

## Z ANTROPOLOGII OBRAZU

### Przeznaczenie mnie niosło...

Z Andrzejem Dybczakiem o *Gugarze* rozmawiają  
Karolina Dudek i Sławomir Sikora

*Gugara* (2008) – film Andrzeja Dybczaka i Jacka Nagłowskiego pokazywany na wielu festiwalach w kraju i za granicą (m.in. w Cannes). Wyróżniony m.in. na Cinéma du Réel nagrodą The Intangible Heritage Award, Grand Prix „Złoty Lajkonik” (Kraków), Nagrodą Prezesa Telewizji Polskiej, nagrodą za najlepszy debiut reżyserski w konkursie Nowe Filmy Polskie (Międzynarodowy Festiwal Filmowy „Era Nowe Horyzonty”).

Karolina Dudek: *Nazwaliście swój film kinem antropologicznym; nie jest to dokument sensu stricto, nie ma w nim pogoni za narracją, nie ma tych różnych chwytów, które pojawiają się w filmach dokumentalnych. A jak z osadzeniem w tradycji filmu antropologicznego? Czy planując sposób robienia tego filmu, w ogóle to rozważaliście?*

Andrzej Dybczak: Właśnie nie bardzo. Jeśli chodzi o film antropologiczny, to ja tak naprawdę mało go znam, bo jest zwykle po prostu trudno dostępny. Jacek [Nagłowski] z kolei ma niewiele wspólnego z antropologią. Studiował filozofię. Byliśmy przede wszystkim skoncentrowani na filmie jako na materiale, który pozwala coś opowiedzieć. Sam temat, czyli Ewenkowie, narzucił nam pewną formę. Mieliśmy taki zamiar, tylko oczywiście powtarzano nam sto razy, słyszeliśmy to z różnych ust, że nie zrobimy filmu tak, jak chcemy go zrobić, bo dokument musi mieć bohatera i musi go śledzić. Ten bohater musi coś robić. Film musi się zaczynać w punkcie A i kończyć w punkcie B, w którym bohater podlega przemianom. Tu trzeba trochę pozytywnego, trochę smutnego; balans – to jest szkoła dokumentu.

Sławomir Sikora: *A gdy mówisz, że „mówili nam”, to kogo masz na myśli? Kolegów filmowców czy kolegów antropologów?*

– Kolegów filmowców, którzy na początku bardzo sceptycznie odnosili się do naszego projektu, pytali nas: „dobra, to o czym chcecie zrobić film?” Odpowiadaliśmy: „my chcemy zrobić film o śmierci, o utracie, o upadku kultury, o tych ludziach”. „No, ale gdzie macie tego bohatera? Konkretnie, jak chcecie to pokazać?” Podstawowy tekst, który słyszeliśmy, to było zawsze: – „Aaa... za dużo grzybów w barszczu” i tak dalej... Większość z nich zmieniła zdanie, gdy obejrzyli film. Okazało się, że można. Mieliśmy coś w rodzaju bohatera zbiorowego,

nie przywiązywaliśmy się do jednej postaci. Myśleliśmy z Jackiem o tym, żeby opowiedzieć o czymś bardziej generalnym. Ludzie mówią, że to jest film antropologiczny. Może to jest właśnie ta antropologia. My o tym tak nie myśleliśmy, nie traktowaliśmy tego w ten sposób. Kiedy byliśmy na festiwalu w Salonikach, pewien człowiek wziął ten film i powiedział, że będzie go pokazywać studentom jako przykład filmu antropologicznego. Dla mnie było zaskoczeniem, że ludzie uważają *Gugarę* za film antropologiczny.

