianie zaświadcza nie tylko anonse werbalne (pisane i mówione) oraz filmy, ale także poświęcone im festiwale. Być może są one właśnie szczególną płaszczyzną powolnego, dyskretnego przemieszczania granic.

Trudno byłoby oddać sprawiedliwość wszystkim wyświetlanym filmom. Swoją uwagę skoncentruję na kilku, które mnie osobiście najbardziej poruszyły i które też wydały się najciekawsze, właśnie z uwagi na to, że na różne sposoby zaświadczały i ilustrują problem zmieniających się granic i sposobów narracji, wskazując też na znacznie większe i bardziej różnorodne uwikłanie podmiotów po dwóch stronach kamery.

Zacznę od filmu otwierającego część festiwalową: *Juarké. Boys Made Men in Mboum society* Mohamadou Saliou (jeszcze nie absolwenta Uniwersytetu w Tromsø), który wzbudził powszechne uznanie. Narracja w filmie składa się z dwóch splatających się i dopełniających wątków: wywiadu z jednym z „wiedzących” starców i właściwej rozciągniętej w czasie inicjacji (obrzezanie). Jak sądzę, film bardzo ciekawie pokazał dwie strony wtajemniczenia w obliczu zmian, jakie zachodzą w miejscowej społeczności (lud Mboum, Kamerun). Narracja starszego mężczyzny dobitnie ukazuje wagę i niepodważalność tradycji i wiedzy (bynajmniej

nie wyjawiając jej). Druga nitka narracyjna pokazuje jasno, że obrzęd przejścia, choć musi się odbyć (mamy do czynienia z jego tradycyjną wersją), ma jednak praktyczny i czasem nieco przypadkowy charakter: jednym rany goją się wolniej, drugim szybciej, jedni chłopcy odważniej podchodzą do kolejnych prób, innym przysparza to więcej problemów. Film ciekawie ukazuje pewną przypadkowość sfery *praxis*.

Film zaczyna się ujęciem od tyłu owego „wiedzącego” starszego mężczyzny, dopiero potem pojawia się spojrzenie *en face*, od razu też zostaje ustanowiony standard relacji – pytania o obrzęd zostają odwrócone. To inna forma „odwrócenia” niż ta, która pojawia się w pamiętnej scenie *Zawodu reporter* Antonioniego, kiedy to pytany powiada, że wszystkie pytania można zadać, ale wówczas, gdy kamera zwrócona jest na pytającego. To mocny akcent na zmianę, rodzenie się jeszcze innego miejsca dla antropologa – spotykamy się tu ze szczególną formą *studying up* (warto dodać, że sam Saliou pochodzi z sąsiedniego miasta). Odwrócone pytania sprawiają, że przynajmniej przez chwilę w centrum uwagi pojawia się pytający. *Czy jesteś obrzezany? Czy rozumiesz ten symbol?* – mężczyzna rysuje kółko i wtyka weń patyk. Filmowiec pokornie odpowiada, że nie. Retorycznie pojawia się pytanie o sens i zasadność samego pytania, pytanie o ontologiczno-egzystencjalny status wiedzy. Pozycja filmowca-antropologa zostaje jasno dookreślona. Jako nieinicjowany w tradycyjny sposób nie ma prawa oglądać „sedna wydarzenia” (a tym samym i my). Ten wymuszony „antywizualizm” poza wszystkim innym ciekawie wprowadza formę dyskrecji i respektu wobec badanej rzeczywistości, w żaden sposób nie czyniąc z niej widowiska. To również refleksyjne pytanie o sens i uniwersalny charakter wiedzy. Warto dodać, że owe dwa wątki narracyjne są świetnie skonstruowane (co nie dziwi, bowiem czuwał nad tym również Gary Kildea!).

O ile Saliou można nazwać z powodzeniem *native anthropologist*, o tyle film Olisarali Olibui, autora *Shooting with Mursi* (przy – jak sądzę – bardzo znaczącej współpracy Bena Younga, 2009) byłby bliższy tego, co zwykło się określać mianem *indigenous media*, mediami tubylczymi: *Znalazłem nową broń i głos oddaję mojemu ludowi... Pociski kamery swoim zasięgiem obejmują cały świat*. Poza garścią dobrze zmontowanych i sfilmowanych zdjęć *à la* „National Geographic” (ukazujących skąpo odzianych malowniczych krajowców, czasem ozdobionych kłódkami wargowymi, przechadzających się z karabinami maszynowymi) pojawia się dużo wypowiedzi (także Olibui) przedstawiających ich własne problemy. Ich lokalny świat na różne sposoby został uwikłany w „świat wielki”. Otoczeni przez trzy parki narodowe mają bardzo ograniczony dostęp do dawnych pastwisk i zakaz polowań, dostępnych – rzecz jasna – dla sówic płacących za nie turystów. Ci ostatni licznie ich nawiedzają i chętnie płacą (grosze) za malownicze fotografie, do których Mursi mają pozować – to zresztą osobna kwestia. Film daje ciekawy – „odwrócony” – obrazek turystycznego biznesu, choć nie tak zjadliwy dla białych jak słynny *Cannibal Tours* Dennisa O'Rourke (1988). W rzeczy samej turystyczny biznes widziany oczyma krajowców był też głównym topikiem innego ciekawego festiwalowego filmu *Shaman Tour* (Laetitia Merli, 2009). Filmy te oczywiście różnią się pod wieloma względami, ale czy można je jasno dookreślić w relacji do „naukowej antropologii”?

