

Robert Gardner na Tahiti albo odrzucenie realizmu*

PETER LOIZOS

W powracających tęsknotach za tajemnicą i w poszukiwaniach niewinności nie z tego świata, Gauguin kontynuował właściwe sybolizmowi poszukiwanie.

Robert Goldwater, *Symbolism*¹

Formacja Gardnera

W każdej dziedzinie istnieją ludzie, którzy eksperymentują, kwestionując założenia głównego nurtu praktyków. Ortodoksi traktują ich jako odszczepieńców, lecz nieortodoksyjnie nastawieni myśliciele widzą w nich pionierów. W ocenie filmu etnograficznego postać Roberta Gardnera, amerykańskiego dokumentalisty, który od ponad trzydziestu lat pracuje na Uniwersytecie Harvarda, naprzemiennie traktowana jest jako wpływowa bądź kontrowersyjna. Jego najzagorzalsi krytycy niepokoją się tym, że jego filmy należą do najczęściej oglądanych przez amerykańskich studentów antropologii, albowiem zyczyliby sobie, by były to filmy „lepsze” pod względem kategorii pedagogicznych. W Europie Gardner doczekał się już retrospektywnych przeglądów i specjalistycznych publikacji, choć nie zyskał jeszcze sławy na tę skalę, co Jean Rouch. Akcje Gardnera stoją wysoko wśród konsumentów „sztuk wizualnych”, a jego filmy cenili tej klasy poeci co Robert Lowell i Seamus Heaney. Nie są one jednak cenione najwyżej wśród tych, którzy postrzegają siebie jako behawiorystów, „odpowiedzialnych pedagogów” oraz tych, którzy troszczą się o to, by przedstawienia innych kultur były kontrolowane bądź przez samych przedstawianych, bądź też przez antropologów, którzy mianowali się moralnymi strażnikami tych kultur. Czy filmy Gardnera nadają się, by pokazywać je studentom pierwszego roku bez uprzedniego wprowadzenia czy kontekstualizacji? Zależy to od poglądu na edukację i być może od składu społecznego studentów pierwszego roku. W nowo wydanej pracy Martinez² sugeruje, że gdy studenci kalifornijscy obejrzeliby filmy o drażliwej tematyce, niepoprzedzone starannym wprowadzeniem, odnieśli wrażenie przeciwne wobec zamierzeń liberalnych filmowców – pojawił się efekt bumerangu o szczególnie niepokojącej naturze i z tego powodu Martinez przestrzega, że filmy są *bronią obosieczną*.

* Artykuł *Robert Gardner in Tahiti, or the rejection of realism* pochodzi z książki Petera Loizosa *Innovation in ethnographic film. From innocence to self consciousness, 1955-1985*, Manchester University Press 1993. © Peter Loizos 1993. Autorowi bardzo dziękujemy za zgodę na przedruk.

Filmy Gardnera podnoszą wszelkiego rodzaju kwestie i dlatego będą omawiane jeszcze przez wiele kolejnych lat. Nie mam wątpliwości co do faktu, że w historii filmu etnograficznego zyskają one przynajmniej tak ważne miejsce, jak filmy Flaherty'ego, niezależnie od tego, co przyniesie nam przyszłość – lecz podobnie jak filmy Flaherty'ego będą też miały przeciwników. Albowiem dla tych, którzy przywiązani są do kategorii realizmu oraz preferują filmy obserwacyjne, nastawione na nauki społeczne, Gardner był upadłym Zapisującym Aniołem, człowiekiem o niezwykłych zdolnościach twórczych, który po prostu nie robi takich filmów, jakich potrzebuje społeczność naukowa³. Dla innych przewrotność Gardnera wiąże się raczej z jego niechęcią do wyjaśniania filmowanych kultur czy też do oddania w filmach głosu antropologom⁴. Jednak chociaż ma on zagorzałych krytyków, ma także zagorzałych zwolenników, badaczy, którzy cenią jego filmy za siłę oddziaływania i za to, że prowokują do myślenia. Traktują je jak eseje wizualne, które dostarczają wglądu pod prozaiczną powierzchnię tego, co pozornie rzeczywiste⁵.

Teza, którą rozwijam w niniejszym tekście, brzmi, że choć Gardner flirtuje z realizmem i czasem pracuje w obrębie konwencjonalnie etnograficznych kategorii odniesienia, to jednak stale dystansuje się wobec realizmu i w przypadku wszystkich czterech głównych analizowanych tu filmów zdradza pragnienie przekroczenia go w sposób, który przywodzi na myśl symbolistów, członków francuskiego ruchu w malarstwie i literaturze z końca dziewiętnastego wieku⁶. Historyk sztuki Robert Goldwater napisał: *Symbolizm, ruch, który rozpoczyna się w latach osiemdziesiątych, można opisać jako reakcję na naturalizm, który swą klasyczną formę przybrał w latach siedemdziesiątych XIX wieku, choć korzeniami sięga lat sześćdziesiątych, a który widziany w szerszej perspektywie, sam był końcowym stadium realizmu doprowadzonego zbyt daleko przez poprzednie pokolenia. W szerszych kategoriach o symbolizmie można myśleć jako o odłamie idealizmu filozoficznego zbuntowanego przeciw pozytywizmowi, naukowemu nastawieniu, które dotknęło (lub zaraziło) nie tylko malarstwo, lecz również literaturę⁷.*

Do istoty symbolizmu należy przekonanie, że złożoną rzeczywistość można właściwie ocenić dzięki metaforom czy symbolom wyodrębnionym ze strumienia wydarzeń i szczegółów, uwzględniając uwypuklenie dodane przez obserwatora. Potwierdzenie takiego poglądu można odnaleźć w najwcześniejszych filmach Gardnera, a czasami również w jego dojrzałych filmach i pismach. Powstaje pytanie, czy w książce na temat filmu etnograficznego (niezależnie od tego, jak szeroko zostanie on zdefiniowany) powinien znaleźć się rozdział poświęcony człowiekowi, którego filmy nie odpowiadają obowiązującym kryteriom?