S.S.: *Powiedziałeś, że spotkaliście się niedługo po napisaniu Twojej książki. A kiedy powstała koncepcja filmu? To, jak są kręcone zdjęcia, ogranicza potem możliwości montażowe, nie warunkuje wszystkiego, ale sporo narzuca. Czy to jest tak, że macie dużo różnego materiału i w związku z tym różne możliwości montażowe, czy raczej filmowaliście z konkretnym zamysłem stworzenia czegoś podobnego do tego, co powstało?*

– Trzeba by zacząć do początku, od książki... Mam wrażenie, że jest olbrzymia różnica między książką a filmem. Książka jest czymś bardzo moim, osobistym. To ja jestem narratorem. Traktuję ją jako coś nie do końca związanego z tym filmem. Ona też opowiada o innych sytuacjach. Kiedy pisałem tę książkę, nie myślałem, że kiedykolwiek zrobię film. A potem, kiedy się okazało, że będziemy go robić, długo rozmawialiśmy z Jackiem, jak ten film powinien wyglądać, na czym się będziemy koncentrować. Jacek nie czytał książki. Przeczytał ją dopiero później i w jego przypadku nie było takiej wcześniejszej inspiracji. W moim – na pewno tak; trudno uciec do siebie. A sposób filmowania to pewna wypadkowa. Mieliśmy własne pomysły. Przede wszystkim chcieliśmy obserwować. Po drugie, nie chcieliśmy epatować landszaftami, widokami Syberii, samą Syberią.

K.D.: *Właśnie, tego też byłoby więcej w tradycyjnym dokumencie.*

– Założenie podstawowe było takie, żeby blisko filmować.

S.S.: *No właśnie, chciałem o to zapytać, skąd ten pomysł i co to właściwie daje?*

– Chcieliśmy się skoncentrować na ludziach, na ich twarzach, dłoniach, gestach.

S.S.: *To ciasne filmowanie dotyczy też przedmiotów. Filmujecie krawędzie większych rzeczy, mniejszych rzeczy, talerza...*

– I prawie cały czas jest długa lufa i dużo filmowania „przez-na”, co daje trochę takie wrażenie zagłądania, podglądania tej rzeczywistości, może nie jak przez dziurkę od klucza, ale jednak ten ściśły kadr w połączeniu z dużą liczbą kadrów „przez-na” daje taki szczególny efekt przyglądania się.

S.S.: *OK, ale według dawniejszych pomysłów film etnograficzny ma być konstruowaniem „całości” – im więcej, tym lepiej, cały człowiek, a nie tylko głowa.*

– No właśnie, z tego punktu widzenia to nie jest film antropologiczny.

S.S.: *Ale ja mówię o takim bardzo tradycyjnym ujęciu, z połowy lat siedemdziesiątych.*

– Wiem, trzeba najpierw opisać całą przestrzeń, żeby można było traktować to jako materiał naukowy. Ale nam nie o to chodziło. Chcieliśmy przede wszystkim być blisko ludzi.

S.S.: *Czyli efekt bliskości...*

– Poza tym chodziło też o to, że ludzie, którzy tam są, nie są wolnymi ptakami, tylko są w pewnej swojej konstelacji bardzo zamknięci, mają swoje małe problemy. Wszędzie tak jest, że człowiek bardzo się koncentruje na swojej okolicy, na swoim otoczeniu. Przesiadując w namiocie, nie czuje się tej przestrzeni, to jest bardzo ciasne miejsce. A co do filmowania „przez coś”, to nie ja na to wpadłem, ale Patryk Jordanowicz, który był operatorem i dużo nam pomógł. Przede wszystkim zrobił ładne zdjęcia. On miał wręcz obsesję, żeby filmować „przez coś”. Patryk zawsze szuka takich nietypowych kątów, bardzo nietypowych miejsc, gdzie można się ustawić z kamerą. Zawsze filmował „przez-coś-na”, co czasami przy montażu doprowadzało nas do szału. Na przykład przez piętnaście minut, nie zdając sobie z tego sprawy, filmował postać przez tyczkę od mikrofonu. Zafiksował się, nie wiedział, co to jest, nie koncentrował się na tym, przez co filmuje i dopiero potem okazało się, że filmuje przez tyczkę od mikrofonu. To jest anegdota, niemniej on naprawdę miał takie obsesje i dobrze to zrobił.

