

FESTIWALE

Tartuskie wydarzenia filmowe, czyli sok z ananasa syberyjskiego

SŁAWOMIR SIKORA

Stolicą 24. Festiwalu Filmów Antropologicznych organizowanego przez Nordic Anthropological Film Association (NAFA) w tym roku stało się stosunkowo niewielkie stare miasteczko uniwersyteckie Tartu w Estonii, w polskich kręgach akademickich znane zapewne przede wszystkim ze słynnej moskiewsko-tartuskiej szkoły semiotycznej. Festiwal odbył się w dniach 12-15 maja 2004 roku w ramach tamtejszego Tygodnia Kultury Wizualnej. Od razu powiem, że owego starego miasteczka (poza kilkoma wieczorno-nocnymi, „docelowymi” spacerami) nie udało mi się, niestety, zwiedzić z powodu obfitego i interesującego programu festiwalu. A stosunkowo najlepiej poznanym fragmentem Tartu była krótka droga wiodąca z miejsca zamieszkania do Narodowego Muzeum Estońskiego, miejsca projekcji. Droga, przy której napotykałem sporo charakterystycznej, okazałej, często dwupiętrowej architektury drewnianej, jak również ciekawych elementów modernistycznych. Ten przynajmniej fragment miasta był wizualnie bardzo atrakcyjny.

W trakcie festiwalu wyświetlono trzydzieści siedem filmów, a pokazy nie miały charakteru konkursu. Poza bieżącymi dyskusjami towarzyszącymi każdej projekcji festiwal urozmaiciła m.in. ciekawa rozmowa pomiędzy Garym Kildeą i Peterem Crawfordem, poprowadzony przez Johannesa Sjöberga warsztat na temat etnofikcji, „okrągły stół” (choć rozmówcy zasiedli w rzędzie na wprost widowni) na temat estońskich dokumentów o Syberii oraz szczególnej predylekcji, którą Estończycy żywią do badań Syberii. W programie znalazły się przede wszystkim obrazy twórców z Europy, lecz wyświetlano także np. film zrobiony przez młodą antropolożkę z Chin (gdzie antropologia wizualna rozwija się ponoć nadzwyczaj dynamicznie), a sam festiwal otwierała skromna retrospektywa filmów Gary’ego Kildei, Australijczyka, autora wysoko ocenianych filmów antropologicznych. Pokazano *Celso and Cora* (1983), film uznawany za jeden z najdoskonalszych, wręcz sztandarowych przykładów kina obserwacyjnego i bezpośredniego, oraz ostatni film reżysera, ciekawy portret zamieszkującego

w Australii szanowanego skrzypka i pedagoga pochodzenia czeskiego Jana Seidvki pt. *Man of Strings. A portrait of violinist and pedagogue* (1998). Być może jednym z najbardziej znanych filmów reżysera jest *Trobriand Cricket. An Ingenious Response to Colonialism* (Trobriandzki Krykiet. Tubylcza odpowiedź na kolonializm, 1974) zrobiony wspólnie z antropologiem Jerry'ym Leachem. Film ukazuje jedną z zabawnych form, w jakich krajowcy odpowiedzieli na (były już) kolonializm. Początki tubylczego krykieta sięgały czasów Bronisława Malinowskiego, lecz pełny jego rozkwit wiązał się już z czasem upadku kolonializmu. Film w ciekawy sposób pokazuje, jak elementy jednej kultury mogą być przejmowane przez drugą, przy czym niemal wszystko uległo zmianie: reguły gry, liczba zawodników, która po trosze zależy od przypadku, choć drużyny są zdecydowanie liczniejsze – całość zaś przybrała bardziej formę rytuału, tańca i zabawy niż ujętego w ścisłe reguły współzawodnictwa. W rzeczy samej, drużynie gospodarzy nie wypada nawet zdecydowanie wygrać spotkania. Co zabawne w sam „rytuał” wplecione zostały elementy i atrybuty kultury białych, np. jeden z krajowców z drewnianą lornetką odgrywa rolę białego obserwatora. Przypomina to nieco – równie ironicznie, choć mniej drastycznie – „wykorzystanie białych” w obrzędzie opętania sfilmowanym przez Jeana Roucha w *Les Maîtres fous*, gdzie opętani odgrywają m.in. zachowania gubernatora.