Istnieje kilka powodów, dla których pytanie to spotyka się z moim „działaniem afirmatywnym”. Po pierwsze, ponieważ niniejsza książka ma za zadanie poprowadzić czytelnika przez terytorium toczącej się dyskusji, warto zachować filmy Gardnera, jako że są one ważnym znakiem orientacyjnym. Pewne fragmenty każdego filmu tego twórcy leżą w obrębie „obszaru filmu etnograficznego”, zaś inne w sposób oczywisty przekraczają sporną granicę. To widz powinien zdecydować, po której stronie granicy umieszczony zostanie cały film, lecz tylko trzeźwa dyskusja rozjaśni może szkicowane kwestie. Po drugie, pluralisty-

czne podejście wymaga, aby i odszczepieńców uczeiwie wysłuchać, a nie tylko odsunąć ich na margines. Sprzeciwiam się zatem współczesnym próbom ekskomunikacji Gardnera. Nie sądzę, aby antropologowie z uwagi na swoje przygotowanie mieli prawo decydować, które sposoby reprezentacji kultur są uprawomocnione. Po trzecie, siła antropologii leży nie w tym, że stosuje się ona do kanonu nauki behawioralnej, lecz w tym, że dzieli z innymi dziedzinami, takimi jak na przykład historia, zdyscyplinowane zaangażowanie w różnorodność człowieka oraz chęć eksperymentowania z reprezentacjami owej różnorodności, jak tego dowodził Stroller w odniesieniu do Roucha. Po czwarte, fragmenty niektórych filmów Gardnera, jak sekwencje walki w *Dead Birds (Martwe ptaki)*, należą do unikatowych zdjęć dokumentalnych – we wszystkich najważniejszych filmach twórca wybierał bowiem tematy niezwykle i stawiające wyzwanie. I sprawa ostatnia: jestem przekonany, że większość jego krytyków – wyłączając Heidera – nie bardzo rozumie filmy, człowieka i jego drogę rozwoju, ponieważ nie udało im się uznać faktu, że Gardner jest nie tyle niedokształconym realistą, ile człowiekiem konsekwentnie rozczarowanym do realizmu i przywiązanym do innych sposobów przedstawiania.

Dla celów niniejszego zapisu pozwolę sobie odnotować te cechy dzieła Gardnera, które są istotne dla zrozumienia jego twórczych rozwiązań. Po pierwsze, *problem języka*. O ile mi wiadomo, Gardner nigdy nie spędził dostatecznie dużo czasu w terenie, aby opanować język ludu, który filmuje. Jest to wybór pozostający w zgodzie z jego decyzją niepodejmowania akademickiej kariery antropologicznej, który jednocześnie stawia go wobec problemu tego, jak w swoich filmach radzić sobie z mówiącymi ludźmi. W rzeczy samej – spośród czterech omawianych tu filmów tylko w jednym, *Rivers of Sand (Rzeki piasku)*, wypowiedź krajowca odgrywa znaczącą rolę. Druga sprawa, która się z tym wiąże, to problem współpracy. Bliska współpraca z etnografami, rola współpracownika na usługach w projekcie etnografa, była dla Gardnera sprawą otwartą. Robił to od czasu do czasu⁸, lecz pracował również bardziej indywidualnie i te jego filmy, które uznaje za najważniejsze, nie powstały na zasadzie współpracy dwóch równorzędnych partnerów – Gardnera i wszechwładnego antropologa. Sygnalizuje to sposób, w jaki każdy z owych filmów jest podpisany: *Film Roberta Gardnera*. Zdanie to sugeruje, że twórca bierze całą odpowiedzialność autorską za to, co następuje, nawet wówczas, gdy uznaje różnego rodzaju współpracę ze strony innych. Gardner kilkakrotnie pracował w towarzystwie młodych naukowców na początku ważniejszych projektów. W przypadku Heidera, jak się wydaje, był to układ przyjazny, zakończony zadowoleniem obu stron, lecz Streckerowie, rozczarowani filmem Gardnera, nie szczędzili mu uwag krytycznych. Warto być może zauważyć, że w kilku przypadkach jego wcześniejsi asystenci robili następnie własne filmy i przynajmniej Strecker sugeruje, że Gardner inspirował go nawet wówczas, gdy go zawodził.

