

Oczami innych

Między nauką a praktyką społeczną

SŁAWOMIR SIKORA

The innocent eye is blind.
W.J.T. Mitchell

*Każdy, kto potrafi prowadzić samochód i na-
kręcić zegarek, wydaje się zdolny, by zrobić
film.*

Sol Worth i John Adair

Marzenie, żeby zobaczyć świat oczami innych, towarzyszyło zapewne ludziom od dawna. Przybierało też różne postaci. Nasuwa się przykład obrazków „z najbliższej przyszłości”, jak w – moim zdaniem niezbyt udanym – filmie Wima Wendersa *Aż na koniec świata* (1991). Czasem były to nieco bardziej realistyczne wizje. W antropologii owo marzenie znalazło mocny, retoryczny wyraz w wypowiedzianych blisko 90 lat temu słowach Bronisława Malinowskiego: ostatecznym celem, *którego etnograf nie powinien nigdy tracić z oczu (...) jest, mówiąc najkrócej, uchwycenie tubylczego punktu widzenia, stosunku krajowca do życia, zrozumienie jego poglądu na jego świat*¹. Słowa te bywają dość często przywoływane w antropologicznym dyskursie. Bywa, że znajdują też wydźwięk praktyczny. Przynajmniej kilku antropologów (pomijając innych członków naszej profesji) bywało podejrzewanych o zbyt praktyczne zbliżenie się do tego ideału, o stanie się tubylcem (*gone native*). Takie marzenie traktowano jako niebezpieczne, bowiem zagrażało krytycznej koherencji dyscypliny, a przy okazji, można sądzić, narażało ją – przynajmniej – na utratę jednego z „członków” (ów modernistyczny w duchu pęd do koherencji granic dyscyplinarnych!). Któż bowiem potrafi sprostać schizofrenicznemu doświadczeniu rozdwojenia, które nie zawsze, moim zdaniem, udolnie próbuje opisywać i połączyć Kirsten Hastrup².

Ów teoretyczny dylemat znalazł też wcześniej wyraz w dyskusjach na temat dwóch rodzajów opisów: *emic* i *etic* – ten pierwszy starał się przede wszystkim korzystać z kategorii opisywanej kultury, ten drugi z kategorii badacza. Taki silny dychotomiczny rozdział został w antropologii w zasadzie zarzucony. „Prawda” (co w tym przypadku wiąże się raczej z optymalnym położeniem) być może leży pośrodku – Geertz pisze o tym, że kategorie antropologiczne powinny być bliskie doświadczeniu, bliskie kategoriom odnajdywanym w badanej kulturze, ale pojawiły się także odwołania do takich konstrukcji, jak „trzeci głos” (Barbara Myerhoff, Marc Kaminsky) czy „trzecia przestrzeń” (Homi Bhabha), tego osobliwego

głosu czy miejsca pomiędzy, konstruowanego przez antropologa ³. Owa pośredniość zawiera się już w samym słowie *iter-esse*. Choć, jak się powiada, antropolodzy lubią „świeżą stawę” (Eliot Weinberger), to jednak od dość już długiego czasu są świadomi konstruowalnego wymiaru własnego posiłku. Jeśli zaś – pozostając nadal w przestrzeni metafory – twierdzić, że stawa, której pożądamy, jest surowa, to raczej na kształt kuchni japońskiej. Roland Barthes wskazuje na dyskretność obowiązujących w niej kategorii. Żywe przechodzi za sprawą oporządzającego niepostrzeżenie w martwe na oczach przyszłego konsumenta. Jedzący zaś stara się podążać za „naturalnymi” podziałami pożywienia. Pałeczki, odmiennie niż nóż i widelec, nie tyle rozrywają produkty, ile starają się wykorzystać naturalne ich podziały ⁴. Podobnie antropolodzy – nie zawsze rzecz jasna – starają się coraz subtelniej przyglądać tkance kultury, próbując korzystać z właściwych jej kategorii.

Pierwszym filmowym – przynajmniej tak intensywnym i dobrze opisanym – etnologicznym „doświadczeniem”, które w praktyczny sposób miało zbadać to, jak widzą inni, był projekt Sola Wortha i Johna Adaira (przy współpracy Richarda Chalfena). Badania zostały pomyślane i przeprowadzone wśród Indian Navajo i w szczegółowy sposób opisane w książce *Through Navajo Eyes* (1972), tomie napisanym z całym etnograficznym namaszczeniem, z opisem wyboru badanych (dało to asumpt np. do wyciągnięcia pewnych wniosków dotyczących harmonijności kultury Navajów), badających, a także szczególnych wizji „eksperymentu”, jego słabych punktów, zamierzeń, rezultatów, przytaczaniem opisów i transkrypcji rozmów, opisem powstałych filmów i próbą ich interpretacji (w książce zaznaczono czasem odmienności zapatrywań jej autorów – indywidualizuje ona także ich udział w przedsięwzięciu) ⁵. Worth był specjalistą od komunikacji, Adair zaś antropologiem, podobnie jak pomagający im w projekcie Chalfen.

W zamierzeniu badania filmy sporządzone przez rdzennych Amerykanów miały odbijać ich własną kulturę i sposób myślenia ⁶. Sposób użycia kamery miał więc być nie tyle wynikiem przypadku, ile odwoływać się do pewnych funkcjonujących wzorów obrazowania i wizualności ⁷. *Planowaliśmy, żeby Worth (...) rozpoczynając [proces] samego instruktazu, pozostawał jak najbliżej problemów technicznych, unikając jakichkolwiek konceptualizacji na temat tego, czym jest film i jak należy go montować* ⁸.