Gary Kildea dystansuje się obecnie wobec formy filmu, a to przede wszystkim z uwagi na jej wyraźny dydaktyzm (szczególnie pierwszej części), narzucony wówczas – jak powiada – przez antropologa ¹. W owym czasie była to jednak obowiązująca „maniera” robienia filmów etnograficznych, a jedną z żelaznych zasad „kodeksu Heidera” (1976) było to, że to etnograf miał być reżyserem filmu etnograficznego lub też musiał grać pierwsze skrzypce w teamie. Tworzenie filmu było zaś obwarowane całą masą „obiektywizujących” zasad. Można by rzec, odwołując się do słów Jeana Roucha, że wizualna antropologia wiązała się (wówczas) z próbą stworzenia obrazowych wersji rozpraw antropologicznych. Film był „wizualnym wykładem” pewnej prawdy, którą antropolog już pojął, nie zaś środkiem doświadczania czy badania innej kultury. Nie na tym ma polegać – wedle coraz już dziś powszechniej przyjmowanej opinii – specyfika filmu etnograficznego.

Zawsze sądziłem, że film dokumentalny – profesjonalny film dokumentalny – powinien uzyskać bezpośredniość filmu amatorskiego (home movie). Mówiąc o bezpośredniości, mam na myśli relację pomiędzy podmiotem – postaciami w filmie – a osobą bądź osobami, które robią film, a także osobą, która ów film ogląda – powiada Gary Kildea ². Krótko mówiąc, nie tylko o rejestrację (zobiektywizowaną naukową prawdę), lecz także m.in. o odnalezienie (stworzenie) klimatu intymności. Bowiem tylko w takiej przestrzeni można odnaleźć prawdę wewnętrzną, prawdę relacji, prawdę chwili, do której trzeba podchodzić z szacunkiem (*Respect the Moment*), ale także – zauważa reżyser – którą trzeba umieć wykorzystać. Obecnie sporo dyskutuje się w antropologii na temat statusu badań terenowych oraz ich niezbędności. To one od czasów Bronisława Malinowskiego stały się nieomal elementem *sine qua non* dyscypliny (wyjątki i w tym przypadku potwierdzają regułę). Do mnie przemawiają przede wszystkim dwa przytoczone przez Jamesa Clifforda argumenty, mówiące o ich wadze, choć wcale niekoniecznie o ich niezbędności dla spójności dyscypliny. Każdy z nich kładzie zresztą nacisk na inną „stronę” spotkania w terenie. Pierwszy powiada, że dzie-

dzina antropologii tworzy przestrzeń (właśnie dzięki badaniom terenowym), która może się stać jedną z niewielu enklaw w dzisiejszej cywilizacji, gdzie można usłyszeć autentyczny głos „słabszych”, uciśnionych tego świata, tych, których pozbawiono prawa do głosu. Drugi zaś odwraca sytuację. Clifford przywołuje zdanie z rozmowy z Joan Larcom, która wyznała mu, że nigdy nie sądziła, iż badania terenowe mogą jej tyle dać³. Enigmatyczne stwierdzenie... Clifford nie rozwija dalej tej kwestii, zauważa jedynie, że uwaga ta jest ważnym argumentem na rzecz uznania znaczenia badań terenowych. Otóż, jak sądzę, w obu tych aspektach film etnograficzny może odgrywać bardzo ważną rolę i do takich filmów z pewnością zalicza się właśnie *Celso and Cora*, który w „niedomkniętej” formie traktuje o młodym małżeństwie z Filipin. Film ukazuje nie tyle slumy w Manili, ile obrazuje właśnie fundamentalne i uniwersalne doświadczenie młodych ludzi z wszelkimi kłopotami i niespodziankami, które roztacza przed nimi życie. Kildea jest zwolennikiem – jak powiada – „niewymuszonego opowiadania”, opowiadania „znalezionego”, „odkrytego” (*found story*; takie sformułowanie pojawia się zarówno w tekście Crawforda, jak i wypowiedziach samego reżysera), a nie tylko opowiedzianego czy wymyślonego. Zwykłe historie, ale jednocześnie historie prawie niemożliwe do napisania – twierdzi Kildea – nieosiągalne zatem lub bardzo trudno osiągalne w filmie fabularnym. Film nie streszcza życia, choć jest oczywiście pewnego rodzaju jego kondensacją. Reżyser przez osiem tygodni towarzyszył młodej parze, uczestniczył w kłopotach związanych ze znalezieniem nowego mieszkania, pozyskaniem środków do życia i pracą, ukazując szczególną perspektywę ich (widzenia) świata, pejzaż ich życia. Film składa się przede wszystkim z wypowiedzi i dialogów, świat widzimy niejako poprzez nie. Kiedy para na skutek kłopotów i konfliktów rozpada się na pewien czas, reżyser pozostaje przy jednej ze stron. Nie ma wszytkowiedzącego, obiektywizującego narratora, jest zawsze jakiś, wybrany przez reżysera, określony punkt widzenia. Historie te pozostają też tym samym silnie w służbie przypadku, jak to w życiu bywa, a nie konstrukcji (a szczególnie konstrukcji reżysera, jak to się dzieje we wszelkich narracjach, także, oczywiście, po trosze i tej, o której teraz mówię).