I jeszcze jedno. Wskazałem na sposób, w jaki Gardner przedstawia siebie jako autora na początku filmu. Ważne jest także, by wziąć pod uwagę sposób, w jaki przedstawia on filmy w tytułach. Żaden z omawianych tu filmów nie nosi konwencjonalnego tytułu konotującego „film etnograficzny” – w rodzaju: *El Sebou: The Egiptian Birth Ritual (El Sebou: egipski rytuał porodu)* czy *Duminea: A Festival for the Water Spirits in the Niger Delta (Duminea: święto*

Duchów Wodnych w delcie Nigru). Zazwyczaj filmy Gardnera można rozpoznać po krótkich, enigmatycznych tytułach właściwych bardziej poezji niż tekstom etnologicznym. Jest to jasny znak jego intencji, lecz implikacji tego faktu krytycy nie biorą pod uwagę.

Już pierwszy film Gardnera sugerował obrany kierunek. Film ów, noszący tytuł *Blunden Harbour* (1951), powstał na podstawie własnego scenariusza i dotyczył małej społeczności Kwakiutłów zajmujących się rybołówstwem i zbieractwem. Wyróżniał się nierealistycznym, nieopisowym, ewokującym i aluzyjnym stylem oraz wystudiowanymi właściwościami obrazowymi. Po pierwsze, znaczącą część warstwy dźwiękowej tworzyła recytowana indiańska poezja mityczna. Była dość trudna do pojęcia, lecz jednocześnie sugestywna, złowieszczą i cudowna, a dotyczyła minionych dni świetności i prawości. Była ona źródłem mrocznego nastroju, ewokując dawną siłę kulturową i jej obecny zmierzch. W filmie znalazły się sekwencje ukazujące ludzi przy pracy, lecz styl filmowania i magiczne formuły wykorzystujące dawne teksty przywodziły na myśl udratyzowany liryzm i malowniczą kompozycję *Song of Ceylon* Basila Wrighta (*Pieśń Cejlonu*, 1934), filmu, który Gardner bardzo podziwiał⁹. Film nie powstał z zamiarem ukazania ludzkiej pracy; nie miał też na celu nauczania czy instruowania. O pewnej sekwencji obrzędu nie sposób na podstawie samego filmu powiedzieć, czy był on rozmyślnie odegrany przed kamerą, czy też stanowił część zwykłej zarejestrowanej praktyki. Podobnie i tym razem mamy do czynienia z niezwykle jakością pracy operatorskiej: kamera dokonuje bliskich najazdów na zwierzęce maski, podczas gdy w ścieżce dźwiękowej został wykorzystany monotony śpiew i uderzenia bębna dla wzmocnienia efektu tańców rytualnych i zasugerowania stanu transu. Po obrzędzie następuje powrót na morskie wybrzeże do nieco odduchowionej codzienności. Film odniósł sukces, wyczarowując przeszłość odmienną od teraźniejszości i podobnie jak *Les Maîtres fous* (*Szaleni mistrzowie*) Roucha, oscylował pomiędzy dwoma ważnymi i skontrastowanymi czasami i miejscami (rytuałem i życiem codziennym), chociaż w swoim filmie Gardner wykorzystał mniej niepokojący materiał.

Kolejnym dziełem był filmowy portret współczesnego malarza amerykańskiego zatytułowany *Mark Tobey* (1951). Film charakteryzował się pewnymi niezwykle efektami wizualnymi, surrealnymi i aluzyjnymi, oraz po części szybkim montażem, co na owe czasy było niezwykle. Komentarz Gardnera wygłaszany był sugestywnym głosem, uwydatniającym język w podobny sposób jak wierszowana proza Walta Whitmana, z intonacją wypowiedział się na temat natury artysty i jego spojrzenia. Film robił duże wrażenie (choć niektóre uwagi nie zachowały mocy do lat dziewięćdziesiątych) i był świadectwem prawdziwej wrażliwości na efekty wizualne. Nasuwa się refleksja, że niezależnie od fascynacji innymi kulturami, Gardner interesuje się sztukami wizualnymi i kinem eksperymentalnym, co może być wskazówką do zrozumienia nierealistycznego charakteru jego najważniejszych filmów.

U progu kariery twórczej Gardnera do opisanego jego zainteresowań powinniśmy przypuszczalnie używać kategorii „nieliteralny”, „eksperymentalny”. W czasach młodości był admiratorem awangardowej twórczyni filmu Mayi Deren, która zrealizowała m.in. dwugodzinny film na temat haitańskiego *voodoo*, gdzie odnajdujemy wiele zwolnionych sekwencji, szczególnie w scenach związanych

z tańcem i ofiarą. Niedawno Gardner podkreślał: *...moje ulubione filmy etnograficzne to „Dzisiejsze czasy” Chaplina, „Reguła gry” Renoira i „Pała ze sprawowania” Jeana Vigo (by wspomnieć tylko o trzech). Mówię to, ponieważ zarówno wówczas, jak i obecnie czuję, że czysta obserwacyjna siła, która rozświetla te filmy, bardziej przyczynia się do zrozumienia kondycji człowieka niż większość innych dokumentów filmowych, wyraźnie włączając w to niemal wszystkie te, które traktujemy jako „etnograficzne”. Skoro te trzy filmy z technicznego punktu widzenia są „fikcją filmową”, zwrot Gardnera *siła obserwacyjna* nie odnosi się do indeksowego, rzeczywistego czasu prowadzenia obserwacji w obserwacyjnym filmie dokumentalnym. Dotyczy raczej Wglądu pisanego wielką literą, „obserwującego” kondycję człowieka przez badanie życia ludzi w ich kulturowym otoczeniu. Taka była, jak pamiętamy, metoda Flaherty’ego, choć różnie to było oceniane. I słowo „rozświetla” trzeba silnie podkreślić. Wiąże się to z *odruchem uchronienia*¹⁰, szczególnie uchronienia tego, co uderzające w innej kulturze i przerobienia tego, co pozornie swojskie w to, co niezwykle, dzięki eksperymentom stylistycznym, które zmuszają widza do uwagi¹¹. W większości przypadków, jak tego poniżej będę dowodził, jest on dość konsekwentny w swojej działalności.*

