

Widziane pod słońce

Rzeczy mgliste

SŁAWOMIR SIKORA

23 kwietnia 2005 roku BBC podało informację, że w okręgu Argu w Afganistanie została ukamienowana kobieta oskarżona o cudzołóstwo. Jest sprawą dzisiejszego świata, że pewne lokalne wydarzenia nabierają nagle znaczenia ogólnoświatowego. Nawet tak odległych i wydawałoby się izolowanych społeczności nie da się dziś potraktować jako zamkniętych wysp – co zdarzało się często etnologii w dawnych czasach. Kwestią przypadku zaś, przygotowań do realizacji innego filmu – powiada reżyser i producent Krzysztof Kopczyński¹ – było to, że polska ekipa filmowa znalazła się na miejscu wkrótce po zajściu. Wówczas też powstały pierwsze zdjęcia rejestrujące relacje i opinie różnych stron na temat tego niejasnego zdarzenia. Choć twórcy filmu podejmują próbę dotarcia do „prawdy” o wydarzeniu, to sam film stawia również mocno, jak sądzę, kwestię kłopotliwego położenia, w jakim znalazła się jedna ze stron konfliktu, ale także w jakim znaleźć się może widz.

Film otwierają zdjęcia widzianych pod słońce gór. Rozproszone światło mąci ich jasno zdefiniowane kontury, ale też sprawia, że owe masywy stają się monolitycznym gigantem, jak i zjawiskiem po trosze papierowym. *Kamienna cisza* jest świetnie filmowana i montowana². Poddane rytmowi nieruchome najczęściej kadry w szczególny i ciekawy sposób kontekstualizują opowiadane wydarzenie. Wraki czołgów zaświadcza o (dawnej?) wojnie, napisane cyrylicą na skale hasła – *Niech żyje Armia Radziecka* i *Pokonaliśmy was, Góry Pamiru* – brzmią już przede wszystkim groteskowo, w ironiczny sposób przywołują niegdysiejsze złudzenia. Przypominają, że potęgi straciły tu zęby... Od samego początku film ciekawie i wyraziście wprowadza też problem podziału płci. Jest ona tu jedną z istotnych kategorii, choć jak sądzę, nie ulega esencjalizacji. Mężczyźni pojawiają się najczęściej w grupach i w przestrzeni zewnętrznej. Kobiety raczej we wnętrzach, gdy zaś widzimy je na zewnątrz, wówczas prawie zawsze są czymś zajęte: przemieszczają się gdzieś (zakwefione bądź nie), zamiatają, doglądają dziecka...

Jeden spośród stojących mężczyzn wyjaśnia nam, że oto znajdujemy się przy grobie Aminy, która jak orzekła sprowadzona z Kabulu komisja lekarska, zmarła na atak serca. Kilka kontekstualizujących ujęć okolicy i wioski, a następnie długa scena ukazująca sporą grupę młodszych i starszych mężczyzn spożywających wspólnie posiłek: filmowanych czasem w bardzo ciasnych, zamykających, a nawet tnących twarze i ręce kadrach. Twarze często ładne, pogodne, zadowolone. Niektórzy młodszy mężczyźni z zaciekawieniem patrzą w stronę kamery... Scena ta wprowadza silnie motyw jedności i solidarności grupowej. Asemantyczny gwar dodatkowo zaś ową wspólnotę podkreśla.

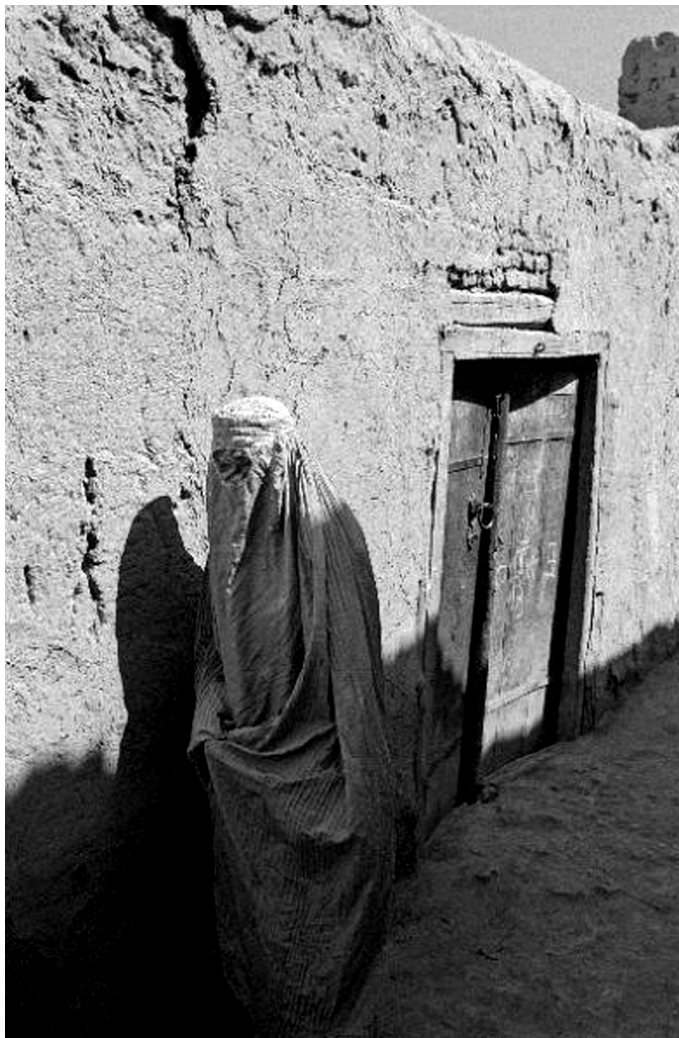
To mężczyźni wprowadzają nas w historię, choć trzeba od razu dodać, że to właściwie kobieta doprowadza do jej rozwiązania, czy może raczej tylko rozjaśnienia. Owego podziału na role męskie i żeńskie – jak już powiedziałem – nie da się esencjalizować, to norma widziana z oddali; z bliska sytuacja może wyglądać nieco odmiennie³. Ujęcia z oddali i z bliska to jedna z zasad organizujących, przynajmniej w pierwszej części filmu. Kamienne domostwa, kamienne góry – ujęcia stabilne zdecydowanie przeważają. Może najwięcej ruchu pojawia się wówczas, gdy ludzie mówią: gesty rąk, mimika twarzy (chyba przede wszystkim w drugiej części filmu). Retoryka tego bezruchu promieniuje – jest także „świadectwem i gwarantem” trwałości norm i prawa...