Kildea opowiada, że kiedy jechał na Filipiny, miał jedynie mgliste wyobrażenie na temat tego, co chciał zrobić – sfilmować życie młodej pary „tam”. Po sześciu tygodniach bezowocnych poszukiwań zupełnie przypadkiem, wracając nocą do domu, natknął się na młodego mężczyznę drzemającego z głową wspartą na kolanach; minął go, po czym cofnął się i zapytał, czy nie potrzebuje pomocy. Tak zaczęła się znajomość, która zaowocowała filmem. Nie opowiada on zamkniętej historii (podobnie zresztą jak wiele spośród przedstawionych na festiwalu obrazów). Reżyser towarzyszy „życiu”, to życie opowiada przygody – życie nie zaczęło się ani z chwilą pojawienia się kamery, ani też nie zakończyło z chwilą jej wycofania... Kamera i rozmowy odsłaniają świat niekoniecznie tworzący zwarte narracje, a do reguł (ortodoksyjnie wówczas pojmowanego) gatunku należało m.in. to, że poszczególne, zazwyczaj długie ujęcia – właśnie dla zburzenia fikcji ciągłości narracji – oddzielały szare klatki taśmy (ten puryzm dziś oczywiście nie znajduje już pełnej akceptacji u reżysera). Peter Crawford w cytowanym artykule zauważył, że – współczesny film antropologiczny kładzie większy nacisk na rozumienie niż dokumentację pewnej rzeczywistości. W tym rozróżnie-

niu pobrzmiewa dawny Diltheyowski podział na rozumienie i wyjaśnienie. To drugie opowiadało się silniej po stronie naukowego, „mocnego” podejścia do rzeczywistości (choć warto pewnie także pamiętać o zaproponowanym przez Ricoeura dialektycznym powiązaniu obu „podejść”).

Zgodnie z wyróżnioną przez Clifforda analizą różnych funkcjonujących w etnografii gatunków retorycznych tworzenia tekstów⁴, opowiadałbym się raczej za możliwością współlistnienia różnych sposobów tworzenia filmów. Nawet starsze sposoby filmowania mogą dziś jeszcze mieć dobre chwile⁵. W spluralizowanym świecie trudno sprowadzić rzeczywistość do jednej opcji. Na plan pierwszy wysuwa się obecnie sprawy etyczne i respektowanie podmiotowości bohaterów filmu, co było wyraźnie widać w wielu pokazanych w Tartu filmach. Na sprawy te zwracał również uwagę Kildea (stąd także płynie jego dystans do *Trobriand Cricket*). Siebie samego reżyser nie uważa zresztą za etnografa, podkreśla jedynie swoje żywotne zainteresowanie badaniami związanymi ze spotkaniem kultur. Tak zaczynał i tego ma dotyczyć również jego najbliższy projekt, poświęcony kultowi cargo.