Sam Worth miał już wcześniej podobne doświadczenia: warsztaty prowadzone m.in. wśród czarnoskórych nastolatków w miastach (Filadelfia). Jeśli tym razem wybór padł na rdzennych Amerykanów, to również dlatego, że jak się wydaje, owe wcześniejsze doświadczenia dość jednoznacznie wskazywały, że czarni młodzieńcy zdecydowanie mniej byli skłonni filmować „własną kulturę”; szczególną zaś przyjemność i zadowolenie odnajdowali w filmowaniu „przekroczeń”, którym kamera (jak i biały opiekun) dostarczała alibi (takich, jak – co swoją drogą interesujące – kradzież złotej rybki z uniwersyteckiego stawu, włamanie do starej remizy czy kąpiel w fontannie przy muzeum sztuki). I choć w dalszej części książki (faza analizy zdjęć, filmów i całego procesu) Worth i Adair formułują ciekawe różnice dotyczące sposobu traktowania filmu przez Indian, czarnych i białych, to wydaje się – choć tego autorzy nie piszą wprost – że właśnie wymienione wyżej zachowania czarnych sprawiły, że zamierzony projekt wydawał im

się nie nazbyt poważny w wykonaniu. Sam projekt zaś, w takiej formie na pewno bez precedensu, miał ambicje zdecydowanie naukowe: *...próbowaliśmy poszukiwać wzorów użycia filmu przez określone grupy, w określonej kulturze i kontekście. Badając wiele różnych grup, odnajdując regularności i wzory wspólne dla danej grupy czy kontekstu i przez porównanie między sobą owych grup i kontekstów chcieliśmy zasugerować możliwość istnienia wzorów uniwersalnych, dzięki którym film zyskuje znaczenie*⁹. Badanie miało silne zacięcie komunikacyjne. Film jest językiem i służy komunikacji: jako język dysponuje też kodami, które trzeba odnaleźć (ów semiotyczno-naukowy język jest też znakiem czasu)¹⁰.

Łatwo oczywiście dziś wytykać pewne pozytywistyczne w duchu zakusy badaczy, jednak sam opis wydaje się wciąż inspirujący, tak w swoim zamierzeniu, jak i w wynikach. Pisząc o próbie redukcji instruktażu, autorzy powiadają np., iż sądzili, że stanem idealnym doświadczenia byłby taki przypadek, gdy Indianie sami odnajdują („wykopują”) kamerę i cały niezbędny sprzęt i robią z tego właściwy użytek. Podobnie trapiącym badaczy problemem było to, żeby badani mieli uprzednio możliwie najmniejszy kontakt z filmami i telewizją. Ta niemożliwa do realizacji opcja zerowa eksperymentu może dziś wywoływać uśmiech, niemniej jeśli nie wiedzie do jawnej samoiluzji, czasem jest warta uwagi. Trzeba też dodać, że w trosce o powagę doświadczenia autorzy skrzętnie notują własne „nadużycia”, jak choćby przypadek, gdy Worth próbował zasugerować jednej z uczestniczek warsztatów, aby filmowała z określonej pozycji... Jej silny, choć nie wyrażony wprost opór wiązał się zapewne przede wszystkim z niezgodą na frontalne filmowanie (fotografowanie) zbliżeń twarzy. To ciekawe, bo wydaje się, że Navajowie nie protestowali (jeszcze wówczas aktywnie, a przynajmniej nic o tym autorzy książki nie piszą), przeciwko zdjęciom czy filmowaniu zbliżeń twarzy przez innych (np. samych antropologów), a jednocześnie opór ów nie sprowadza się jedynie do „autocenzury”, bowiem, gdy jeden z uczestników badania (osoba spoza lokalnej społeczności i po doświadczeniach szkoły artystycznej) próbował robić takie zdjęcia swojemu „aktorowi”, członkowi tejże społeczności, doszło pomiędzy nimi do zerwania współpracy. Komentarzem Indian do opisanego wyżej zachowania Wortha był śmiech, a jako wyjaśnienie antropolodzy usłyszeli, że Worth po prostu śmiesznie wyglądał, kiedy czołgając się na brzuchu, usiłował robić zdjęcia (Sam Worth „po fakcie” odczuwał wyrzuty sumienia z powodu tego chwilowego, spowodowanego emocjami odstępstwa od zamierzeń eksperymentu; sama zaś „śmieszność” owej sytuacji, warto dodać, konotowała również szczególne znaczenia).

Doświadczenie wykazało sporo ciekawych spostrzeżeń dotyczących funkcjonowania wizualności wśród Indian Navajo. Przede wszystkim uczestnicy eksperymentu szybko i bez wahań znajdowali tematy swoich filmów, okazali się też świetnymi montażystami: szybkość, z jaką odnajdywali miejsca montażowe, skłoniła początkowo (zajmującego się tym aspektem eksperymentu) Chalfena do podejrzeń, że ich montaż jest przypadkowy. Jednak bliższe przyjrzenie się temu zjawisku unaoczniało znakomicie, że wiedzą oni doskonale, co z czym łączą (to z kolei wzbudziło wręcz zazdrość Chalfena – długotrwanie ćwiczonej w naszej kulturze umiejętność w ich przypadku wydawała się odnajdywana w lot). Dowodziłoby to niezwyklej perceptywności i pamięci wizualnej Indian. Oczywiście montaż przebiegał często wedle zgoła innych zasad, co również stanowiło pewne wyzwanie dla badaczy. Sam film zaś miał dla Indian silne znaczenie ontologiczne.

Wskazywały na to m.in. pewne zestawienia montażowe. Autorzy szczegółowo analizują np. jeden z filmów, w którym ujęcie odcisku końskiego kopyta w błocie zostało potraktowane jako metonimia konia (i jeźdźca) poruszającego się w stronę jeziora (ważny był tu także kierunek śladu podkowy), kolejne ujęcie ukazywało jeźdźca przepływającego przez wodę – to oczywiście tylko jedno z niezwykle zestawień. Ontologiczna literalność (metonimiczność) filmu przypomina konkretność samego języka Indian¹¹. Podobnie jak w języku nacisk w filmach został położony na procesualność, a nie rzeczowość przedstawianych zjawisk. Worth i Adair odnotowują też przypadek pożyczania materiału filmowego od innych uczestników doświadczenia w celu uniknięcia filmowania nie swojej własności, co pociągałoby za sobą konieczność proszenia o zgodę, a także zapłaty za możliwość filmowania.