Ów podział na kobiety i mężczyzn w szczególnie sposób destabilizuje zestawienie wyznań matki Karima (mężczyzny oskarżonego o cudzołóstwo) z tymi pochodzącymi od matki Aminy (uśmierconej kobiety). Obie kobiety są filmowane we wnętrzach własnych domostw. Opis matki Karima przywołuje konkretne zdarzenie, matkę tego, co wie sama bądź czego dowiedziała się od męża: *Mój syn Karim spał tutaj, a my z mężem spaliśmy w kuchni. Usłyszałam skrzypienie otwieranych drzwi...* Potem mówi jeszcze m.in. o śmierci Aminy, tak jak się o niej dowiedziała. Jej głos wyraża szczególne emocje. Boleść? Żal? Jak nazwać ten ładunek współodczuwania, ucieleśnionego i uwewnętrznionego cierpienia? Ale też chyba rezygnacji i pogodzenia (czy ten opis może być adekwatny?). Jej głos czasem przeradza się w dziwny, bezdźwięczny, głośny szept, jak choćby wówczas, gdy opowiada o zniknięciu syna. Stale jednak zachowuje retorykę i ciekawą dystynkcję mowy, z tą szczególną rezerwą, osobliwą wewnętrzną przestrzenią, jaką wprowadza dogłębny ból czy strata, uwewnętrzniona niemożność działania⁴. Przysięga na Boga, że nie wie, gdzie obecnie podziewa się jej syn, a stan niepewności co do jego losu, zerwanej więzi, dramatycznie podkreślają słowa, że byłaby spokojniejsza, gdyby – jak w przypadku rodziny Aminy – jego grób był blisko. Głos matki Aminy jest, dla odmiany, twardy i nieco napastliwy – wyrzucane z wnętrza seriami, utrzymane w jednym rejestrze słowa, dystansują i na swój sposób generalizują: *Amina nic nie mówiła o rozwodzie, bo przecież jej męża nie było w domu. Zeszła z dobrej ścieżki i pozbawiła nas honoru. Kiedy jest północ i ty śpisz, a twoja córka wstaje i robi coś, co jest sprzeczne z prawem, jak możesz to zaakceptować?* To głos prawa i twardych zasad... zasad, od których nie ma odstępstw. *Była moją córką, więc powiedziałam, że zabiłabym ją. Gdyby została przy życiu, powiedziałabym Bogu: „Weź albo jej duszę, albo moją”.* Ubolewa zaś przede wszystkim nad tym, że jej mąż, a także miejscowy mułła oraz inni ludzie z wioski trafili do więzienia. Pod koniec tej rozmowy kobieta odrzuca z twarzy zasłonę, odsłaniając ciągle jeszcze młodą twarz (Amina miała w chwili śmierci 29 lat), surową i chłodną⁵. Jej wzrok spoczywa na umieszczonej blisko ziemi kamerze, która bardzo długo wytrzymuje to spojrzenie. W końcu kobieta opuszcza wzrok. Jej „wnętrze” pozostaje nadal nieprzeniknione i zasłonięte... Gdy pojawia się w drugiej części filmu (kręconej szesnaście miesięcy później) – również we wnętrzu – zachowuje milczenie. Spojrzenia w stronę kamery nie niosą już tego szczególnego wyzwania, wzrok tylko chwilami zatrzymuje się na kamerze, a także – najprawdopodobniej – na owych przybyszach z zewnętrznego świata. Kamera zachowuje większy dystans, nie padają żadne uzupełniające słowa bądź wyjaśnienia, co dodatkowo retorycznie podkreśla zapewne nienegocjowal-