K.D.: *To rzeczywiście zbudowało pewien nastrój. Te „przez-na” to są najczęściej ujęcia stabilne, ale często kamera krąży, wychyla się zza czegoś, potem zagląda z drugiej strony. A jaki efekt zastosowaliście przy korekcji obrazu? Ściemniliście go?*

– Dużo zrobiliśmy, bardzo dużo. Korekcja barwna jest bardzo mocna. Ty widziałas ten film na Planet DocReview. Syberia jest kolorowa, a my chcieliśmy, by film był spójny w warstwie formalnej i postanowiliśmy dopasować kolorystykę, dopasować obraz do tematu, do sposobu filmowania. Zaczęliśmy bardzo kombinować z kolorami; tu też Patryk Jordanowicz miał duży wkład. Mieliśmy taką wersję filmu, która była praktycznie czarno-biała. Była piękna, ale niestety materiał cyfrowy był taki, że im bardziej próbowaliśmy zmieniać kolory, tym robił się gorszy technicznie – zaczął wariować, zaczęła wychodzić „pikseloza”. Zrezygnowaliśmy, bo uzyskany efekt nie był dobry technicznie. Potem okazało się, że film będzie w Cannes. Wówczas pojawiły się pieniądze z PISF-u na transfer na taśmę i na profesjonalnego korektora. Wziął się za to profesjonalista, bo wcześniej ten film był montowany w dziesięciu różnych mieszkaniach, na pięciu różnych laptopach – totalna partyzantka. Potem było już profesjonalne studio, ludzie doskonale wiedzący, co robią. Popracowaliśmy nad korekcją i ten efekt końcowy jest bardzo piękny, bardzo mi się podoba. Dodaje bardzo dużo klimatu; filmowości też dodaje. Oryginalny materiał z HDV jest taki jak z wideo. To olbrzymia różnica. Zresztą w ogóle film jest taki, że ja pierwszy raz poczułem... to była największa satysfakcja, kiedy pierwszy raz zobaczyliśmy ten film na taśmie w Cannes.

S.S.: *To nawet Ty nie widziałeś tego wcześniej?*

– Nie. To było robione „na wariata”, bo po tym, jak zapadła decyzja, mieliśmy trzy tygodnie na korekcję i udźwiękowienie.



S.S.: *Rzeczywiście, ten dźwięk jest bardzo dobry.*

– Nie mieliśmy dźwiękowca, więc dźwiękiem zajmowałem się ja albo Jacek, albo w ogóle nikt. Jak rozmawialiśmy z Kasperskim [Wojciech Kasperski, reżyser], jak robić dźwięk, bo nie mamy pieniędzy na dźwiękowca, a w ogóle jest za mało miejsca, żeby zabrać czwartą osobę, to Kasperski powiedział, żeby dać mikrofon na kamerę – „ja robiłem tak całe *Nasiona* i super wyszło”. Rzeczywiście tak robiliśmy, co zaowocowało tym, że wszystkie ruchy Patryka, każde jego dotknięcie kamery, zmiany ostrości – wszystko było słychać, więc dźwięk się do niczego nie nadawał. Kiedy był robiony transfer na taśmę i zasiedli do tego w studiu w Łodzi profesjonalni dźwiękowcy, to się złapali za głowy. „Ludzie, przecież tego się nie da zrobić, co wy chcecie!? W Dolby Surround na taśmie jest pięć ścieżek i każda musi być inna. To buduje całość dźwięku. A wy macie jedną ścieżkę mono. Jak wy to chcecie w ogóle zrobić?” Skończyło się na tym, że została zbudowana ścieżka dźwiękowa – postsynchrony. Henryk Zastróżny, imitator dźwięku – jest może dwóch takich ludzi w Polsce, ale Henio robi dźwięk do 90% polskich produkcji – zrobił wszystko. Palił ogień i to nagrywał. Dźwięk jest więc tak naprawdę stworzony. Nie mówię o dialogach, ale te dźwięki, które budują otoczenie, wiatr, ogień – ten dźwięk jest stworzony i ma swoje plusy. Mogliśmy lepić ten dźwięk, połączyć z obrazem – decydować, gdzie jest cicho, gdzie głośno, co słychać i gdzie. Film jest jak obraz i nie da się nagrać wszystkiego w realu. To piękne zajęcie.