Oczywiście projekt Wortha i Adaira nie jest w antropologii odosobniony. Powstało sporo badań typu *native point of view*, włącznie z tymi, które tworzą ostatnio coraz częściej sami „tubylcy”. Jedne z pierwszych takich ciekawych badań w odniesieniu do funkcjonowania fotografii przeprowadził Stephen Sprague wśród Jorubów. Badał on przede wszystkim lokalnych fotografów i sposoby robienia zdjęć w zakładach fotograficznych w Ila-Orangun (Nigeria). Były to pierwsze badania, które w tak interesujący sposób zwróciły uwagę na szczególnie typ obrazowania, może przede wszystkim na ciekawe aspekty ontologiczne związane z funkcjonowaniem fotografii/obrazu (zajmującej m.in. miejsce tradycyjnej rzeźby rytualnej). Intrygujący w tym przypadku jest także tytuł, jaki Sprague nadał swej wcześniejszej próbie zmierzenia się z badanymi kwestiami: *How I See the Yoruba See Themselves*. Ów aspekt zapośredniczenia warto tu podkreślić¹². W późniejszym czasie badania takie często miały już mniej pozytywistyczne nastawienie i wiązały się szerzej z badaniami mediów tubylczych, *indigenous media*¹³.

We wprowadzeniu do książki *Through Navajo Eyes* autorzy przytaczają rozmowę z Samem Yazzie, cieszącym się wielkim autorytetem uzdrowiaczem (który stał się zresztą bohaterem jednego z filmów, kręconego przez jego wnuczkę). Adair uznał, że dla powodzenia całego przedsięwzięcia nieodzowne będzie przedstawienie mu założeń doświadczenia. Po dość długim przemówieniu Adaira Yazzie zadał pytanie na temat tego, czy film może zaszkodzić owcom. Badacze byli szczęśliwi, że mogą odpowiedzieć, iż wedle ich najlepszej wiedzy takiej możliwości nie ma. Z kolei padło pytanie, czy może on zatem im przynieść coś dobrego. I tym razem badacze zapewnili, że takiej możliwości też raczej nie ma. Konstatacja Yazzie’ego: *W takim razie, po co robić filmy* – zaskoczyła ich najbardziej i jak wyznają, nurtowała w trakcie badań. W książce nie udzielają na owo pytanie przekonującej i jasnej odpowiedzi. *Nie odpowiedzieliśmy na nie wówczas i nie ma na nie bezpośredniej odpowiedzi w książce, ale chcielibyśmy postawić je uczciwie przed naszymi czytelnikami. Badanie zostało zaprojektowane, by sformułować i rozwiązać problemy, zadać i odpowiedzieć na pytania. (...) Aż nażbyt często zapominamy o pytaniach zadanych przez ludzi pokroju Sama Yazzie’ego. Co oni myślą, o tym, co robimy? Jakie korzyści mają z naszych badań i odkryć?*¹⁴

Jeśli zważyć na fakt, że sam Yazzie nie miał owiec, to można z powodzeniem obstawać, że pytanie to miało (również) wymiar metaforyczny. Jest to też pytanie, które coraz częściej nurtuje antropologów.

Nie tylko ich zresztą. Owe „zmagania” antropologiczne znajdują paralele w różnych projektach, które na pierwsze miejsce wysuwają aspiracje raczej społeczne niż poznawcze. Nierzadko wiążą się one z próbą pomocy warstwom i grupom społecznie upośledzonym a dotyczą najczęściej właśnie dzieci. Do takich projektów można zaliczyć np. warsztaty fotograficzne zorganizowane dla dzieci z popegeerowskich wsi na południu Polski (wydany przez wydawnictwo Czarne album *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*, 2002), projekt zobrazowany w filmie *Przeznaczone do burdelu* Rossa Kauffmana i Zany Briski (*Born Into Brothels*, 2005) czy *Jestem zły* Grzegorza Packa (2000)¹⁵. W podobnym klimacie mieści się też film *Latawce* Beaty Dzianowicz (2007 i 2008), a pewnego aspektu takiego spojrzenia na rzeczywistość (choć mamy tu do czynienia, po pierwsze, z filmem otwarcie fabularnym, a po drugie, jest to już zupełnie inaczej postawiony problem) można się też doszukać np. w *Rezerwacie* (reż. Łukasz Palkowski, 2007). Warto tu przywołać również film *Un autre regard* Marcina Latały (2006), który opowiada o doświadczeniu silnie przewartościującym pierwotny projekt „tubylczego spojrzenia”. Chciałbym się tym kilku przykładom z różnym natężeniem przyjrzeć, ponieważ wskazują one również na proces antropologizacji spojrzenia na „rzeczywistość”. Można też sądzić, że przynajmniej czasem wiążą się ze świadomie wykorzystaną, by nie powiedzieć manipulowaną, konwencją „tubylczego spojrzenia”.

Zacznę od *Przeznaczonych do burdelu* Rossa Kauffmana i Zany Briski¹⁶. Film, poza innymi nagrodami, zdobył Oscara za najlepszy pełnometrażowy dokument (2005). Pierwotny projekt Briski wiązał się z dokumentacją życia prostytutek w Kalkucie. Briski postanowiła zamieszkać w dzielnicy, ponieważ nie chciała ich fotografować i filmować jako turystka (to antropologiczne posunięcie, choć, rzecz jasna nie tylko antropologom przychodziły do głowy takie pomysły). Pierwotny plan – filmowania prostytutek – co łatwe do przewidzenia, był trudny do realizacji z uwagi na to, że posługiwanie się aparatem fotograficznym czy kamerą w takiej dzielnicy jest wysoce utrudnione lub praktycznie niemożliwe (Briski mówi, że wszyscy się tam boją, ale tę opinię można też odwrócić). Skłoniło to fotografkę (i towarzyszącego jej kamerzystę) do zmiany planu – zajęcia się dziećmi prostytutek. To one miały stać się przepustką do świata trudnego w eksploracji przez zewnętrzne oko. Jednocześnie samo przedsięwzięcie przekształciło się w misję związaną z próbą pomocy owym dzieciom w obraniu innej drogi życia. Pomysł powtarza to, co znane z wielu innych projektów tego typu. Dzieci dostają proste aparaty fotograficzne i pewien instruktaż na temat tego, jak się nimi posługiwać. Briski: *Chciałam je nauczyć [fotografowania], żeby zobaczyć świat ich oczami*. Fotografka robi zdjęcia dzieciom, dzieci zaś jej, sobie nawzajem i otaczającemu światu...