ność jej stanowiska. Wszystko zostało już powiedziane, a sprawa zamknięta. Owa pierwsza wypowiedź pozostaje emblematem, „niedialogiczną” i nieprzeniknioną maską: *Tysiąc razy wybaczyłam już tym, którzy mają na rękach krew mojej córki. Nikogo nie oskarżam (...) Powierzam się Bogu w opiekę*. Emocje budzi tu tylko odstępstwo od jasnego wzoru... To religijne prawo tworzy tu „rzeczywistość” (choć można sądzić – o czym dalej – że zostało tu ono nadużyte) ⁶. Nim kamera po raz drugi zjawia się w domostwie matki Aminy, widzimy kilka ujęć gór i wioski. Towarzyszy im śpiewana kobiecym (częściowo kobiecym i męskim) głosem poezja miłosna: *Nie znam twojego imienia, przyjaciółko, kwiecie. Choć przyjdziemy do naszego domu, nasz dom jest twoim domem, przyjaciółko moja, kwiecie (...) Barwa żadnego kwiatu nie może się równać twojemu obliczu, przyjaciółko, kwiecie (...)*. Ów śpiew zanika na czas wizyty w domostwie matki Aminy i powraca, gdy kamera ponownie pokazuje świat zewnętrzny. Choć z filmu wyeliminowane są autorskie wtręty i wyjaśnienia (poza kilkoma strukturującymi napisami), to sam montaż, przynajmniej czasami, wprowadza silnie odautorski punkt widzenia... Wydaje się, że ów „milczący dom”, co zostało dodatkowo podkreślone właśnie „wycofaniem głosu poezji”, jest jednym z takich mocnych reżyserskich – konstruowanych i retorycznych – „znaczeń dodanych”.

To, że surowe, ale też prawie nierealistyczne prawo koraniczne zostało przekroczone, jasno wynika z wypowiedzi starszego, przebywającego w więzieniu (? – mury, a na nich uzbrojeni żołnierze) mężczyzny (mułły?). Referuje on warunki, które muszą być spełnione, aby prawo pozwalało na ukamienowanie: akt przekroczenia musi zostać potwierdzony przez czterech naocznych świadków; żadnych wątpliwości – mężczyzna na kobiecie, członek w jej ciele. Takie sztywne zasady, mogłoby się wydawać, są niezmiernie trudne do zrealizowania... Dwie nieco odmienne relacje rodziców Karima nie dają żadnych podstaw sytuacji, która później zaistniała; nie wiemy natomiast nic na temat tego, co się stało, gdy ojciec Karima, po tym jak odmówiła ona opuszczenia pokoju syna, sprowadził rodzinę Aminy... Warto jednak dodać, że wiele spraw związanych z obyczajem reguluje raczej lokalna tradycja i prawo niż Koran. O tym zderzeniu lokalności i globalności w zasadzie niewiele wiemy, poza ewidentnym „zgrzytem” na linii władzy sądowniczej i wykonawczej, o czym mówi w filmie sędzia.

Ten film niesie sporo treści antropologicznych, choć niekoniecznie da się do filmu antropologicznego sprowadzić (jak na ten ostatni, pozostawia kilka niejasnych miejsc). Ale ciekawy jest w nim właśnie fakt, że rezygnuje z komentarza, nie dopowiada, nie ukoherentnia wątków z wypowiedzi różnych osób; „gubiąc” zaś ową jednogłosowość, odnajduje siłę w wielogłosowości. Rzeczywistość tworzy z „faktów” i wypowiedzi różnych postaci bliskich sprawie. Taka też jest retoryka owych stabilnych ujęć, które często sprawiają wrażenie niemal fotografii. Fotografii osobliwej, bywa bowiem że ruchomej: dość częste ujęcia rzeki płynącej w stabilnym kadrze, wolno przemieszczający się w nim człowiek – kamera porusza się najczęściej właściwie wówczas, gdy za jakąś postacią przez chwilę podąża... Czy kamera rejestruje czy tworzy owe „fakty”? Warto pamiętać, że samo słowo wywodzi się od łacińskiego *facere*, „czynić” i wskazuje tym samym na coś stworzonego. Fakty są tym, co tworzymy. W radykalnej wersji Stanleya Fisha są czymś, co zawsze powstaje w ramach określonego punktu widzenia ⁷. To, jednym słowem, punkt widzenia (ideologia, polityka, a także władza – również



trzymania kamery) tworzy fakty... a przynajmniej nadaje im określone znaczenia. Podobnie jest zresztą z obrazami.

Film można uznać za etnograficznie ciekawy również dlatego, że – wychodząc poza to, co opowiedziane – pokazuje całkiem sporo detali, mówi niemało o tych szczególnych innych ⁸, również dzięki temu, że ukazuje nie tylko to, co „powiedziane”, ale także gesty i retorykę mówienia. Zaświadcza o stosunku do słowa, jak również właśnie prawdy oraz normy-prawa. Mówi też wiele o jednostce ujętej w skodyfikowany system kultury-religii. Wypowiedź Oshura, ojca Kari-ma, jest tu symptomatyczna: *Odetnij mi głowę i niech ona spadnie na ziemię, a i tak nie powiem ci prawdy. A co ci da to, że udzielę ci wywiadu? Bo mnie albo to, że mnie zabiją, albo że stracę głowę, i co wtedy z moim życiem? Albo mój syn z tego powodu straci głowę i na co mi wtedy będzie to życie? Zarysowana tu retoryczna przestrzeń trudnej sytuacji, „kłopotliwego położenia”, nie sprowadza*