Intrygującym filmem „spoza dyscypliny” (przypominam uwagę Clifforda) był *Difficult Birth* (reż. Christa Pfafferott, 2009). Film pokazuje dorastanie do bycia matką. Przepiękna relacja. Kamera pojawia się, gdy dziecko jest już od pewnego czasu na świecie, i przez kilka miesięcy jest obecna przede wszystkim przy matce

i dziecku (ojciec, choć ważny, jest tu postacią drugiego planu). To film o tym, co widoczne, choć nie zawsze łatwo werbalizowane, a mianowicie, że rodząca się nowa relacja zmienia świat. Zachowanie niemowlaka zresztą doskonale konweniuje z wypowiedziami matki: wraz ze zmianą myślenia o dziecku i o własnej sytuacji zmienia się też zachowanie małego człowieka. Początkowy sceptycyzm, wyrażany na różne sposoby przez wszystkich członków rodziny, ciekawie uwiarygodnia właśnie zachowanie niemowlaka. Pojawiająca się w wypowiedziach matki harmonia znajduje ekwiwalent również w zachowaniu dziecka. Kultura (dziś w antropologii twór przynajmniej podejrzany) pozostaje tłem. Pokazany przypadek nie jest oczywiście modelem, ale jest interesującym przykładem (już dawno temu Robert Bellah zwrócił uwagę, że za „ja” w naszej „kulturze” kryje się mało „my”).

Ale na film *Difficult Birth* można też spojrzeć nieco inaczej: matka nie tylko dojrzewa do macierzyństwa wraz z dzieckiem. Można odnieść nieodparte wrażenie, że kamera jest nie tylko świadkiem „procesu”, ale też – przynajmniej częściowo – medium wspomagającym, szczególnym lustrem pozwalającym refleksyjnie zobaczyć siebie. Rouch – nowatorsko – utrzymywał, że kamera jest (współ)twórcą szczególnej prawdy. Choć film Christy Pfafferoth nie jest „rouchowski” (i być może mamy do czynienia z odmiennym rodzajem prawdy), niemniej kamera jest tu wyjątkowo pozytywnym mediatorem (nie tylko z publicznością, a wcześniej z filmowcem), szczególnym „katalizatorem” rodzącego się sensu. (Ten coraz częściej wykorzystywany termin w czasie zeszłorocznego festiwalu NAFA ciekawie przywołała i skontekstualizowała własnymi badaniami Daniela Vávrová). Film Pfafferoth stanowi interesujący przykład *homework*, „badań w domu”, „we własnym kraju” (w analogii do *fieldwork*, „badań terenowych”, w odniesieniu do *anthropology at home*, „antropologii na własnym podwórku”, by przywołać znowu Cliforda). Czy można zatem tę pracę zaliczyć do antropologii? Czy nie zaświadcza ona o powszechnej antropologizacji rzeczywistości?

Kolejny film *Desert Brides* Ady Uspiz (2008) interesująco przekracza konwencje dokumentu etnograficznego. To opowieść stworzona z doświadczeń kobiet (Beduini, pustynia Negev), które muszą (?) godzić się z problemem wielożeństwa w poligamicznych beduińskich rodzinach. Posługując się m.in. fragmentami prawdziwych rozmów, Uspiz konstruuje sfabularyzowany dokument (postać spajającą jest kobieta-filmowiec weselny), który w interesujący sposób odwraca opowiedzianą przez Woody’ego Allena historię Zeliga. O ile tam prawdziwe postaci miały uwierzytelnić fikcję, o tyle tu fikcja w atrakcyjny sposób uspójnia, uwierzytelnia (?) i typizuje autentyczne opowieści i doświadczenia. Antropolodzy od dawna wzywają do poszukiwania i eksperymentowania z problemem reprezentacji (tak w piśmie, jak i w filmie), lecz jednocześnie często ze sceptycyzmem przyjmują powstałe rezultaty. Dawne upomnienie Eliota Weinbergera, że większość filmowców-etnografów woli swoją zdobycz konsumować „na surowo”, nie jest już prawdą absolutną, choć nadal często akceptowaną. Ufikcyjnienie może niewątpliwie ciekawie sprzyjać focusowaniu, ale i werbalizacji zagadnień (by wspomnieć tylko tak ciekawe konstrukcje narracyjne, jak Ariego Folmana *Waltz with Bashir* czy Avi Mograbięgo Z-32 z przesunięciem uwagi z historycznych okoliczności wojny na pytania o to, jak opowiedzieć o indywidualnych doświadczeniach, jak poradzić sobie z opowiedzeniem, „wypowiedzeniem” własnej traumatycznej pamięci). Paul Rabinow upominał się o to, by etnograficzna „dokładność” („przyziemność” – przypominam