Sam film wchodzi od razu mocno w emocjonalną materię przedstawianej rzeczywistości. Naprzemienne ujęcia zbliżeń twarzy i oczu małej dziewczynki (jednej z bohaterek), z przesyconymi często czerwienią wieczorno-nocnymi zdjęciami ulicy i oczekujących kobiet, krystalizuje się w jasne znaczenie – pojawiający się tytuł filmu: *Przeznaczone do burdelu*. Dziewczynka patrzy na rzeczywistość, ale też na swoją nieuchronną, należy domniemywać, przyszłość. Te obrazy dzięki emocjom nabierają substancjalności; podszyca to „orientalna”, zmysłowa muzyka, sama zaś metaforyczna nazwa (dzielnica czerwonych latarni) dzięki zabiegom kolorystyki materializuje się.

Jedna z dziewczynek przedstawia inne dzieci, które biorą udział w przedsięwzięciu. Filmowe i fotograficzne ujęcia bohaterów łączą się z krótkim chwytliwym komentarzem na ich temat. *Kochi jest (...) nieśmiała, boi się aparatu... Kiedy Shanti jest niezadowolona, bardzo się złości i ucieka... Goru się wkurza, kiedy ktoś na niego woła „goru”, czyli „krowa”...* Tak jest po trosze ze wszystkim. Bohaterowie wypowiadają najczęściej krótkie, jednoznaczne i niewiuklane w niuanse kwestie, punktujące ruchome bądź nieruchome obrazy. Sam film jest bardzo zgrabnie montowany. Widzimy same dzieci i ich zdjęcia, ukazujące otoczenie i je same ciekawie eksperymentujące z kadrem – często zapewne przypadkowo, ale przynajmniej czasem w pełni świadomie ¹⁷.

Ten film ma coś z komiksu, tyle że krótkie ujęcia nie zawsze sprowadzają się do nieruchomych zdjęć. Poruszone i poruszające fotografie nie pozostawiają jednak wiele miejsca na refleksję i ambiwalencję. W rzeczy samej, wbrew stwierdzeniu samej Briski, mamy dość umiarkowany wgląd w „życie dzielnic”, mieszkających tam ludzi i samych dzieci. Jednemu z ujęć wewnątrz mieszkalnych (początek filmu) towarzyszy wypowiedź jakiejś kobiety: *Ty głupia mała cipo. Ty i ta kurwa twoja matka...* Nawet jeśli nie do końca wiemy, o co chodzi, to doskonale wiemy, gdzie się znaleźliśmy. „Rzeczywistość”, choć najczęściej intensywnie kolorowa, bywa tu czarno-biała ¹⁸. Film operuje zbyt często, moim zdaniem, i niestety na różnych obszarach, właśnie takimi werbalnymi bądź obrazowymi, jasnymi, ale tym samym dość stereotypowymi komunikatami, pozbawionymi zająknięć i wahnięć, podąża za skonstruowanym jasnym przesłaniem. „Rzeczywistość” jest tu, na każdym poziomie, nadmiernie zdefiniowana. Lekcje fotografii – Briski: *...zużyłeś dwa filmy. To dobrze. Ale zamiast zdjęć, wyszły plamy, to niedobrze. Dlaczego? Robiłeś je w nocy, prawda? I towarzyszy temu obrazek pociętych zafoliowanych negatywów, jak się wydaje, jednorodnie brunatnych.* Czasem fotografka robi miniwykład na temat odczytania jakiejś fotografii, oceniając jej walory estetyczne i komunikacyjne. Czasem zgrabną sentencję wygłasza na ten temat któreś z dzieci... W tym duchu pozostają też w znacznym stopniu inne wypowiedzi dzieci, doskonale, czasem aż za doskonale punktujące „rzeczywistość”. *Mężczyźni, którzy tu przychodzą, nie są dobrzy. Są pijani. Wchodzą tu, krzyczą i przeklinają.* Towarzyszą temu migawki z „wizji lokalnej”. I zaraz potem patrzymy dziewczynce prosto w oczy: *Kobiety mnie pytają, kiedy do nich dołączyć. Mówią, że już niedługo.* Briski z przerwami pracowała z dziećmi ponad dwa lata, zanim powstał film. Był czas, żeby pozbierać takie sentencje-rodzynki. Czy można jednak smak ciasta sprowadzić do samych zamieszczonych w nich rodzynek...

Druga część filmu jest poświęcona walce o miejsca w szkołach dla wybranych dzieci oraz innym promującym przedsięwzięciom, jak wystawy w Nowym Jorku, zdobywanie pieniędzy na pomoc, starania o paszport dla szczególnie uzdolnionego chłopca, Avijita, który w nagrodę jedzie na World Press Photo do Amsterdamu. Długotrwałe zabiegi zostają oczywiście uwieńczone sukcesem. Kamera filmuje od tyłu chłopca idącego korytarzem lotniska (?), galerii (?) już w Amsterdamie: co chwila unosi on aparat do oka i niemal bez ustanku błyska fleszem. Wcześniej w filmie Briski powiada, że przed zrobieniem zdjęcia trzeba przez chwilę pomyśleć. Patrząc na to krótkie ujęcie chłopca, mam przed oczami obraz animowanego drapieżnego tyranozaurusa rexa idącego i tylko na chwilę zatrzymującego głowę, by „zeskanować” ofiarę. Niestety film – choć bardzo sprawny i poruszający –

wyduje się raczej właśnie animowanym komiksem. Już na wystawie w Amsterdamie Avijit, stojąc wraz z grupką dzieci, wygłasza zaskakująco dojrzały, ale jednocześnie banalnie stereotypowy komentarz na temat oglądanej fotografii: *To jest dobre zdjęcie. Od razu można zobaczyć, jak ci ludzie żyją. Chociaż jest w nim dużo smutku i chociaż robi się przykro, to musimy na nie patrzeć, bo pokazuje prawdę.* Wygłasza tę kwestię we własnym języku – różnokolorowe dzieci przypatrzą mu się z uwagą zasłuchane. Warto zaznaczyć (bo to też przytyk do nadmiernej konstrukcyjności tego filmu), że Briski mówi zawsze (poza pojedynczymi słowami) po angielsku, dzieci zaś we własnym języku. Nic oczywiście nie utrudnia im porozumienia...