się jednak, jak sądzę, jedynie do obawy czy strachu. Strach nie jest być może nawet wcale najważniejszym z jej elementów. Oshur kontynuuje: *Jeśli wchodzisz w związek z cudzą kobietą, wtedy ktoś wejdzie w związek z twoją (...) Jeśli wyłamiesz komuś drzwi, twe drzwi także zostaną wyłamane. Jeśli idziesz prawą ścieżką, nikt nie spojrzy źle na twój dom, przysięgam na Boga*. Piętno przekroczenia, złamania prawa, jest tu wyraźnie widoczne. Ten film, można rzec, pokazuje też dramat przekroczenia i jego konsekwencje. *Nawet jeśli obciąłbym mojemu synowi głowę, to on i tak niczego nie powie...* „Prawda”, do której realizatorzy filmu zmierzają, jest prawdą w dużej mierze „europejską”, ale mimo to, jak sądzę, film ukazuje bardzo wiele właśnie z owego „kłopotliwego położenia”, w którym znaleźli się bohaterowie zdarzenia... Nie tylko oni zresztą. Czasem zbyt łatwo przychodzi oceniać (potępiać bądź usprawiedliwiać) jednostkę ujętą w system, czy będzie nim religia, czy kultura, czy też ideologia polityczna (często łączą one siły przeciw jednostce). Owa silna solidarność grupowa pęka dopiero wówczas, gdy rodzice Karima opuszczają dolinę Spingulu i choć temu zaprzeczają, wydaje się, że jest to wyjazd wymuszony zaistniałą sytuacją.

Film jest bardzo ciekawy również dlatego, że pokazuje właśnie ów osobliwy *habitus* mowy, ucieleśnionej nie tylko ze względu na retorykę i gestykulację, lecz także z uwagi na ucieleśnienie prawa i kultury⁹. To, co kulturowe i społeczne, wpisane jest w ciało, dlatego zapewne tak trudno to wydobyć. Niesprowadzony do tekstu film, ukazując mowę ucieleśnioną w konkretnym człowieku, staje po stronie mowy w odniesieniu do dualizmu mowa – pismo. Obserwowane zachowania są znaczące, mimo że czasem trudno byłoby znaleźć skodyfikowany system strukturujący. Jak to ujął Michael Jackson: *istnienie znaczenia nie zakłada koniecznie istnienia znaku*¹⁰. Ale tym samym film może plasować się pomiędzy postulowanym przez Clifforda Geerza „opisem gestym” – zadaniem i wyzwaniem dla antropologa, opisem wysoce skontekstualizowanym i interpretacyjnym – a „opisem rzadkim”, w pewien sposób „niedostępnym” antropologowi, bazującym na wiedzy potocznej i nierefleksyjnej (owo „wie się”)¹¹. Nie ma w tym filmie jasnej, logicznej i czysto werbalnej retoryki prawdy. To ciało stoi na straży prawa, a nie tylko mułowie i społeczność wioskowa. (Stąd zapewne wypływa ta rozwijana metaforyka dekapitacji, stąd też cielesność wymierzanych kar). Opuszczenie wioski – trzeba podkreślić – jest dopiero pierwszym krokiem ku temu, by „prawda” mogła wyjść na jaw. Nawet jeśli, jako antropolog, wołałbym, żeby film jeszcze mocniej podkreślał właśnie procesualny i czasowy charakter „otwierania się”, a także więcej uwagi zwrócił na ukazanie tego, jaką w tym rolę odegrała ekipa filmowa.

Jeśli od pewnego czasu słowo „prawda” ujmuję w cudzysłów, to także dlatego, że nie da się w odniesieniu do dzisiejszego świata łatwo utrzymać – właściwej niegdysiejszej etnografii czy antropologii – postawy relatywistycznej. To doprawdy kłopotliwe położenie, choć zapewne wcale nie najbardziej dla nas. Pytanie o to, czy Karim „zgrzeszył” z Aminą i jak do tego doszło, nie jest tu najważniejsze. Zachowanie Oshura, rodzaj konfuzji, którą przeżywa, są tu znaczące. To on przecież powiadomił rodzinę Aminy, był tym samym bezpośrednim mediatorem wszelkich późniejszych wydarzeń. (Cała sprawa nie jest oczywiście wcale jasna: z wypowiedzi reżysera po projekcji filmu /por. przyp. 1/, jak i z innych doniesień medialnych wiadomo na przykład, że z niewyjaśnionych powodów w okolicy –

idzie tak o czas, jak i miejsce – śmierci Aminy na jeden dzień „przypadkiem” pojawił się jej mąż, który osiem uprzednich lat spędził, pracując w Iranie.) Opowiedziana niegdyś w *Rashomonie* Akiry Kurosawy historia o skomplikowanym wymiarze „prawdy” w odniesieniu do wydarzeń – tu przenosi się na płaszczyznę etyki i prawa – dotyka już nie tylko tego, co się wydarzyło (choć to też może być istotne), lecz także tego, jak się zachować wobec tak złożonych i kontryktycznych kosmologii¹². Wydaje się, że wobec takiego amalgamatu lokalności i globalności nie wystarcza już nie tylko postawa relatywistyczna, ale osobiście niewystarczająca i niedająca satysfakcji okazuje się także postawa anty-relatywistyczna, którą niegdyś postulował Clifford Geertz¹³. Z całą pewnością nie da się tu też wejść w etycznych butach Europejczyka, który z ustami pełnymi cudzych słów bije się też (bywają i takie przypadki) najchętniej w cudzą pierś... I nie ma tu wielkiego znaczenia, czy ów inny kraj istotnie leży daleko, czy też jest naszą własną historią¹⁴.