Nie ma oczywiście sensu, żebym próbował jakkolwiek scharakteryzować poszczególne filmy pokazane w ramach festiwalu, by ta krótka relacja przemieniła się w rozbudowany spis treści⁶. Postaram się więc zwrócić uwagę jedynie na kilka z nich, a wybór ten będzie cokolwiek arbitralny. Oprócz filmów zrobionych przez postaci doskonale znane w świecie antropologii, takie jak Asen Balıkcı (wraz z Antoniiem Donchevem – *Muslim Labyrinth*) czy Ivo Strecker (*Bury the Spear!*), zaprezentowano sporo prac studentów, czasem prac dyplomowych przede wszystkim absolwentów szkoły w Manchesterze (Granada Centre for Visual Anthropology), ale także Goldsmith College (Londyn) i Uniwersytetu w Tromsø (Norwegia), gdzie kursy obejmują nie tylko teoretyczne zajęcia z antropologii wizualnej, lecz także praktyczną naukę rzemiosła reżyserskiego. Nie słychany też był rozrzut tematyczny podejmowanych tematów. Fenomen doktora Ho w Chinach (*The Most Admired Man*, Julia Berg, Niemcy), kina masowego w Indiach (*Siren Hope*, *Living a Real Life*, Norwegia), organizowania dowozu dzieci do szkoły z terenów Syberii (*Flight* Valentina Kuika – a film ów po trosze można by traktować jako „wschodnią wersję” *Być i mieć* Nicolasa Phliberta, choć punkt ciężkości został tu całkowicie przesunięty na podjęty przez ludzi dobrej woli wysiłek, aby dzieci w ogóle trafiły do szkoły – wraz z „rozpadem” państwa ta oczywistość przestała być oczywistością), fenomen współczesnego szamanizmu w Ułan Bator (*Call for Grace*, Laetitia Merli), cmentarza jako miejsca pamięci i spotkania (Martin Gruber), „estońskiego Fitzcarraldo” (określenie moje – bohater filmu postanowił zbudować wyspę na jeziorze, na której miałyby się odbywać koncerty; *Master of Lakes* Andreasa Sööta). Jakże nie wspomnieć o krótkim filmie *The Traffic Lights Brothers* Simone’a Salvemini’ego (choć twórca na festiwalu zyskał imię Roberto – z uwagi na manifestujące się czasem z niesłychaną siłą podobieństwo do Roberto B., innej postaci ze świata filmu) o emigrantach z Albanii, dwóch braciach, którzy stali się znani, gdy spontanicznie zaczęli kierować ruchem na pewnym niedogodnym odcinku lokalnej drogi, ułatwiając tym samym życie kierowcom. Ci od dwunastu lat odwzajemniają się datkami, które dwóm rodzinom pozwalają na skromną egzystencję. Raj, jakim dla albańskich emigrantów miały być Włochy, w tym przypadku okazał się

rajem skromnym, miejscem znośnej egzystencji, dalekiej od dawnych marzeń.

Jeden z niewątpliwie ciekawszych filmów zaprezentowała Catarina Alves Costa *The Architect and the Old Village* (Portugalia, 2003). Film spokojny i niełatwy, w tym znaczeniu, że dotyczący nieoczywistych racji i konfliktów. Film (reżyserka) towarzyszy (to chyba lepsze słowo niż „opowiada”) pewnemu zamierzeniu, a mianowicie próbie odrestaurowania wyjątkowej i wyjątkowo ułożonej wioski na Santiago, wysepce wchodzącej w skład Wysp Zielonego Przylądka. Słynny portugalski architekt Álvaro Siza Vieira konstruuje projekt, który choć wizjonerski, wyculony na warunki ekologiczne, przeciwstawiający się możliwości uczynienia z wioski kolejnego deptaka turystycznego, nie w pełni współgra z zamysłami jej mieszkańców, którzy chcieliby widzieć w tym przedsięwzięciu przede wszystkim pomost do polepszenia warunków życia. Do zaistniałych kontrowersji aktywnie przyczyniają się nieporozumienia językowe (portugalski to nie kreolski), a także, w końcu, arogancka polityka rządów Hiszpanii i Portugalii, które miały współsponsorować projekt. Dokument w ciekawy sposób śledzi rodzenie się projektu i pokazuje narastanie kontrowersji, stara się bezstronnie i ciepło przyglądać sytuacji konfliktu, ukazując poglądy i racje obu stron. W dyskusji po projekcji reżyserka przyznała, że tę równowagę trudno jej było utrzymać i że racje mieszkańców wioski były jej bliższe. Film niesłuchanie plastycznie unaocznia problemy, jakie stwarza zmieniający się świat, gdzie relacje sił nie są już „w prosty sposób oczywiste”, ukazuje konflikt stylów życia i wizji przyszłości. Jak sądzę, plastycznie dotyka pewnych nowych sytuacji, z którymi musi się zmierzyć antropologia, ale także „świat”, „lepszy świat”, jeśli nie chce dreptać utartą ścieżką arogancji i siły. Ale to zamierzenie filmowe może być również klasycznym przykładem pewnej nowej antropologii, którą można by nazwać antropologią towarzyszącą. Projekt Catariny był projektem otwartym, o którym trudno by było powiedzieć, jak długo potrwa i jakie rozwiązanie przyniesie. W tym znaczeniu, jak sądzę, doskonale „przylega” on do pewnych teoretycznych propozycji, jakie można znaleźć np. w tekstach George’a Marcusa⁷.