Jeśli nawet uznać film za „prawdziwy” (siła konstrukcji jest w nim przejmująca), to zdecydowanie sprowadza się on do ilustracji, ukazania ustabilizowanego już obrazka – wbrew wszelkiemu ruchowi, także ciekawie uchwyconemu ruchowi na fotografiach dzieci – nie zaś procesu, gdzie obie strony poznają się wzajemnie, co pozwoliłoby jednocześnie lepiej zrozumieć rzeczywistość, a nie tylko estetycznie kontemplować film.

Można się też zastanawiać nad etycznymi wymiarami filmu. Nie chcę podważać samych intencji. Niemniej, jak już napisałem, obraz „zakazanej dzielnicy” zostaje sprowadzony do kilku dosadnych i jednoznacznych sentencji, a świat w filmie dzieli się zdecydowanie na ten wesoły i uśmiechnięty, który towarzyszy „warsztatom” cioci Zany, i ten zdecydowanie smutny, który otacza stworzoną przez Briski wysepkę czasową. Te światy są silnie rozłączne. Dziewczynka deklaruje miłość do wymyślającej jej matki, inne dziecko żal, ale i współczucie dla swego ojca pogrążonego nieustannie w oparach haszyszu... Te uczucia dzieci nigdy nie są wyraźnie odwzajemnione przez rodziców. Zdjęciom małego Avijita wraz z uśmiechniętą matką (co mogłoby sugerować istnienie jednak jakichś ciepłych relacji i uczuć w tym zdegradowanym świecie) towarzyszy opowieść o jej śmierci (została podpalona przez swojego alfonsa). Opowieści o świecie „spoza”, w którym jednocześnie dzieci są przecież głęboko zanurzone, są, będą uparcie twierdził, dość stereotypowe. Ten naturalny „zwornik” światów – dzieci – przepuszcza tylko określone komunikaty. Sądzę jednak, że w znacznym stopniu jest to kwestia zadanych pytań (oczywiście nie znamy ich) i wyboru odpowiedzi. Być może jednym z nielicznych „miejsz”, gdzie te światy się spotykają, jest rozmowa Roberta Pledge’a (właściciela dużej agencji fotograficznej w Nowym Jorku) z babcią Avijita, kiedy było już wiadomo, że chłopiec będzie gościem World Press Photo. Na deklarację Pledge’a, że powinna być dumna i cieszyć się z sukcesu wnuka, pada skromna odpowiedź: *Jeśli pan się cieszy, to my też.* Wskazuje ona mocno na „nieprzy-stawalność” tych światów – o tym w filmie niestety nie ma zbyt wiele... Ale tę trudną granicę w filmie współtworzą właśnie dzieci... Można twierdzić, jak sądzę, że otrzymujemy dawkę owej rozdwojonej, schizofrenicznej perspektywy (w której za sprawą Briski dzieci się znalazły), nie dowiadujemy się prawie nic na temat tego, jak dzieci dają sobie radę z owym rozdwojeniem. Głównym bohaterem filmu – jak można czasem sądzić – staje się „dobra ciocia Zana”, współczesne wcielenie (trzeba jej oddać, że to męcząca praca) „Batwoman”.

Film jest dedykowany kobietom i dzieciom z dzielnicy czerwonych latarni. Ale – powtórzę – o tych kobietach i ich relacji z dziećmi dowiadujemy się właściwie niewiele. Historie dzieci też są utkane wedle ustalonego wzoru. Jest



Latawce, reż. Beata Dzianowicz (2007)

trochę tak jak w przypadku otwierających ujęć zbliżeń oczu i twarzy patrzącej dziewczynki; owe dzieci – nie mogą się oprzeć tej myśli – są wykorzystane retorycznie i instrumentalnie. Mówią dokładnie to, co chcielibyśmy usłyszeć. Film jest skonstruowanym „newsowym” krzykiem, ważnym, ale też etycznie niejednoznacznym (niestety zapewne nim samym nie uleczy się złożonych problemów dzisiejszego świata)¹⁹. Na pewno dowiadujemy się niewiele o dzieciach jako realnych osobach.

Odmienne i ciekawsze pod tym względem są *Latawce* Beaty Dżianowicz²⁰. Film opowiada o kursie filmowania dla młodych ludzi zorganizowanym z okazji odbudowania przez polską misję humanitarną szkoły artystycznej w Kabulu. Przedmiotem filmu staje się sam proces nauki i robienia filmów. Z ust instruktora Jacka Szarańskiego pada na planie również owo fundamentalne zdanie, że chciałby zobaczyć Kabul ich oczami. Kurs trwa miesiąc. W *Latawcach* ważnym elementem filmu stają się relacje między nauczycielem a uczniami-filmowcami oraz praktykantami-filmowcami i filmowaną „rzeczywistością”. Ważne okazują się też kwestie etyczne, a także – już bardziej pośrednio – ontologiczne: relacji filmu do rzeczywistości. Śledzimy postępy i rozwój podejmowanych tematów, od pierwszych, mało jeszcze zogniskowanych przedsięwzięć, po próby sprostania poważniejszym wyzwaniom.

Film jest ciekawie montowany; wykorzystuje także (wizualnie wyróżnione) fragmenty materiałów (filmów) studenckich. Te ostatnie ujęcia stanowią sporą część filmu. Wydaje się też, że materiał z różnych kamer jest często wykorzystany równorzędnie w celu przekazania pewnych znaczeń – kamera Petryckiego nie zawsze jest nadrzędna, tworząc komentarz (i „tło”) dla kamer studenckich.