Warto może prześledzić cały ów proces „pojawiania się prawdy” – „rozmięczenia” twardych lokalnych zasad... Zaraz po wydarzeniu, jeszcze za czasów pierwszej wizyty ekipy filmowej w Afganistanie, przebywający w więzieniu Oshur w dość przewrotnej frazie zaprzecza, jakoby Amina została ukamienowana. Matka Karima, opisując niespodziewany pogrzeb Aminy – *łzy miałam ogromne jak grochy* – też nic nie mówi na temat przyczyny jej śmierci. W przytoczonym powyżej passusie, już po wyprowadzeniu się z doliny Spingulu, Oshur powiada tylko nieodwołalnie, że „prawdy” nie powie. Jeszcze dalej owa „prawda” pojawia się w osobiwej, rozciągniętej w czasie „psychodramie” (nie jest to chyba najstosowniejsze słowo, ale też nie przychodzi mi do głowy lepsze; nie wiemy, niestety, dokładnie, jak długo trwa ów proces – z pewnych słów jasno wynika, że na pewno dłużej niż jeden dzień). Na miejscu poza rodzicami i ekipą filmową pojawia się także Karim, który pytania zbywa milczeniem bądź też odpowiada eliptycznie i wymijająco: *Nic mi nie wiadomo o tym, że Amina coś do mnie czuła. (...) To jej rodzina wymyśliła całą tę historię. Ja nic o tym nie wiem. Amina nie mogła niczego do mnie czuć, bo ja nie jestem tak przystojny jak jej mąż*. Ta ciekawa wypowiedź zaświadcza również o szczególnym dystansie (do siebie? własnego ciała? a może po prostu do zaistniałej „kłopotliwej” sytuacji i konieczności tłumaczenia się, wyznania przed obcymi sytuacji przewiny). Nim zacznie mówić (co było najpewniej poprzedzone rozmowami „zakulisowymi” – można to wywnioskować z enigmatycznej rozmowy ojca i matki), demonstrowa stan silnej konfuzji: *Nie wiem, co mam zrobić, jestem zgubiony...* Parę razy wzdycha też, wzywając Boga.

„Najsłabszym ogniwem” okazuje się matka. To ona staje się najwyraźniej „motorem” otwarcia. Ojciec również nie od razu decyduje się na mówienie. Co ciekawe, jego wyznania zanurzone są w szczególnej dodatkowej „mediatyzacji”. Kiedy Oshur zaczyna mówić, powiada m.in.: *Słyszeliśmy w radio, że ktoś przyszedł do czyjegoś domu, kogoś pobito kijami, słyszeliśmy, że ktoś został zabity i że jacyś ludzie musieli uciekać. Słyszeliśmy to wszystko w radio. Ale dziennikarz, który podał tę informację, nie był nawet na miejscu, gdzie to się wydarzyło*¹⁵. Pod koniec zaś całej „sesji” widać tylko jego pochyloną głowę i kapiące, pojedyncze łzy. Najdłużej powstrzymuje się od głosu Karim. Siedzi w kucki ze wzrokiem wbitym w podłogę, czasem w szczególny sposób popija ze szklanki herbatę: robi to szybkimi ruchami, nie odrywając wzroku od podłogi, co

jednoznacznie wskazywałoby na bardzo silne napięcie, zakłopotanie, a także zapewne wstyd. To samo się dzieje, gdy wstaje, mówiąc, że przyniesie jeszcze herbatę – odchodzi z pochyloną głową, nie patrząc w kierunku kamery. Ta intruzka, choć zapewne tolerowana, nie jest tu prawie na pewno obiektem pożądanym. Niewiele wiemy o ewentualnej presji, jaką wywiera ekipa, ci po trosze wymuszeni przyjaciele, których trzeba ugościć: przed finalną sceną w czasie podsłuchanej z oddali rozmowy (nieświadomi tego) małżonkowie naradzają się, czy aby ugościć przybyszów, nie powinni zabić kury... której, jak się wydaje, wcale nie mają.