Innym szalenie ciekawym, zupełnie odmiennym, a jednocześnie podobnym filmem był *Father, Son and Holy Torum* estońskiego reżysera Marka Soosara (1997), ukazujący złożoną sytuację współczesnych Chantów, których dawne terytorium to obecnie teren eksploatowanych pól naftowych. Zniszczenie środowiska naturalnego dramatycznie wpływa na zmianę warunków życia. Czasem, jak w przypadku tytułowego ojca i syna, dramat podziału przebiega w ramach rodziny, pomiędzy ojcem, który pozostaje jednym z niewielu praktykujących jeszcze szamanów, a synem, który został zatrudniony przez kompanie naftowe do kontaktów z tubylcami. Konflikt interesów nabiera więc tu niemal rodzinnego charakteru. Ale sam film jest ciekawy może nawet przede wszystkim przez ukazanie niejednoznaczności sytuacji, przez nieprzykrwanie złożonej sytuacji do romantycznego białego-czarnego obrazka.

Filmy miały też różne formy narracyjne, czasem odwołujące się do pewnych tradycyjnych wzorów, jak np. w przypadku *Smell the roses* Julie Linn Milling, która ukazuje fenomen słynnej Chrystianii (Kopenhaga) częściowo widzianej oczyma, a raczej poprzez komentarze, dwóch starszych pań, z których jedna – cóż za zabawny zbieg okoliczności – nosi imię Ksenia (świat poznajemy oczyma

obcego, gr. *ksenos*). Milling stworzyła ciepły obraz wędrowni, dzięki której poznajemy opinie zarówno dawnych mieszkańców dzielnicy, turystów, jak i ludzi z zewnątrz, dla których Chrystiania jest obrazem-symbolem zagrożenia porządku i norm.

Pośród merytorycznych imprez towarzyszących festiwalowi muszą jeszcze koniecznie wspomnieć o wystąpieniu Johanna Sjöberga na temat etnofikcji, który krótko zarysował ewolucję myślenia dotyczącego obiektywizmu w etnologii (zmiana paradygmatu myślenia: odejścia od pozytywistycznego rozumienia obiektywizmu w stronę hermeneutyki i dopuszczenia alegoryzmu w przedstawianiu). Jeśli, co od jakiegoś już czasu staje się wiedzą obowiązującą, ściśle rozgraniczenie między fikcją a dokumentem nie jest możliwe (słynne i wielokrotnie powtarzane stwierdzenie Clifforda Geertza o „gatunkach zmaconych”)⁸, to warto zauważyć, że jednym z odważnych prekursorów takiego podejścia w antropologii był Jean Rouch. Pośród przytaczanych przykładów filmów pojawiły się fragmenty dzieł samego Roucha, ale Sjöberg zaprezentował również fragmenty filmu Penny Woolcock *Tina takes a break*, która z różnych, m.in. etycznych powodów (dokument mógłby stać się dowodem dla policji) odwołała się w swych filmach do fikcji – odgrywania pewnych noszących znamiona kryminalności czynów przez młodocianych. Ilustracją podobnego zabiegu w filmach przedstawianych w ramach festiwalu był *Street Fiction* Dominica Elliota, w którym afrykańscy chłopcy, ulicznicy, odgrywają różne „fikcyjne” scenki z własnego sposobu radzenia sobie z życiem na ulicy.

Estończyków od zawsze fascynowała się Syberia. Mówią o tym ciekawe teksty w katalogu Evy Toulouze i Pille Runnel, wymienione już filmy, do których należy dołączyć *Yuri Vella's World* Liivo Niglasa; podkreślali to także rozmówcy panelu. Uczestnicy panelu mówiąc o „własnej drodze na Syberię”, akcentowali kulturowo-genetyczne związki Estonii (ludów ugrofińskich) z Syberią.

Organizatorami ze strony estońskiej byli przede wszystkim Pille Runnel i Liivo Niglas, ale wszechobecnym duchem inspirującym była również niesłychanie energetyczna postać Evy Toulouze, władającej biegle wieloma językami i zajmującej się również Syberią. Jedno z pozamerytorycznych, choć wielce wzbogacających i niesłychanych doznań, których była sprawcą, wiązało się z sokiem z oblepichy, małego, przypominającego pomarańczę owocu (wielkości sporej jagody), zwanego również rokitnikiem pospolitym, no i jakby w nawiązaniu do estońskiej predylekcji do Syberii (choć nazwa to polska), również ananasem syberyjskim. Owoc ów nie tylko ma wiele witamin, ale przede wszystkim zawiera enzymy, które pozwalają na doskonałe ich przyswajanie. Niestety jogurt, który pojawił się na polskim rynku, nie oddaje zupełnie niepowtarzalnego smaku, jaki miał sok podawany we wnętrzach odbudowywanego przez prywatnego właściciela (nb. również człowieka zajmującego się filmem) pałacu (*manor house*) w Sömerpalu.