Film – jak zawsze w przypadku poważniejszych problemów – stawia więcej pytań, niż udziela odpowiedzi. Czasem są to pytania, które każą myśleć przede wszystkim o Nich (jak w przypadku Navajów). Może się wydawać, że my je już przerobiliśmy. Płacenie za wywiady i zdjęcia zegarkami, ustawianie sytuacji filmowej przez sugerowanie odpowiedzi – wszystko to daje instruktorowi podstawę wypowiedzi o istocie dokumentu. W tych siłą rzeczy skrótowych fragmentach lekcji padają mocne słowa charakteryzujące oczekiwania instruktora, ale też jest sformułowana wizja tego, czym może być dokument... *Dokument to jest życie. Autentyczność! W dokumencie nie możemy fabularyzować... Musicie pytać o rzeczy najważniejsze... Zadajesz pytania o uczucia... Ktoś się otworzy przed tobą, to jest wtedy dokument... Film się dzieje w nas...* Te słowa każą myśleć, że nie mamy już do czynienia z próbą pozostawienia uczniów z minimalnym jedynie komentarzem dotyczącym problemów technicznych, lecz z syntetycznym wykładem dotyczącym „wypracowanego” w myśli zachodniej pojmowania dokumentu (choć są to najczęściej dość otwarte deklaracje) jako pewnej autentycznej, niefabularyzowanej narracji „odnalezionej” w rzeczywistości (choć nie tylko: *Film się dzieje w nas...*). Wizja taka – opowieści odnalezionej – zbliża się zresztą do pewnych ujęć filmu antropologicznego²¹. Niemniej już na początku mamy tu do czynienia z bardzo ciekawą rozmową, która rozbija jasność transmisji sensu. Rozmowa pojawia się po sekwencji uboju krowy. Samego uboju nie widzimy, poza początkowymi scenami prowadzenia i wiązania zwierzęcia (i tego, co następuje potem, ćwiartowania itd.), słyszymy natomiast fragmenty ścieżki dźwiękowej. Rozmowa między instruktorem a uczestnikami kursu jest ciekawa, ponieważ ukazuje zetknięcie dwóch *oczy-wistości* – nie trzeba dodawać, *oczywistości* się wykluczających.



Warsztaty fotograficzne Erica Vazzolera dla niewidomej i słabowidzącej młodzieży
sfilmowane w *Innym spojrzeniu*. Fot. Eric Vazzoler



Warsztaty fotograficzne Erica Vazzolera dla niewidomej i słabowidzącej młodzieży
sfilmowane w *Innym spojrzeniu*. Fot. Eric Vazzoler

Pojawia się ona prawie na początku filmu, a tym samym już na wstępie bardzo mocno stawia problem zwrotności tej relacji. Owa zwrotność zaczyna tym samym promieniować na cały film (także na widza). Przynajmniej w tym zakresie, że przestajemy postrzegać tę sytuację jako „standardową” zależność uwarunkowaną nauczaniem, gdzie strumień wiedzy ma zawsze ten sam zwrot. Paradoksalnie, to właśnie wyczulenie na ową relacyjność wiedzy, wprowadzenie płaszczyzny dopuszczającej relatywizm pozwala przynajmniej w założeniu domniemywać, że rzeczywiście zobaczymy Kabul widziany oczami jego mieszkańców. To, czy cała krew wypłynęła z zabitego zwierzęcia, przekłada się na znaczenie samego aktu. Film ma sens, kiedy pokazuje cały proces. Przytoczę obszerny cytat z rozmowy, bo z tego zderzenia głosów między instruktorem a twórcą filmu i innymi uczestnikami kursu wiele wynika, jeśli chodzi o funkcjonowanie znaczenia w filmie.

JS: *Pytam cię o zabijanie krowy. Co o tym sądzisz?*

1. chłopiec: *Mam dobre zdanie, bo Afgańczycy zabijają nożem, żeby krew zeszła. Jak krew zostaje w mięsie, to ono się szybko psuje. Za granicą zabijają przez zastrzelenie albo prądy. Krew zostaje w mięsie i biorą je bakterie. Ogólnie muzułmanie zarzynają, żeby krew zeszła, bo krew jest nieczysta.*

JS: *No dobrze, ale my nie pytamy o proces uboju krów. Nie pytamy, czy mięso jest dobre, czy niedobre, czy się sprzedaje dobrze czy nie. My rozmawiamy o filmie.*

2. chłopiec: *Ta scena, jak wprowadzają krowę i jak pętają jej nogi, on to wszystko z bardzo dobrego punktu nagrywał. Dobry film... świetnie mu wyszło!*

JS: *Pytam was, czy uważacie, że tak drastyczna scena zabijania zwierzęcia powinna być tak dokładnie i szczegółowo pokazana? Czy też powinna być jakoś zasugerowana, ale nie pokazana do końca?*

3. chłopiec: *Najpierw mógł nakręcić krowę, potem nóż i rękę. Byłoby jaśniej, że chodzi o zabicie krowy. Nie byłoby tak krótko. A oni wprowadzili krowę i od razu zabili.*

J. S: *Ja się pytam, czy uważasz... i dlaczego pokazałeś tak drastyczną scenę zabijania tej krowy, skoro samo wiązanie nóg już nam mówiło, co się stanie.*

4. chłopiec (autor): *Chyba myślałem, że tak będzie lepiej?*

J.S: *I wszyscy tak uważacie?*

– *Tak, pewnie!*

– *Tak właśnie powinien pokazać!*

– *Bardzo dobrze!*

W tym „dwugłosie” zostały zderzone dwa całkowicie odmienne spojrzenia i wbrew pozorom (jak sądzi początkowo instruktor) w obu przypadkach mowa jest również o filmie. Po tej rozmowie widzimy instruktora w kilku ujęciach o różnych porach dnia, kiedy samotnie myśli nad tym, co go spotkało. Może to nazbyt romantyczny obrazek, niemniej ważny. Ma on uświadomić fundamentalną niezborność tych dwóch wizji. To, co według instruktora dotyka kwestii etyki, w oczach uczestników kursu jest ściśle związane z pragmatyką. Tym samym odpowiedzi uczestników kursu dotyczą bardzo mocno kwestii ontologii filmu. Film ucieka od reprezentacji, jest nieuchronnie ontologiczny. Znaczenie, jakie musi przekazywać (Geertz zapewne by się ucieszył), jest ważne. Powraca tu nieco odmiennie postawione fundamentalne pytanie Sama Yazzie: Po co robić film, jeśli nie oddaje on ważnej struktury znaczeniowej przedstawianej rzeczywistości? Po

co robić film, który mogłyby tę rzeczywistość zafałszować? Ale ta kwestia daje się uniwersalizować: trzeba robić filmy, które dotyczą rzeczywistości, a ta zupełnie literalnie jest w oku patrzącego²².