Dead Birds (Martwe ptaki, 1963)

Film ten powstał pośród Dani, ludu w zachodnim Iranie, znajdującego się wówczas pod rządami Holendrów. Był on szeroko omawiany, w szczególności przez Karla Heidera¹², konsultanta antropologicznego filmu, który napisał wiele prac etnograficznych o Dani i sam nakręcił pośród nich dwa filmy. *Dead Birds* powszechnie wykorzystuje się w nauczaniu, być może dlatego, że pośród innych spraw zawiera zupełnie niezwykły materiał na temat kontrolowanych działań wojennych, które z częstymi przerwami lud Dani prowadzi z sąsiednimi plemionami. Film zawiera także sugestywny materiał na temat żałoby o niespotykanej do owego czasu żywości i bezpośredniości.

Krótki opis filmu: zakładana jest wioska Dani, w trakcie tego słyszymy fragment mitu Dani na temat pochodzenia śmierci i różnicy pomiędzy ludźmi a ptakami. Widzimy pewnego człowieka, Weyaka, oraz jego żonę Lację, którzy zajęci są różnymi pracami i uroczystością. Widzimy wieże strażnicze, dowiadujemy się o wrogo nastawionych sąsiadach i o tym, że miejscowa grupa musi być przygotowana na atak. Spotykamy chłopca zwanego Pua, który nie jest dzieckiem tego mężczyzny i tej kobiety. Widzimy Dani, jak oddają się innym zajęciom, a następnie śledzimy Weyaka, kiedy walczy z nieprzyjaciółmi. Dowiadujemy się, że walki owe zdarzają się niemal codziennie i trwają do czasu, kiedy ktoś zostaje ranny. Jest jasne, że nie przypomina to europejskich działań wojennych, a bardziej wiąże się z symboliczną tożsamością miejscowych grup i mężczyzn. W czasie drugiej próby sił widzimy mężczyznę rannego strzałą i wyjmowanie owej strzały.

Później, w czasie uroczystości, dowiadujemy się, że został zabity chłopiec. Nie jest nim Pua, którego już poznaliśmy, lecz mógłby to być on, zaś ci dwaj chłopcy byli przyjaciółmi. Weyak jest dotknięty tą śmiercią, chociaż chłopiec nie był jego synem. Następnie pojawia się dramatyczna sekwencja poświęcona żało-

bie, w czasie której bliskie krewne wylamują sobie palce w stawach. Wrogowie świętują zwycięstwo, zaś grupa Weyaka pogrążona jest w żalobie i musi w nadchodzącym tygodniu dokonać krwawego odwetu. Film kończy się komentarzem Gardnera podkreślającym, że przemoc i zabójstwo należą w dużym stopniu do kulturowego życia Dani.

Film rozpoczyna się od następującego komentarza Gardnera: *Istnieje bajka opowiadana przez lud żyjący w starych górach na Nowej Gwinei o zawodach pomiędzy wężem i ptakiem. Opowiada ona o współzawodnictwie, które miało zadecydować, czy ludzie będą jak ptaki i staną się śmiertelni, czy też będą jak węże, które zrzucają skórę i żyją wiecznie. Ptak wygrał i od tego czasu wszyscy ludzie, jak ptaki, są śmiertelni.* Rozpoczęcie filmu bajką na temat pochodzenia śmierci było posunięciem śmiałym a jednocześnie wprowadzało jeden z tematów filmu – w jaki sposób ludzie stawiają czoło faktowi śmierci. Komentarz wygłoszony został donośnym, silnie dramatycznym głosem Gardnera i chociaż prowadził widza, pomagając mu w procesie identyfikacji postaci, miejsc i znaczenia działań, nie jest prozaicznym opisem akcji, lecz akompaniamentem do obrazów. Oto charakterystyczny fragment: *Dziś Weyak jest szczególnie czujny, ponieważ mijają już dwa tygodnie od czasu, odkąd on i pozostali członkowie grupy świętowali śmierć wojownika z wrogiego obozu (...), zgodnie ze zwyczajem tych ludzi, owa śmierć musi być pomszczona. Wojny i wypadki tego ludu nie wiążą się z pozyskiwaniem terytoriów, więźniów czy łupów – są wypełnieniem zobowiązania żywych wobec zabitych – w rzeczywistości wobec duchów zabitych. Niepomszczone duchy sprowadzają chorobę, nieszczęście i możliwość katastrofy. To z tego powodu idą oni na wojnę – i z tego też powodu lubią to robić.*