S.S.: *A czy aranżowaliście rozmowy, podrzucaliście jakieś tematy?*

– Raczej unikaliśmy „ustawek”. Jacek mówi bardzo słabo po rosyjsku, Patryk w ogóle – on był kosmitą za kamerą, nikt się do niego nie zwracał, on się do nikogo nie zwracał. Żaden z nich nie widział w ogóle, o czym oni mówią. Oni ich też nie znali. Technika, jaką czasami wykorzystywaliśmy podczas zdjęć, polegała na tym, że... jak filmowaliśmy w czumie, to po prostu wychodziłem. Byłem poza tą przestrzenią, Jacek miał mikrofon, a Patryk filmował wszystko. Tatiana z Dymitrem w ogóle przestali zwracać na nich uwagę, no bo co mieli do nich mówić, skoro oni nic nie rozumieli, tylko się głupkowato uśmiechali. Oni po prostu bardzo dużo czasu spędzili w czumie i filmowali. Tak się pojawił ten tekst: „nie

ma nic do roboty, a ci tu filmują”. Oni wtedy już po ewenkijsku między sobą mówili, czego nawet ja bym nie zrozumiał. Tłumaczenie wszystkich ewenkijskich dialogów robiliśmy już w wiosce, z ciotką Wałą – osobą, która zna ewenkijski. Oglądała to i się śmiała. „No, ale co oni tu mówią, proszę przetłumaczyć dokładnie”. Oni albo nas obgadywali, albo mówili właśnie, że tu nie ma nic do roboty, a my ich filmujemy. A co do pobudzania – to też jest tak, że tego się nie da całkowicie unikać. Na przykład dialog staruszek przed telewizorem. Chcieliśmy jakoś opowiedzieć historię bosmana, historię Nelli. Tylko jak to zrobić? Po prostu zacząłem z nimi rozmawiać, a potem już poszło. Panie same zaczęły między sobą rozmawiać. Jednak raczej tego unikaliśmy. W filmie wykorzystaliśmy też w dwóch miejscach grafikę filmową. Są trzy miejsca z telewizorem w filmie. Myśleliśmy w ogóle, że telewizor będzie czymś ważnym dla nas, bo oni dużo telewizji oglądają. Mieliśmy scenę, która jest sfilmowana całkowicie jeden do jednego – oni się po prostu spotykają i oglądają film. Momenty z wystawy, kiedy bohaterka się myli i kiedy wypowiada się gubernator Zolotariew, to są nasze materiały wstawione komputerowo w telewizor. To czysto filmowy zabieg. Nie chcieliśmy być purystami dokumentu. Zresztą znam tych purystów dokumentu przynajmniej kilku i wiem, co oni robią w trakcie montażu. Tak naprawdę nawet bez wykorzystywania grafiki komputerowej wymieniają rzeczywistość na swoje wyobrażenia. Nie miałem tu większych oporów, zwłaszcza że ta rzeczywistość jest, jaka jest. Oni tę telewizję oglądają – to też było sfilmowane. Myślę, że nie można być tak ekstremalnym purystą, tak ekstremalnie podchodzić do sprawy, gdyż tak naprawdę wszystko podlega interpretacji. Już chyba nikt nie ma złudzeń co do tego, że praca etnografa jest obiektywna. Wszystko jest zależne, wszystko jest tekstem. Nasza rola polega chyba na tym, żeby próbować być szczerym i uczciwym; na tym, żeby próbować oddać jakąś rzeczywistość, chociaż zawsze dokonuje się ingerencji. Samo medium to narzuca.