Dramat rozgrywający się w ciągu ostatniego niespełna kwadransa filmu trudno streścić, nie gubiąc po drodze wielu wątków i znaczeń. Nie wystarczy tu odtworzenie listy wypowiedzi, też przecież „skondensowanych” i zestawianych. Warto jeszcze raz podkreślić, że owa „inna prawda” pojawia się w „strefie kobiecej”, we wnętrzu domostwa (choć ściśle dychotomiczny podział na prawdę oficjalną, męską, oraz nieoficjalną, żeńską, brzmi zbyt radykalnie). Z wypowiedzi dość jasno wynika, że pewne wyznania zostały uzyskane w czasie wcześniejszych rozmów, przy których kamera mogła być nieobecna (czy były one nagrywane?). Podczas tych ostatnich ujęć kamera staje się osobliwym mediatorem i świadkiem. Nie ma już naprzemiennych zbliżeń i oddaleń – kamera chwilami w szczególnie sposób zaświadcza o „byciu tam” tylko dzięki swojej obecności. Kamera „widzi” bądź „nie-widzi”, obraz nie ogranicza się już do wizerunków-reprezentacji, co robi zazwyczaj. W pewnym momencie matka Karima mówi: *Dlaczego ona znowu włączyła kamerę?* Kamera leży na ziemi, a my widzimy przez dłuższy czas tylko dolną część ciała siedzącej kobiety lub „pustą przestrzeń”¹⁶. Ale – jeśli nie jest to tylko sprytny zabieg montażowy – „psychodrama” trwa nadal. Pojawia się sporo wcześniej zatajanych faktów: to, że syn został przynajmniej dwukrotnie dotkliwie pobity, że pobity mógł być również jego ojciec, któremu grożono (?) także obcięciem palca (czy było to spowodowane odmową wskazania miejsca pobytu syna?); pojawia się też nieco więcej szczegółów na temat stale niejasnych okoliczności śmierci Aminy, na przykład fakt, że rodzice Aminy odcisnęli palec na dokumencie podsuniętym przez mułłów, skazując ją tym samym na śmierć, matka Karima odmówiła zaś zrobienia tego.

W ramach tego procesu „odślaniania” obserwujemy też bardzo szczególną interakcję pomiędzy matką a młodszym synem (?). Warto przywołać ją dokładnie. Kamera obejmuje przede wszystkim matkę, wcześniej widzieliśmy zapewne niespełna dwudziestoletniego syna.

Matka: *A kiedy przyszedł [Karim], też go nie zostawili w spokoju – zbili go takimi wielkimi kijami.*

Syn: *Byłaś tam, kiedy bili Karima?*

Matka: *Byłam (potwierdza to również lekkim kiwnięciem głowy).*

Syn: *Nie, nie było cię. No i co masz zamiar powiedzieć. Widziałaś, jak oni bili Karima?*

Matka (nieco zmieszana /?/, jej twarz łagodnieje, pojawia się na niej uśmiešek /?/, rodzaj osobliwej submisywności; mówiąc dalej patrzy na syna): *Mam skłamać i powiedzieć, że nie?*

Syn: *Zrozumiałaś pytanie? Pytają, czy widziałaś, jak tamci biją Karima?*

Matka: *Nie, nie było mnie, kiedy Karima pobito.*

Syn: *Widziałas, jak oni go bili?*

Matka: *Nie widziałam na własne oczy.*

Ten ciekawy przykład mówi wiele o stosunku do prawdy, ale też relacji płci i uwikłania prawdy w relację władzy, choć paradoksalnie ukazuje również silne odniesienie (co częste w tym filmie) do ontologicznego wymiaru mowy i prawdy.

Końcowa część filmu wydaje się szczególnie lustrzanym (odwróconym) odbiciem początkowych wypowiedzi matek. Rodzina Aminy staje się wzorem przykładności i spokoju. Młodsza, dwunastoletnia siostra Gulsima (z pomocą matki) odpowiada na proste pytania tłumaczki o imię, wiek i zainteresowania. Na twarzy jej matki pojawia się nawet uśmiech. Rodzina Karima jest zaś pogrążona w dramacie rozedrgania i przemiany. Do czego może wieść ten dramat?

Chciałbym jednak powrócić do pewnej z pozorów mało znaczącej sceny. Oshur siedzi w pomieszczeniu i odpowiada na pytania dotyczące nowego miejsca zamieszkania Karima itd. Przez otwór w dachu wpada snop silnego słonecznego światła, które co i rusz rozświetla przede wszystkim jego gestykulujące ręce i twarz. Kiedy kończy mówić, na podwiniętych kolanach wspiera złożone ręce. Rozpalone słońcem przedramiona świecą opalizującym blaskiem przypominającym ten właściwy niektórym obrazom Rembrandta. Nie po raz pierwszy Oshur przywołuje na myśl jednego z owych Rembrandtowskich biblijnych patriarchalnych starców. A wypalone słońcem świecące ręce (świętość !/!, przemiana !/! – w Biblii jest mowa o promieniejącej skórze Mojżesza po wizycie na górze Synaj; Wj 34, 30) to jedno z – posługując się językiem Rolanda Barthes'a – *znaczeń otwartych*¹⁷ w filmie. Owe rozświetlone ręce zwróciły moją uwagę na to, co oczywiście błąkało się na peryferiach świadomości, a mianowicie na fakt, że waga tego filmu nie polega tylko na wydobyciu „prawdy” na temat tego, co się wydarzyło (choć być może to właśnie było pierwotnym zamierzeniem ekipy), lecz na ukazaniu dramatu przeistoczenia. Nie mamy do czynienia tylko, w myśl przytoczonych w przypisie 6. słów mułły, ze sprawami Boga i Proroka. To, co „ludzkie” wychodzi w ramach tego dramatu na wierzch. Oshur, który idąc za głosem prawa, skazuje jednocześnie syna – w końcu, na szczęście, tylko – na dotkliwe pobicie (czy miał świadomość tego, do czego może wieść jego czyn?), by potem udzielić mu schronienia (pomijam tu, zapewne niesłusznie, osobę Aminy, jak i to, że Karim najpewniej tylko czasowo pojawia się w nowym domostwie rodziców; „schronienie” ma tu dla mnie wymiar symboliczny)... I nawet jeśli to bardzo daleka i nie w pełni adekwatna analogia, to zważywszy na wszelkie różnice, jego postać przypomina Abrahama składającego ofiarę z syna Izaaka. Oczywiście w tym ostatnim przypadku tym, który zmienia prawo, jest Bóg wysyłający Anioła, by powstrzymał rękę Abrahama (jak np. na obrazie Rembrandta, choć akurat na nim to tors Izaaka jest rozświetlony). W przypadku Oshura dramat przemiany jest mniej spektakularny, a promieniejące ręce stały się – dla mnie przynajmniej – tylko symbolicznym jej progiem. Można się zastanawiać, w jakim stopniu prawdziwym motorem owej przemiany jest kamera (w symbolicznym skrócie reprezentująca tu ekipę filmową), jak również nad tym, co owe zmiany przyniosły i na dłuższą metę przyniosą.