Zamykające film słowa brzmią: *Wkrótce ludzie i ptaki oddadzą się nocy. Zażyją spoczynku przed życiem i śmiercią, które przyniosą nadchodzące dni. Ponieważ wszyscy oczekują zarówno jednego, jak i drugiego, z tą różnicą, że ludzie, dysponując uprzednią wiedzą na temat własnego losu, żywią szczególną namietność do własnego życia. Nie czekają oni po prostu na śmierć ani też nie znoszą jej lekko, kiedy przychodzi. Miast tego będą próbować za pomocą przemyślnego użycia siły sami kształtować los. Zabijają, aby ocalić własne dusze i być może, by ulżyć brzemieniu wiedzy na temat tego, czego ptaki nigdy nie będą wiedzieć, oraz tego, o czym oni, jako ludzie, którzy zawsze nawzajem się zabijali, nie mogą zapomnieć...*

Końcowe słowa filmu zachęcają nas, byśmy przypomnieli sobie słowa początkowe na temat pochodzenia śmierci, które zawierają sugestywny zwrot: *i od tego czasu wszyscy ludzie, tak jak ptaki, muszą umierać.* Ta uprzednia wiedza o śmierci, w świetle poglądu Gardnera, przydaje ludzkiemu życiu jednej z jego szczególnych wartości.

W zdaniu, które pojawia się na ekranie zanim ukazują się obrazy, Gardner powiedział, że film był *prawdziwą historią, stworzoną z filmowych zapisów prawdziwych wydarzeń (...).* Żadna z nakręconych scen nie była inscenizowana, a żadna z ról nie została stworzona. *Ludzie w filmie robili jedynie to, co robili, nim się tam pojawili, a ci, którzy nie umarli, robią to i teraz, kiedy już odjechaliśmy.* Obecnie, po przynajmniej sześciokrotnym obejrzeniu filmu, zastanawiając się nad tym zdaniem, objaśniłbym je w następujący sposób. „Prawda” oznacza, że Gardner kładzie nacisk na wgląd; „historia” oznacza, że narracyjny

kształt, związki pomiędzy osobami i zdarzeniami, pochodzą od Gardnera. „Stworzona” niesie ten sam ciężar i kieruje nas na świadome autorstwo w filmowaniu, montażu i pisaniem komentarzu oraz na relacje pomiędzy nimi. „Filmowy zapis prawdziwych wydarzeń” odnosi się do zwykłego „materiału” w filmie etnograficznym – surowego zapisu rzeczywistości, która przebiegałaby niezależnie od tego, czy kamera byłaby tam obecna, czy nie. Upewnia to nas co do faktu, że wiele spośród tego, co widzimy, wydarzyło się w taki sposób, w jaki miało się zdarzyć. Być może takie „odczytanie” jest nadmiernie życzliwe, lecz co by powiedzieć to Gardner jest zawsze aż nazbyt przemyślany¹³.

Jeden z krytyków, Mishler, opisał ten komentarz jako *wszewiedzący*. Trudno uchwycić wymykającą się jakość tego, lecz jakoś trzeba zacząć: Gardner posługuje się trzema czasami – żywym czasem teraźniejszym: *Dzisiaj Weyak jest szczególnie czujny... czasem przeszłym: Zanim zapadł zmierzch, chłopiec już nie żył – przez wiele lat dopadał go, gdy szedł nad rzekę po głupi łyk wody. Na imię miał Weake, co znaczy „zła ścieżka”*. Posługuje się także czasem przyszłym: *Wkrótce ludzie i ptaki oddadzą się nocy...* Poruszanie się pomiędzy tymi czasami stwarza odczucie, że narrator ma całkowitą władzę nad historią. Zna przeszłość, przebywa z ludźmi, których filmuje, i może nam również powiedzieć to, co się stanie z nimi w filmowej przyszłości, co przez implikację jest znowu przeszłością dla widza.

Jako narrator Gardner wmontowuje w obfity i pieczołowicie sporządzony komentarz wiele drobnych wskazówek, aby przygotować nas na nowe wydarzenia¹⁴. Na przykład, na początku filmu widzimy Weyaka tkającego ozdobny podarunek, który trzeba przekazać, kiedy przytrafia się śmierć, i słyszymy, że ze śmiercią dziecka wiąże się szczególna żałoba. Myśl ta pojawia się, abyśmy mogli lepiej zdać sobie sprawę z natężenia żaloby związanej z chłopcem, który zostanie później zabity, co stanowi dramatyczny punkt kulminacyjny filmu i uwalnia wiele napięć, które Gardner misternie budował montażem. Przygotowuje nas do sceny wyłamania palców przez krewnie zmarłego oraz na wstrząs związany z lamentem pogrzebowym.

Niektóre konstrukcje Gardnera są tylko do pewnego stopnia subtelne. Na przykład pojawia się stała sugestia, że coś nieprzyjemnego przydarzy się z chłopcu o imieniu Pua, że z uwagi na coś, co się z nim wiąże, może on stać się ofiarą. Na przykład, wyrusza on, aby zabić ważkę, lecz: *Podobnie jak w przypadku wielu jego przedsięwzięć, ponosi porażkę*. I Gardner powiada nam, że imię Pua to nazwa żółtej gliny, którą nakładają na siebie ludzie, kiedy zostaje zabity lub umiera krewny. Te dwie „wskazówki”, jak się wydaje, przygotowują chłopca jako potencjalną ofiarę, lecz w rzeczywistości to inny chłopiec zostaje zabity, a skutkiem tego wszystkiego ma być wytworzenie w widzu odczucia, jak niewiele brakowało, by sam Pua, chłopiec, którego oglądaliśmy i poznaliśmy, stał się ofiarą. Takie wytworzenie współczucia dla Pua jest jednym ze sposobów, dzięki którym film sprawia, że społeczeństwo, w którym działania wojenne są faktem życia kulturowego, nie staje się odległe i obce. Bez Pua i Weake’a, chłopca, który został zabity, pojawiłoby się niebezpieczeństwo, że działania wojenne w filmie zostaną potraktowane jedynie jako mocna gra. Są one również tym, ale ponadto czymś więcej, ponieważ istnieje ofiara i żałoba.