*S.S.: A czy macie dużo materiału składającego się z wywiadów i czy od razu mieliście takie założenie, że Ty jesteś „poza filmem”? Praktycznie poza tą ostatnią sceną, kiedy bohater zwraca się do Ciebie „Andrzej!”, jesteś nieobecny. Czy był pomysł, żebyście się pojawili w filmie w jakiś sposób, nawet w „offie”?*

– Nie, nie. Nie ma takiego materiału. Jest chyba jeden moment, ale wtedy weszliśmy przez przypadek Patrykowi w kadr. W ogóle nas tam nie ma. Nawet nie mamy fotosów. Nikomu nie możemy udowodnić, że byliśmy na zdjęciach, bo nie ma nawet jednej fotografii, na której bylibyśmy my i nasi bohaterowie. W książce, wiadomo – narrator to ja. Jakiś narrator musi być i to wyszło naturalnie. W filmie takim okiem-narratorem jest kamera i nie chcieliśmy w żadnym wypadku siebie pokazywać, bo to by było „ciałem obcym”. Nawet nie wiem, jak by to mogło wyglądać. Są bardzo udane i fajne filmy, w których ktoś faktycznie zwraca się zza kamery, ale my o tym nie myśleliśmy.

*S.S.: To się często pojawia nie tylko w filmach antropologicznych, ale też w dokumentach. Czystość – „jestem” albo „nie jestem” – nie zawsze jest zachowana. Czasami są to znaki sugerujące, że owszem, jestem gdzieś blisko. To ciekawe, bo Wasz dokument nie jest taki obiektywny i zdepersonalizowany. To nie jest kamera, która nie wiadomo skąd patrzy. Wręcz przeciwnie – mam wrażenie, że*

*Wasza kamera w tych bliskich ujęciach jest bardzo uosobiona. Być może przez to szczególnie patrzy na rzeczy i na krawędzie.*

– To może dlatego, że bohaterowie zwracają się do kamery w dwóch miejscach: w namiocie i na samym końcu. Mieliśmy gigantyczne awantury z pewnym reżyserem. To środowisko dużo komentuje. Czasem się wspiera, a czasem nie. Niemniej mieliśmy z nim straszne kłótnie o to, że musimy wyrzucić te momenty, w których ktoś zwraca się do kamery, bo jemu to psuje film, niszczy film, rujnuje film, on nam wtedy przestaje wierzyć. To zaburzenie opowieści. On się wówczas czuje zrobiony w bambuko i on nam nie wierzy, jest wściekły za to, że my sugerujemy, że to jest tylko film. A dla nas to było ważne i zostaliśmy przy swoim.

*K.D.: Różnica między dokumentem a filmem antropologicznym, który też jest w gruncie rzeczy dokumentem, polega chyba również na tym, że w dokumencie częściej udaje się, że ekipy tam wcale nie było i robi się wszystko, żeby na różne sposoby zamaskować tę obecność.*

– No tak, ale to jest niemożliwe.

*K.D.: A w filmie antropologicznym jest właśnie na odwrót. Bardzo często tę obecność ekipy, obecność antropologa się obnaża. Pojawia się głos zza kadru – pada pytanie, które słyszymy, albo jest to zupełnie świadome wejście w kadr.*

– Wygląda na to, że to naprawdę jest film antropologiczny, choć my robiliśmy te rzeczy trochę instynktownie. Bardzo chcieliśmy zaznaczyć naszą obecność. To było dla nas ważne. Dlatego pojawiły się te dwie sceny.

*K.D.: Mieliście jakieś dylematy etyczne?*

– Były różne. Zawsze się pojawiają. Może jak ktoś zrobi dwadzieścia filmów, to już nie odczuwa tych dylematów.