Obraz, który – tu tylko częściowo – zrekonstruowałem, pozostaje nie w pełni zdefiniowany, ale przypomina tym samym późne portrety Rembrandta, jak choćby Jakoba Tripa i jego żony Margarethy de Geer, gdzie materia stale wibruje,

pozostając w stanie niedookreślenia i uświadamiając nie tylko to, że istnieją różne punkty widzenia, ale także to, że prawda – jak to ujął niegdyś paradoksalnie Franz Kafka – jest być może jedna, niemniej stale podlega zmianie... Być może zresztą takie zakończenie jest tylko ucieczką przed niemożnością wypowiedzenia i odnalezienia pojedynczej drogi w tym kłopotliwym nie tylko dla zewnętrznego obserwatora położeniu.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ Wypowiedź reżysera po pokazie filmu w trakcie Przeglądu WatchDocs, Warszawa, listopad 2007.

² Scenariusz i reżyseria: Krzysztof Kopczyński; zdjęcia: Jacek Petrycki P.S.C. i Hanna Polak; montaż: Anna Dymek P.S.M.; dźwięk: Jarosław Roszyk i Jafar Panahi; muzyka: Krzysztof Knittel; tłumaczenia: Abdul Saleem Faique, Noria Habebi, Mohammad Jafari. Wszystkie cytaty (kursywa) nieopatrzone dodatkowym przypisem pochodzą z filmu.

³ Warto dodać, że owe „kobiece” wnętrza były filmowane przez kobietę, ona też była wówczas tłumaczem.

⁴ Inspirującym wzorem tego, jak antropolodzy mogą podchodzić do tematów trudnych, niejednoznacznych, silnie związanych ze sferą emocji (ból, strata, cierpienie, śmierć) może być tu tekst Michaela Jacksona, *The Prose of Suffering and the Practice of Silence* („Spiritus” 4, 2004).

⁵ Wymieniane wówczas podziękowania za rozmowę i pożegnania są już wypowiedziane zupełnie innym tonem. Kwef przybiera dzięki temu zestawieniu rolę zadziwiająco usztywniającą i formalizującą maski – sprzyja to bardzo europejskiemu punktowi widzenia. Odnosnie do roli zasłony u kobiet muzułmanek zob. np. H. Hoodfar, *Zasłona w ich umysłach i na naszych głowach: muzułmanki i praktyki zastaniania*, tłum. M. Elas, w: *Gender. Perspektywa antropologiczna*, pod red. naukową R. E. Hryciuk i A. Kościańskiej, t. I, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007. Reżyser filmu po projekcji (zob. przyp. 1) powiedział, że matka Aminy została wcześniej poproszona o odsłonięcie twarzy, ale nikt się nie spodziewał, że pod koniec rozmowy to właśnie zrobi.

⁶ *W islamie* – mówi mułła (? – postaci w filmie nie są przedstawiane, jedynie z kontekstu możemy się domyślać, kim są) na samym początku wypowiedzi, o której piszę nieco dalej – *nie ma żadnych osobistych opinii. Są*

decyzje Boga i sprawy Proroka. Wszystko odbywa się zgodnie z ich decyzjami. Oczywiście takie wyznanie wskazuje (przynajmniej w domniemaniu) na szczególną ahemeneutyczność rzeczywistości. Esej o relatywizmie Leszek Kołakowski zaczyna od знаmiennego wyznania: *Wszystko jest piękne, dobre i sprawiedliwe w oczach Boga, powiada Heraklit. Oczywiście nie jest tak w naszych oczach.* L. Kołakowski, *Nasz relatywny relatywizm*, w: *Habermas, Rorty, Kołakowski: Stan filozofii współczesnej*, tłum. i opr. J. Niżnik, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996.

⁷ *Fakty powstają tylko w kontekście pewnego punktu widzenia. Z tego więc wynika, że muszą pojawić się tarcia pomiędzy tymi, którzy posiadają (lub są posiadani przez) inne punkty widzenia, stawką w tym sporze jest prawo do stanowienia, za co od tej chwili można te fakty uważać. Spory nie są rozwiązywane przez fakty, lecz są środkami, za pomocą których fakty są ustalane.* S. Fish, cyt. za P. Rabinow, *Wyobrażenia są faktami społecznymi*, tłum. J. Krzemień, w: *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, wybór i red. naukowa M. Buchowski, Warszawa 1999, s. 114.