Taki był też klimat tartuskich spotkań – nie tylko obfitowały one w ciekawe wydarzenia, ale także ich atmosfera doskonale sprzyjała przyswajaniu filmów. I za to organizatorom chciałbym wyrazić wdzięczność.

SŁAWOMIR SIKORA

- ¹ W rzeczy samej Kildea twierdzi, że już wówczas forma ta była krokiem wstecz wobec jego wcześniejszych filmów, był on bowiem wtedy pod dużym wpływem *cinema vérité*, a taki dydaktyzm był sprzeczny, z jego założeniami (moja rozmowa w czasie festiwalu z Garym Kildeą).
- ² Słowa te są mottem do zamieszczonego w katalogu festiwalu tekstu *Respect the Moment! A retrospective of the cinematographic work of Gary Kildea* Petera Iana Crawforda omawiającego sylwetkę twórczą Gary'ego Kildei (*Film Festival of Nordic Anthropological Film Association May 10-16 2004*, red. P. Runnel, Tartu 2004).
- ³ J. Clifford, *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii* (w druku; II tom *Badanie kultury*, Wyd. Naukowe PWN).
- ⁴ J. Clifford, O autorytecie etnograficznym, przeł. J. Iracka i S. Sikora, „Konteksty” 1995, nr 3-4.
- ⁵ Tak np. Jay Ruby za niedościgniony film etnograficzny uważa *Nanooka z Północy* Flaherty'ego.
- ⁶ Zainteresowanych bardziej systematycznym omówieniem poszczególnych filmów odsyłam do schludnie wydane w dwujęzycznej wersji (estońsko-angielskiej) katalogu: *Film Festival of Nordic Anthropological Film Association*, dz. cyt. Poza omówieniem poszczególnych filmów znalazł się tam cytowany artykuł Petera Crawforda.
- ⁷ Por. np. tekst G. Marcusa, *Wymogi stawiane pracom etnograficznym w obliczu ogólnoświatowej nowoczesności*, który ma się ukazać w II tomie *Badanie kultury*, Wyd. Naukowego PWN.
- ⁸ Wyrażenie pochodzi z tekstu *O gatunkach złączonych* (Nowe konfiguracje myśli społecznej), przeł. Z. Łapiński, „Teksty drugie” 1990, nr 2. Ale warto w tym kontekście zestawić dwie definicje fikcji, z którą wiąże się

tworzenie tekstów antropologicznych i prześledzić przesunięcie akcentów między nimi. Pierwsza Clifforda Geertza pochodzi z 1973 roku, druga, Jamesa Clifforda, z 1986. Geertz: *...prace antropologiczne same składają się z interpretacji, i do tego interpretacji drugiego i trzeciego stopnia. (Z definicji, tylko „krajowiec” tworzy interpretacje pierwszego stopnia: jest to jego kultura). Są zatem fikcjami; fikcjami w tym znaczeniu, że są „czymś stworzonym”, „czymś ukształtowanym” – takie jest pierwotne znaczenie słowa fictio – nie zaś w znaczeniu czegoś fałszywego, niefaktycznego, czy też jedynie eksperymentów pomyślanych „jak gdyby”. (...) [Są] aktami wyobraźni (Opis gesty: w stronę interpretatywnej teorii kultury, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury*, PWN Warszawa 2003). Clifford: *Prace etnograficzne mogą zasadnie być nazwane fikcjami w znaczeniu czegoś „stworzonego lub ukształtowanego”, niosąc brzemień źródła, jakim jest łacińskie słowo fingere. Lecz ważne jest, aby zachować nie tylko znaczenie tworzenia, lecz także zmyślenia [making up], wymyślenia [inventing] rzeczy nie całkiem rzeczywistych. (Fingere, w niektórych swoich użyciach zakłada pewien stopień błędu). Uczeń interpretatywnych nauk społecznych doszli ostatnio do przeświadczenia, że dobre prace etnograficzne są „prawdziwymi fikcjami”, lecz zazwyczaj kosztem osłabienia tego oksymoronu, redukując go do banalnego twierdzenia, że wszystkie prawdy są skonstruowane. Introduction: Partial Truths, w: J. Clifford i G. E. Marcus (red.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1986.**