Wraz z rozwojem historii Gardner, nadając głównym bohaterom pewne wartości symboliczne, przypisuje myśli głównym postaciom, co wielu widzów ode-

brało jako posunięcie problematyczne. Opisuje chłopca Pua, który obserwuje starszych mężczyzn uprawiających ziemię: *Obserwuje, myśląc o dniu, kiedy sam stanie się rolnikiem* – podobny zabieg pojawia się również w *The Hunters (Myśliwych, 1956)* Marshalla (w montażu tego filmu Gardner miał pewien udział). Część widzów od razu zastanowi, skąd filmowiec wiedział to, o czym myślały postaci. W zasadzie mógł uzyskać informacje od nich samych, co pozwalało mu następnie przypisać im te myśli, lecz bardziej prawdopodobne jest to, że projektował swoje wyobrażenia jako ich myśli, jakby nie byli oni prawdziwymi ludźmi z prawdziwego świata, lecz postaciami w wyobraźniowej przestrzeni opowieści filmowej. Wypowiedziane zdania najlepiej postrzegać jako środek narracji, a nie jako transkrypcję rzeczywistości w jakimkolwiek realistycznym znaczeniu – w żadnym razie film nie może rościć sobie prawa, by być realistycznym dokumentem oddającym czas rzeczywisty. Jednak dla mnie jako filmowca i widza ten środek powoduje zgrzyt i za każdym razem, kiedy się pojawia, zwalcza ruch obrazów: zaczynam myśleć, że Gardner nie mógł równocześnie filmować chłopca i korzystając z tłumacza, pytać go, o czym myśli. Przyciąga to raczej uwagę do konwencji narracyjnych, nie pozwalając na zatracenie się w rzeczywistej historii.

Lecz ogólnie rzecz biorąc, narracja jest niezwykle wciągająca. Silnie oddziałują nie tylko sekwencje dotyczące działań wojennych i żałoby. Dzięki uczynieniu małego chłopca, Pua, centralną postacią, jak również dzięki umieszczeniu w centrum uwagi śmierci innego małego chłopca (którego nawet nie widzieliśmy), Gardner prowadzi nas, widzów, do utożsamienia się z (nieznanymi) rodzicami, którzy tracą chłopca Weake'a, i w zdaniu opisującym cel kremacji młodego ciała sprawia, że w jasny sposób identyfikujemy się (podobnie jak i on sam) z tym, co się dzieje: *Wszystkie kości są razem – oto cel całej pracy i miłości, by stworzyć chłopca*.

A zatem istnieją kwestie, które wymagają dogłębnego przemyślenia, nim wykorzysta się ten film jako „samodzielny” środek edukacyjny na wstępnych kursach antropologii, lecz o tym wystarczająco dużo napisali już Gardner, Heider i inni – co pozwala studentom na wytworzenie sobie użytecznej ramy, by go ocenić. Istnieje także bogata literatura naukowa na temat konfliktu i działań wojennych w społeczeństwach bezpieczeństwa, nie ma więc powodu, dla którego oglądanie filmu miałyby być jedynym doświadczeniem kształtującym dla jakiegokolwiek studenta – poza tym jest to kwestia, która dotyczy, *mutatis mutandis*, każdego filmu omawianego w niniejszej książce. Nawet najsurowsi krytycy przyznają, że film jest sugestywny, przepiękny wyobraźnią i zniewalający. Nic takiego wcześniej nie powstało: wykracza on poza istniejące rodzaje etnograficznego, czy szerzej dokumentalnego, filmu.

Film spotkał się ostatnio z bardzo surową krytyką. Craig Mishler¹⁵ napisał: *Według mojej oceny „Dead Birds” został zabarwiony tak licznymi subtelnymi aspiracjami do fikcji [fictional pretentions] i artystycznymi ozdobnikami, że stracił większą użyteczność jako socjologiczny dokument naukowy*. Następnie przechodzi do szczegółowej listy wad filmu w kategoriach tego, co on sam preferowałby w nauczaniu: film oddający czas rzeczywisty i o prawdziwych wydarzeniach bez zdań interpretacyjnych, które nie znajdują całkowitego oparcia w określonych