⁸ W kilku miejscach pozostawia też szczególne refleksyjne „niedomknięcie” – co znaczy na przykład pełna mocy wypowiedź jednego ze starszych mężczyzn, który zastanawia się nad tym, czy przybysze (ekipa filmowa) nie powinni zrobić czegoś dla społeczności wioskowej: wszak wzięli, co chcieli i nawet nie bardzo wiadomo, co mogą z tym (czyli filmem) dalej zrobić; ale wcześniej jeszcze powiada, że za pięć lat będzie tu pewnie hotel, a jeśli nie, to oni będą hotelem. Cóż może znaczyć ów szczególny żart?

⁹ P. Bourdieu, *Szkic teorii praktyki*, tłum. W. Kroker, Wydawnictwo Marek Druwiczki, Kęty 2007; M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeń-*

stwie, tłum. M. M. Piechaczek, Wyd. UJ, Kraków 2004 (przede wszystkim rozdział *Cierpienia i zdyscyplinowania*); M. Jackson, *Knowledge of the Body*, w: *Anthropology in Theory. Issues in Epistemology*, red. H. L. Moore & Todd Saunders, Blackwell Publishing 2006.

¹⁰ Przytaczam za: Th. J. Csordas, *Somatic Modes of Attention*, „Cultural Anthropology” 8 (2), 1993.

¹¹ C. Geertz, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, tłum. S. Sikora, t. I, pod red. M. Kempego i E. Nowickiej, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2003. Owo „wie się” bliskie jest Heideggerowskiemu „się”. Paradoksalnie przyznałbym więc dzisiaj pewną rację Kirsten Hastrup, gdy przypisuje fotografię i film „opisowi rzadkiemu”, niemniej nadal będę utrzymywał, że jej mniejsze o nieprzydatności tych mediów dla antropologii (opisu antropologicznego) jest co najmniej nieporozumieniem. Por. K. Hastrup, *Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority*, w: *Film as Ethnography*, wyd. P. I. Crawford i D. Turton, Manchester University Press, Manchester i New York. 1992, a także S. Sikora, *Fotografia schyłku wieku. Fotografia i mit*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1-2, 1994, a także tenże, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Czuły Barbarzyńca i ISPAN, Izabelin 2004.

¹² Por. np. M. Hertzfeld, dz. cyt. (przede wszystkim rozdział *Kosmologie*), a także K. G. Heider, *The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree*, w: *Ethnography*, t. IV, red. A. Bryman, Sage Publications 2001.

¹³ *Prawdę mówiąc, nie zamierzam bronić relatywizmu, który w końcu jest terminem zużytym, zawołaniem niegdysiejszych bitew, chcę natomiast zaatakować antyrelatywizm znajdujący się – jak sadzę – w fazie ekspansji i reprezentujący odkurzoną wersję pewnego odwiecznego nieporozumienia. Czymkolwiek relatywizm kulturowy jest lub był pierwotnie (...), dzisiaj pełni głównie rolę straszaka, który ma nas zniechęcić do określonych sposobów myślenia i skierować ku innym.* C. Geertz, *Antyantyrelatywizm*, w: tegoż, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozofi-*

czne, tłum. i wstęp Z. Pucek, Universitas, Kraków 2003. Świadomość każdorazowego politycznego uwikłania własnego stanowiska nie oznacza zarazem, jak sadzę, aprobaty dla postawy jawnie politycznej.

¹⁴ Korzystam tu oczywiście z wyrażenia L. P. Hartleya spopularyzowanego dzięki książce Davida Lowenthala *Past is a Foreign Country* (1985). Por. D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, „Res Publica”, tłum. I. Grudzińska-Gross i M. Tański, nr 3, 1991.

¹⁵ Wypowiedź Oshura jest ciekawą głosem do antropologii mediów, ale też osobliwie przypomina „piękną rozmowę” opisaną przez Tomasza Manna w *Józefie i jego braciach*. „Realna” historia ma też swoją zestereotypizowaną, „skróconą” wersję („czas przeżywania” i „czas opowieści”) – w tym przypadku to medium radia przejmuje rolę owego skondensowanego i zdepersonalizowanego głosu opowieści. Por. Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.

¹⁶ Niezależnie od tego, czy był to zabieg zamierzony, czy nie – ma on tu dla mnie silnie symboliczne znaczenie. Kamera nie jest wszystkowiedzącym obserwatorem – w Benthamowsko-Foucaultowskim panoptikonie – staje się często „niewidzącym” świadkiem procesu; to jeden z punktów odwodzenia od naoczności prawdy, kwestionujący „europejską” naoczność jako źródło „prawdziwej prawdy”. Inną sprawą jest to, że nie mamy pewności, czy przynajmniej niektóre z usłyszanych (tylko) kwestii nie zostały nagrane wcześniej.

¹⁷ R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S. N. Eisensteina*, tłum. R. Wyborski, w: *Wiedza o kulturze*, cz. IV, *Audiowizualność w kulturze*, opr. J. Bocheńska, A. Kisielska, M. Pęczak, Wydawnictwo UW, Warszawa 1993. Pod tym względem „znaczenie otwarte” jest miejscem odwodzenia, przełamania syntagmatycznej narracji (warto jednak podkreślić, że – co uznaję zdecydowanie za zaletę – narracja nie przybiera w tym filmie postaci koherentnej ujednoliconej opowieści).