metaforę Geertza o niskich lotach teorii w antropologii) nie „upośledzała” możliwości teoretycznych antropologicznych uogólnień. Te uwagi można chyba odnieść również do filmu. W gruncie rzeczy rysują się zatem dwa pozornie sprzeczne stanowiska: różnorodność opisów etnograficznych (z coraz większym przesunięciem *field-work* w kierunku *homework*, przy czym *home*, „własne podwórko”, nie oznaczałoby wcale już tylko Europy czy Ameryki Północnej) i – pamiętając rzecz jasna o tym, że każdy opis jest też zawsze interpretatywny, a zatem zabarwiony teorią – jednocześnie, z drugiej strony, pewne otwarcie na śmielsze poszukiwania w ramach „ficcjonalizujących” uogólnień (Clifford: *Ważne jest, by zachować nie tylko znaczenie tworzenia, ale także wymyślania, zmyślania rzeczy, które nie są tak naprawdę realne – „actually real”*). Być może przykładem takiego filmu mogłyby być *Latawce* Beaty Dziańowicz (2007). Jest to dokument o kursie robienia filmów przygotowanym dla afgańskich nastolatków. Dokument korzysta z materiałów samych nastolatków, jak również fragmentów ich gotowych filmów. Temat postawiony przez instruktora brzmi: pokażcie mi swój Kabul. Tak powstał wielopoziomowy dokument, który pokazuje nie tylko współczesny Kabul (AD 2006), ale także zmagania z problemami translacji norm kulturowych (nie tylko owych nastolatków, lecz także instruktora, a tym samym również ekipy filmowej). Dokument pokazuje wyraźnie, jak film może stać się szczególnie płaszczyzną spotkania odmiennych kultur – formą relacji, ale też szczególnym świadectwem transgresji i przekładu.

Tych kilka przywołanych filmów w żaden sposób nie wyczerpuje różnorodności filmów pokazanych na festiwalu – tak pod względem tematycznym, geograficznym, jak i sposobu potraktowania tematów. Ograniczyłem się do nich, ponieważ, jak sądzę, ciekawie dotyczą problemu coraz bardziej zamazanej granicy obszaru badań antropologicznych, jak i podmiotu badającego (pozostając w polu szeroko rozumianej przez Clifforda nowej etnografii). Dopelniając obraz spektrum różnych ułożeń filmowca-antropologa, warto przywołać film poniekąd zamówiony przez lokalną społeczność u antropologów, o frapującym tytule *If the Vagina Had Teeth* (Liivo Niglas & Frode Storaas, 2009) – to jeszcze inny przykład migrujących granic...

W charakterze konkluzji przywołam jeszcze intrygującą uwagę Steefa Meyknechta (wygłoszoną w czasie jednej z *frutti break*), że nadchodzi pora, gdy owi „inni”, dotychczas „badani” otworzą „nasze” archiwa i zaczną się im krytycznie przyglądać. Ba, ten czas w istocie już nadszedł.

Wśród wielu ciekawych wątków z pierwszej, konferencyjnej części – wartej odrębnego potraktowania – telegraficznie wskażę dwa. Po pierwsze silny postulat, sformułowany *expressis verbis* przez Crawforda, że warto nie tyle badać same dzieci, ile robić to wraz z nimi (co w praktycznym odniesieniu do muzeum dla dzieci mocno wyraziła m.in. Liesbet Ruben, ilustrując to zresztą ciekawymi filmami). Warto też nadmienić, że niemal wszystkie wystąpienia miały komponent wizualny bądź wręcz odwoływały się do badań przy użyciu filmu.

Wyjazd został zrealizowany w ramach projektu badawczego sfinansowanego ze środków na naukę w latach 2009-2011. Grant Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr N N109 223036.

SŁAWOMIR SIKORA