Nawet w filmach antropologicznych śmierć bywa silnie nacechowana tabu. Na przykład opór przed pokazywaniem całego aktu ofiary bywa duży. Najczęściej musi wystarczyć symboliczne przyłożenie noża do szyi zwierzęcia. Takie zatrzymanie symbolicznie powtarza akt powstrzymania złożenia ofiary z pierwotnego, a więc nóż powstrzymany może się przekładać na zupełną zmianę znaczenia. To oczywiście tylko retoryczne przybliżenie, niemniej ciekawie pokazuje pewne wyzwanie wobec problemu reprezentacji.

Pośród tematów podjętych przez uczestników kursu kilka wiąże się z dziećmi w sposób bardziej uniwersalny, z uwagi na biedę, i bardziej partykularny z powodu wojny. Mały żebrzący chłopiec staje się trochę widowiskiem, ale już obrazek dziewczynki wnoszącej w kanistrze wodę do położonego wysoko w górze domu – wysiłek przerastający niemal jej siły – jest poruszający. Taka jest też historia chłopca, można by rzec tytułowego bohatera, puszczającego latawiec. Ten obraz – zbliżenie twarzy, ramion i rąk „operujących” (niewidoczną) nitką latawca – otwiera film. Twarz dziecka z pasją pochłoniętego grą z losem, zapatrzonego w niebo. W końcówce filmu poznajemy go bliżej, gdy pracuje, wyszukując klientów taksówek, ale także gdy gra wraz z innymi dziećmi w piłkę. Gra... mimo braku jednej nogi. Poznajemy też historię latawca. To napięcie między szczęśliwą twarzą chłopca pochłoniętego losem latawca, który dosłownie jest w jego rękach, i zamykającą film opowieścią o utraconej nodze i śmierci ojca, spina film. Na zdjęciach otwierających film chłopiec tylko odgrywa puszczanie latawca: czy ten zabieg imitacji i gry – jak w *Powiekszeniu* Antonioniego – ma podnieść symboliczny wymiar filmu, filmu będącego szczególnym efektem współpracy afgańskich nastolatków i przybyszów z Europy?

I ostatni film, o którym chciałbym już tylko pokrótce wspomnieć. *Un autre regard* Marcina Latały²³. Film, będąc rejestracją szczególnych warsztatów fotografowania, ciekawie przewartościowuje kwestie patrzenia, radykalizując bardzo mocno to, co zarysowywało się w opisywanych wyżej projektach. Projekt o tyle szczególny, że dotyczy dzieci niewidomych lub silnie niedowidzących. Film zamyka też symboliczne koło, jakie tworzą przedstawione filmy i przedsięwzięcia. Projekt Navajów był w zamyśle poszukiwaniem „innego spojrzenia”. Podejmował kwestię tego, w jakim stopniu Inni inaczej postrzegają świat. Przy całym „pozytywizmie” takiego spojrzenia pokazywał bardzo ciekawe aspekty tego, jak Inni postrzegają i strukturują rzeczywistość. W *Un autre regard* mamy natomiast do czynienia z sytuacją diametralnie odwrotną. Owo „inne spojrzenie”, spojrzenie Innych, w tym przypadku niewidomych lub silnie niedowidzących dzieci, zostaje symbolicznie włączone w nasze widzenie. Tym samym odmienność zostaje dzięki aktowi fotografowania symbolicznie z nami zintegrowana. Wykonane przez dzieci fotografie są im m.in. „opowiadane”. W tym ostatnim projekcie akt fotografowania, rozumiany jako praktyka społeczna i rytuał, sprawia, że Inni stają się nam bliżsi... Krytycy od dawna podkreślali integracyjny wymiar rytuału fotografowania, jego rolę w utrzymywaniu i stabilizowaniu więzi społecznych. Ryt fotografowania, jak i sama fotografia (praktyka narracji i transmisji wiedzy rodzinnej,

społecznej) służą tu integracji. W tym filmie praktyka fotografowania zyskała nowe znaczenie: to, co niewidoczne – kulturowa rola podtrzymywania więzi społecznych – zysało tu nowy wymiar wizualny.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, tłum. B. Olszewska-Dyoniziak i S. Szykiewicz, Warszawa 1981, s. 57. Wszelkie wyróżnienia drukiem rozstrzelonym pochodzą ode mnie.

² O tym, że istnieje duży problem nieciągłości między doświadczeniem a pisaniem, wiadomo nie od dziś. Pisali o tym m.in. i Clifford Geertz, i James Clifford, a także wspomniana już Kirsten Hastrup. Jeden z jej najświetniejszych tekstów dotyczy właśnie – choć z nieco innej perspektywy – owej zmiany, kiedy to antropolożka stała się „przedmiotem” badań antropologicznych Eugenio Barby i jego trupy (Odin Teatret). O ile opis owego kulturowego doświadczenia spotkania z symbolicznym (ale nie tylko) potężniejszym Barbą budzi mój głęboki szacunek, o tyle niestety, nie zawsze odnajduję ową konieczną moc opisu w próbach przywołania doświadczeń z „prawdziwego” terenu badań Hastrup, którym do niedawna była przede wszystkim Islandia. Sama Hastrup – warto dodać – jest uznawana za jedną z piewczyń doświadczenia (i tym samym „terenu”) w antropologii. Por. K. Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, tłum. E. Klekot, WUJ, Kraków 2007; por. także: 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 i C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, tłum. E. Dżurak i S. Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

³ C. Geertz, „Z punktu widzenia tubylca”. *O naturze antropologicznego rozumienia*, w: tegoż, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, WUJ, Kraków 2005; M. Kaminsky, *Myerhoff's „Third Voice”: Ideology and Genre in Ethnographic Narrative*, „Social Text”, nr 33, 1992; H. Bhabha i V. Burgin, *Visualizing Theory*, w: L. Taylor (red.), *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R 1990-1994*, Routledge, New York and London.