*S.S.: W czym to się przejawia?*

– Najmocniej ujawniło się to w związku z filmowaniem osoby, która zmarła. Gdy ta kobieta zmarła, rozegrała się między nami gigantyczna awantura – musieliśmy się zdecydować, czy wchodzimy do tego mieszkania i filmujemy, czy prosimy o zgodę. Wiedziałem, że i tak ją uzyskam, że oni się na pewno zgodzą, zwłaszcza że trochę byli pijani i było im wszystko jedno. Z drugiej strony czułem, że to pogrzeb, że to była matka, żona, że jest jedna taka osoba i że tego nie można zepsuć, wchodząc z kamerą. Zwłaszcza że to, co tam było, było dość wstrząsające. Podjęliśmy decyzję, że filmujemy, ale ostatecznie nie wykorzystaliśmy tego w filmie. Stwierdziliśmy, że nie będziemy tego robić, że wystarczy, jak pokażemy ten dom z zewnątrz.

*S.S.: To rzeczywiście ciekawe, ten ostatni etap: praca stolarska, która jak się okazuje, jest związana z robieniem trumny – to jest mocne, dobrze wygrane dramaturgicznie.*

– W pewnym sensie było to tak zrobione, chodziło właśnie o tę dramaturgię, o filmowość. Film trzeba zamknąć jakąś klamrą. Na początku nie podobał mi się ten pomysł z motywem trumny. Wydawało mi się, że to jest zbyt łopatologiczne, zbyt wprost. Trumna – umiera kultura – umierają ludzie. Jacek się uparł. On miał więcej fabularnego doświadczenia filmowego. Tłumaczył mi, że film jest filmem.



Musi mieć przebieg emocjonalny i dramaturgiczny. Czasami warto coś tak zupełnie prosto, łopatologicznie pokazać. Miał rację.

*S.S.: Można powiedzieć, że to jest łopatologia. Natomiast przez to rozegranie – kiedy na początku nie wiemy, co się dzieje i dopiero potem staje się to jasne – pojawia się dramatyzm, który dobrze filmowo brzmi. A wracając do dylematów etycznych...*

– Cóż, film nie jest tak niewinny, jak niewinna może być literatura. Wolę literaturę, dlatego że kiedy piszę książkę, po prostu jestem z tymi ludźmi. Nie mówię im: musicie się tak a tak zachowywać, bo ja piszę książkę. Jestem z nimi i dopiero po powrocie, po fakcie o tym piszę. A w filmie jest kamera, są trzy osoby... To zupełnie niemożliwe, żeby realnie zbliżyć się do człowieka, filmując go. Tego się nie da zrobić. Kiedy stałem za kamerą, za Patrykiem w tym przypadku, wydawało mi się, że jestem od nich oddalony, że jestem na innej planecie i oni też mnie tak traktowali. Mówili: „Ty jesteś daleko, daleko”. Dopiero potem można próbować tak zmontować film, żeby całość wyglądała tak, jakbyśmy byli blisko, a jeśli to się uda, to jest cudownie; ale sam fakt bycia blisko, zbliżenia się do człowieka z kamerą jest niemożliwy. Cierpią na tym relacje z ludźmi.

*K.D.: Wróciliście do nich z tym filmem? Oni to widzieli?*

– Nie, nie byłem tam jeszcze, głównie dlatego, że ten film miał premierę na wiosnę. Pracowaliśmy nad nim dwa lata. To były ciężkie dwa lata. Montowaliśmy go dokładnie przez rok. Nie było pieniędzy. To było borykanie się i właściwie praca każdego dnia, więc nie było kiedy pojechać. Nie było możliwości. Teraz mamy gotową wersję na DVD. W przyszłym tygodniu wyślę ją na Syberię. Będą mieli okazję zobaczyć ten film. Sam jestem ciekaw, co powiedzą. Może będą przeklinać i opowiadać, że ich wykorzystałem. Mam nadzieję, że nie, bo chciałbym tam wrócić. To jest kolejna nauka. Nie warto robić filmów o ludziach, z którymi się przyjaźni. Mam nadzieję, że nie będzie tak źle. Sądzę, że oni zrozumieją ten film, ale wiadomo – jedni rozumieją, a inni nie. Postanowiłem, że już chyba...