poglądach Dani i nie oddają ich wiernie – krótko mówiąc, chciałby zupełnie innego filmu! O ile przyklaskuje życzeniu Mishlera, by zaproponować studentom antropologii pewne wskazówki pozwalające docenić film, to jednak sądzę, że jego szczególna krytyka mija się z mocnymi stronami filmu, wybierając pewne nieznaczące „literalne” („literalist”) fakty, które miałyby rzeczywiście znaczenie, gdyby film aspirował do bycia szczegółową pracą etnograficzną na temat różnorodności działań wojennych pośród Dugum Dani. Jednak film ten nie stawia sobie takich wymagań, a w jeszcze mniejszym stopniu chciałby uchodzić za dokładne przedstawienie życia uczuciowego Dani¹⁶. Gardner jasno wyraził się na temat tego, czego próbował dokonać w filmie: *Moim pierwszym obowiązkiem, zarówno jeśli idzie o moje własne cele, jak i Dani, była dokumentacja z możliwie jak najdalej idącą wnikliwością najbardziej znaczących i ważnych aspektów ich życia*¹⁷; i dodaje w tym samym artykule: *Skorzystałem z możliwości poświadczania pewnych podstawowych kwestii w życiu człowieka. Dani byli dla mnie mniej ważni, niż owe kwestie*¹⁸. Bardzo podobnej odpowiedzi udzielił Flaherty, kiedy pojawiły się sugestie, że w jego filmie są elementy, które nie pokazują wiernie pewnych rzeczy takimi, jakimi były one w owym czasie. Flaherty powiedział w wywiadzie w „New Yorkerze”: *Często trzeba zniekształcić pewną rzecz, aby uchwycić jej prawdziwego ducha*¹⁹ – i uwaga ta zwięźle ujmuje pewną niezgodę Gardnera na opisowy realizm w filmowaniu.

Rivers of Sand (Rzeki piasku, 1974)

Film ten nakręcony został pośród pasterskiego ludu Hamar w południowej Etiopii i zakładał pomoc ze strony dwojga młodych antropologów, Ivo Streckera i Jean Lydall (Strecker). Konsultanci ci mieli wysoce krytyczny stosunek do filmu, chociaż zyskał on życzliwe recenzje (Bender²⁰; Lydall i Strecker²¹; Ivo Strecker²²), później zaś sami zaczęli robić filmy i opublikowali wiele prac na temat etnografii Hamarów. Byli rozczarowani filmem Gardnera, wydawali się oczekiwać konwencjonalnego opisowo-analitycznego filmu etnograficznego, który dostarczałby wielu informacji dzięki komentarzowi. Film Gardnera nie opierał się na obserwacyjnym stylu związanym z czasem rzeczywistym, lecz oddziaływał dzięki kontrastowym połączeniom zwanym montażem oraz dzięki aluzjom. Koncepcja zakładała serię udratyzowanych pytań dotyczących natury relacji płciowych pośród Hamarów, a przez implikację szerzej, na temat uniwersalnej natury relacji między mężczyznami a kobietami. Zamykające film słowa Gardnera sprawiają, że perspektywa ta staje się oczywista. Hipotetyczne pytania dotyczyły: natury płciowego podziału pracy; tego, dlaczego ludzie znoszą ból, czy to dobrowolnie w celu osobistego zdobienia, czy też, co bardziej problematyczne, dla awansu społecznego; dlaczego znoszą inne formy bólu w celu wzmocnienia małżeństwa czy urodzenia dziecka.

Struktura filmu obejmuje trzy główne elementy. Pierwszy polega na stałym kontrastowaniu obrazów i warstwy dźwiękowej w sekwencjach aktywności mężczyzn i kobiet, które dotyczą pracy, czasu wolnego i obrzędów Hamarów. Drugi element składa się z zestawu opinii wygłoszonych przez dojrzałą kobietę Hamarów, Omalleindę, a dotyczących charakteru relacji męsko-damskich. Na trzeci element składa się seria wypowiedzi samego Gardnera, przede wszystkim na

początku i końcu filmu, dostarczających płaszczyzny pojęciowej, na której funkcjonuje film.

Pierwsze słowa, z jakimi Omalleinda zwraca się do nas, brzmią: *Przychodzi czas, kiedy kobieta hamarska opuszcza dom ojca, by zamieszkać z mężem. Przypomina to wygładzanie kamienia myńskiego za pomocą kawałka kwarcu. Kwarcem jest jego ręka, bicz, i jesteś bita i bita. Biegniesz po tytoni i wodę. I kiedy idziesz, on tylko siedzi. Stoisz przez dłuższy czas. W końcu on bierze wodę i pije, a potem bierze nieco tytoniu i żuje. Wracasz do domu z resztką tytoniu. Robisz kawę, a on ją wypija. Potem przygotowujesz posiłek i podajesz mu – tak właśnie to wygląda – to twój brak doświadczenia – obawiasz się go. Zastanawiasz się, kiedy mnie uderzy, zastanawiasz się, dlaczego tego nie robi? Bije cię nawet wtedy, gdy tego nie robi. Obawiasz się go stale. Potem dostajesz podarunki od krewnych, jesteście razem, przyzwyczajasz się do niego, stajesz się członkiem jego ludu, godzisz się pozostać. Tak się dzieje. Tak się właśnie dzieje.*

Później pojawia się główny tytuł – *Rivers of Sand*, film Roberta Gardniera – a napisy wyjaśniają, że jest to film o ludzkiej południowo-zachodniej Etiopii, a potem jak on żyje w na poły jałowym środowisku oraz o istocie relacji płciowych pośród nich. Następnie widzimy serię krótkich sekwencji pracy kobiet i mężczyzn oddających się bezczynności i ponad sekwencjami ukazującymi stado bydła o brzasku słyszymy sugestywny głos Gardniera: *Dla Hamarów dzień zaczyna się, kiedy jest jeszcze ciemno. Dzieci doją krowy, a kobiety zaczynają swoją służbę. Nie bez wdzięku podporządkowują się wymaganiom mężczyzn, a ich nastroj wskazuje bardziej na wesołość niż rozgoryczenie. Życie kobiety jest znaczące i niezbędne, lecz zabarwione jest również pewnym smukiem, wynikającym z zazłości zarówno z fizycznym, jak i psychicznym nadużyciem. Z powodu swej tyranii mężczyźni są także dotknięci pustoszącą energią, gnuśnością ducha i zwątpieniem.*