⁴ Por. R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, a także S. Sikora, *Lekcja pisania: Japonia według Barthes'a*, „Easy Rider”, 10-11, 1997. Swego czasu Gerardus van der Leeuw mówił podobnie o właściwości struktury, której poszukują fenomenolodzy, jako tyleż konstruowanej, ile odnajdywanej w rzeczywistości (*Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, KiW, Warszawa 1978). To właśnie przeciwstawienie się kulturowej koherencji, unifikującym zakusom samego pojęcia „kultura”, należy zawdzięczać pojawiającą się od jakiegoś czasu krytykę tegoż pojęcia. Por. np. L. Abu-Lughod, *Writing Against Culture*, w: *Anthropology in Theory. Issue in Epistemology*, H. Moore & T. Sanders (red.), Blackwell Publishing 2006.

⁵ S. Worth i J. Adair, *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington 1972.

⁶ Powstałe filmy z braku lepszej nazwy postanawiają nazwać biodokumentami (Chalfen sugerował, że lepszą nazwą byłyby socjodokumenty). *Bio-Dokument to film zrobiony przez jakąś osobę w celu pokazania, jak postrzega ona siebie i otaczający świat. To subiektywny sposób na pokazanie, jaki jest naprawdę obiektywny świat widziany przez daną osobę. Częściowo ten rodzaj filmu nosi tę samą relację z filmem dokumentalnym, co autoportret z portretem i autobiografia z biografią*. Tamże, s. 25. Mielibyśmy tym samym przede wszystkim do czynienia z rejestracją osobiście (subiektywnie) doświadczanej własnej kultury.

⁷ S. Worth: *Film jest właśnie współcześnie wynalezionym mechanicznie zaawansowanym narzędziem pomagającym ludziom w pragnieniu tworzenia obrazów*. Tamże, s. 24.

⁸ Tamże, s. 81.

⁹ Tamże, s. 18.

¹⁰ *Procesy towarzyszące poznaniu mogą być lepiej rozumiane, jeśli sposób, w jaki ludzie tworzą strukturę sekwencji obrazowej będzie porównany ze sposobem, w jaki ci sami ludzie*

- strukturują swój język werbalny (...) mieliśmy nadzieję, że będziemy mogli porównać te dwie struktury komunikacyjne: słowną i obrazową. Tamże, s. 28.
- ¹¹ Autorzy przywołują znane analizy związku języka z rzeczywistością Benjamina Lee Worf'a (i Edwarda Sapira), a także Harry'ego Hoijsa (specjalisty od języka navajo).
- ¹² S. Sprague, *Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves*, w: K. Askew & R. R. Wilk (red.), *The Anthropology of Media. A Reader*, Blackwell Publishers Ltd 2002. Porównaj też ciekawy film *Future Remembrance. Photography and Image Arts in Ghana* (Tobias Wendl & Nancy du Plessis, 1998, Documentary Educational Resources © 2005) i moje jego omówienie *Z punktu widzenia ghańskiego fotografa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2008 nr 2.
- ¹³ Por. np. J. Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2000 (przede wszystkim rozdział o badaniach przedwcześnie zmarłego Erica Michaela w Australii); F. Ginsburg, *Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity*, w: K. Askew & R. R. Wilk (red.), *The Anthropology of Media*, dz. cyt.; F. El Guindi, *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*, AltaMira Press, Walnut Creek 2004.
- ¹⁴ S. Worth i J. Adair, dz. cyt., s. 4-5.
- ¹⁵ Pominę film *Jestem żyły*. Choć myślę, że jest to bardzo ciekawy obrazek dzieci warszawskiej Pragi, to jednak sam interesujący mnie tu przede wszystkim zabieg oddania kamery/aparatów w ręce dzieci, jak sądzę, został w nim sprowadzony bardziej do retoryki niż faktycznego ruchu.
- ¹⁶ Montaż Nancy Baker i Ross Kauffman; muzyka John Mc Dowell; producent Gerałyn White Dreyfus; reżyseria Ross Kauffman i Zana Briski; Red Lights Film 2005.
- ¹⁷ Fotografie te można zobaczyć na wystawach, ale można też je kupić w ramach Kids' Galery (odbitki, limitowana edycja portfolio oraz album-książka). 100% dochodu ze sprzedaży odbitek jest przeznaczane na ich edukację i poprawę warunków życia. Por. strona <http://www.kids-with-cameras.org/bornintobrothers/>. Tamże do obejrzenia wybór fotografii.
- ¹⁸ Zdarzają się tu oczywiście też bardzo ciekawe spostrzeżenia i komentarze dzieci, jak np. wtedy, gdy jeden z chłopców sfotografował brudne talerze po posiłku, stawiane zawsze przy butach.
- ¹⁹ Finalny efekt jest zresztą dość niejasny. Odnosnie tych kwestii podzielam wątpliwości antropologa i pracownika społecznego Kena Ikedy, *The „Rescue” Dilemma*, por. http://www.youthmediareporter.org/2005/04/the_rescue_dilemma.html.
- ²⁰ Scenariusz i reżyseria Beata Dżianowicz; zdjęcia Jacek Petrycki; dźwięk Jarosław Roszyk; montaż Katarzyna Maciejko-Kowalczyk; kierownik produkcji Dorota Rozowska; producent Krzysztof Kopczyński; EurekaMedia, Telewizja Polska S.A. 2007 i 2008 (istnieją dwie wersje filmu, 52 i 79-minutowa – będę się odwoływał przede wszystkim do tej dłuższej z nich).
- ²¹ Np. w *Celso and Cora* Gary'ego Kildei. Rzecz jasna są tu też spore różnice.
- ²² *Świat zupełnie literalnie jest w oku patrzącego*. B. Sandywell, *Specular Grammar. The visual rhetoric of modernity*, w: I. Haywood i B. Sandywell (red.), *Interpreting Visual Culture. Explorations of the Hermeneutics of the Visual*, Routledge 1999, s. 37.
- ²³ Realizacja i obraz Marcin Łatałło; scenariusz Marcin Łatałło i Alexandre Dayet; montaż Szymon Pietrowski; dźwięk Marcin Łatałło, Alexandre Dayet, Edyta Sęk, muzyka Antoni Łazarkiewicz; producent Alexandre Dayet; Le Caravane de dix mots – Pologne, 2006. Pomysłodawcą i realizatorem warsztatów dla niewidomych dzieci był Eric Vazzoler.