*S.S.: ... że więcej filmów – nie?*

– Nie, nie – będę robił, znaczy, chcę je zrobić. Próbuję w tej chwili rozwijać pewne projekty. Nie będę robił filmów o ludziach, którzy są mi bardzo bliscy.

S.S.: *Mówisz, że to ludzie, którzy są Ci bardzo bliscy. A czy nie kusilo Cię, żeby zbudować taką narrację, która by przelamywała to kino obserwacyjne, które robicie?*

– To musi być spójna forma. Mieliśmy cały czas rezerwowo długi wywiad z Kola, który został wykorzystany w krótkiej, 20-minutowej wersji filmu. To film, który jest w pewnym sensie prosty. Kola opowiada, są do tego obrazy. Ten krótki film kupiła Al-Dżazira. Może uda mi się – to jest w ogóle moje marzenie – żeby ze względu na tę zaporę wodną, która tam powstanie, sprowadzić Ewenków z Syberii do Londynu do studia Al-Dżazira, żeby o tym opowiedzieli. Ludzie z Al-Dżaziry są sceptyczni. Uważają, że to może zbyt dużo kosztować. Może uda się zmobilizować jakieś organizacje ekologiczne, żeby pomogły sfinansować ten projekt.

K.D.: *Rozumiem, że ten teren będą przy budowie zatapiać?*

– Zaleją, a Ewenków mają wyprowadzić pod Krasnojarsk. Wmawiają im, że to będzie dla nich dobre. Niektórzy w to wierzą. Będzie tam wielka zapora wodna. Z drugiej strony, skoro Chińczycy mogą wyganiać ileś tam milionów ludzi, to jak Rosjanie wygonią cztery tysiące Ewenków... Zapora jest oczywiście gigantyczna, ale na tym terenie mieszka mało ludzi. Cztery tysiące Ewenków – co to właściwie jest dla Rosji, dla świata. W dodatku Ewenkowie są rozpici. Używają argumentów podobnych do tego, że zapora zatopi rejon, gdzie wypasa się renifery. Tylko jakie renifery? Nie ma już reniferów. To nie jest żaden argument. Zniszczy się tradycyjną kulturę Ewenków po tym, kiedy już raz została zniszczona. Jedyną nadzieją w ekologach, którzy mają inne argumenty. W Ewenkii w latach siedemdziesiątych były przeprowadzane podziemne wybuchy jądrowe i pozostały tam odpady radioaktywne w zmarzlinie. Gdy to zostanie zalane, to zmarzlina się rozpuści i „radioaktywny rosół” wypłynie.

S.S.: *Skąd w ogóle pomysł, żeby wybrać Ewenków?*

– Na pierwszy wyjazd na Syberię zarobiłem w Anglii, zmywając gary. Studiowałem wtedy, pracując dorywczo. Pojechałem sam. To był zupełny przypadek. Wtedy jeszcze nic nie wiedziałem, nie miałem za wiele kasy. To było tak, że pojechałem pociągiem do Krasnojarska. Z Krasnojarska można się dostać na północ tylko samolotem, ale samoloty są drogie. Drugą możliwością była podróż rzeką Jenisej, więc się załapałem na statek i popłynąłem dalej. Miałem mapę, znałem mniej więcej miejsca. Pojechałem do jednej wioski, a stamtąd ludzie zawieźli mnie gdzie indziej – tak od człowieka do człowieka. Tak naprawdę całkiem przez przypadek. Wcześniej byłem w wiosce Ketów, a potem trafiłem do Ewenków – przypadkiem. Przeznaczenie mnie niosło.

Rozmawiali: KAROLINA DUDEK, SŁAWOMIR SIKORA

Andrzej Dybczak (ur. 1978); absolwent etnologii; autor powieści *Gugara*, za którą w 2008 roku otrzymał nagrodę Fundacji Kultury.