To przewodnie stwierdzenie znajduje dopełnienie w nieco „szokującej” relacji nowo poślubionych żon, wystraszonych i bitych. Nigdzie nie otrzymujemy żadnego rozwinięcia czy usprawiedliwienia odnoszącego się do idei zwątpienia w siebie u mężczyzn. Pojawiają się jedynie silnie ewokujące słowa, takie jak *poddanie i nadużycie, tyrania, spustoszenie, lenistwo, zwątpienie w siebie*, słowa zarówno opisowe, jak i oceniające, nie należące do obiegowego słownika opisu etnograficznego, który ma skłonność do relatywistycznego unikania negatywnych komentarzy²³. Opinię tę łagodzą nieco uwagi końcowe, które sugerują, że relacje płciowe są wszędzie wysoce problematyczne, a także – jak będę się starał dowieść – sugestie takie można odnaleźć w dużej partii filmu. Choć Gardner najwyraźniej uważa kobiety Hamarów za uciemnione i na początku filmu przedstawia to jako prosty fakt polityczny, to jednak, kiedy zbliżamy się ku zakończeniu, cała sprawa wydaje się bardziej złożona, kłopotliwa i ukazana jako część uniwersalnego problemu relacji między mężczyznami a kobietami. Proponowałbym, aby za *rozpościerającą się metaforę*²⁴ w filmie uznać młodzieńca rytualnie smagającego dziewczynę, która uderzenia biczem odwzajemnia miłośnym uśmiechem. Dziewczyna została upiększona za pomocą setek małych nacięć brzytwą, które sama wybrała, a jej przednie zęby zostały usunięte za pomocą noża, zaś chłopiec marzy o posiadaniu strzelby, zabijaniu zwierząt dla zdobycia pożywienia i dużej ilości bydła.

W filmie znajdujemy wiele ujęć, które koncentrują się na noszonych przez kobiety na szyi i nogach bransoletach, na bliznach na skórze kobiet wykonanych dla ozdoby przez inne kobiety oraz na młodych dziewczynach, którym usuwa się zęby, boleśnie i zbyt krwawo jak na europejskie oko, co ma sprawić, że będą urodziwe. Wiele ujęć ukazuje kobiety, kiedy miały sorgo, czasem śpiewające parami, czasem pracują osobno w milczeniu. Gardner, można sądzić, sławi ich cielesny urok podczas pracy. Zbliżając się do kulminacyjnego punktu filmu, dotykamy problemu rytualnego kontekstu, którego jednym z elementów jest zalotny taniec, po czym następuje biczowanie niezamężnych dziewcząt przez chłopców – i w tym właśnie miejscu pojawia się jedno ze źródeł niezgody pomiędzy antropologami a Gardnerem. Streckerowie²⁵ wspominają oburzeni, że Omalleinda, wybrana przez Gardnera narratorka, w rzeczywistości nigdy nie była bita, a przecież była również „modelową” żoną u Hamarów. Sugerują, że film nie jest niczym więcej niż połączeniem zwodniczego lokalnego modelu informatorów z jeszcze bardziej zwodniczym modelem narzuconym z zewnątrz, które razem stworzyły zupełnie nie satysfakcjonującą całość. Opinię tę Ivo Strecker powtarza w późniejszych uwagach na temat filmowania: *Relacja Omalleindy na temat podporządkowania żon pozostaje faktycznie w niezgodzie z jej własnym doświadczeniem. Relacje pomiędzy kobietami a mężczyznami u Hamarów są oczywiście bardziej złożone niż teoria Omalleindy. Jednak Bob wolał tak zmontować materiał, aby pasował do jej teorii i jego własnych pomysłów na temat męskiej dominacji, zamiast zbadać rzeczywiste relacje pomiędzy prawdziwymi mężczyznami i kobietami. Część zapisu filmowego zawiera sceny biczowania dziewcząt. To, że biczowanie jest zrytualizowane i inicjowane przez same dziewczęta, nie zostało w filmie jasno ukazane. Podobnie jak relacja Omalleindy, tak i rytualne biczowanie przynależą raczej do królestwa ideału niż do rzeczywistości codziennej. Niewątpliwie między tymi sprawami istnieje silne związki, ale przedstawianie ideału, jak gdyby był on rzeczywistością, jest, po prostu, wypaczeniem prawdy*²⁶.

Charakter rytualnego biczowania – według mojej oceny – jest zupełnie jasny i całkowicie jasne jest, że dziewczęta go poszukują, a nawet o nie zabiegają. Nie ma co tropić tego problemu, ponieważ widzowie samodzielnie muszą zdecydować, co w tych sekwencjach postrzegają. Strecker podkreśla osobistą siłę i wpływ Omalleindy, a zatem uzyskanie informacji na temat tego, że Omalleinda nigdy sama nie była bita, wyraźnie stawia zarówno jej wypowiedź, jak i film Gardnera w odmiennym świetle i gdyby film ten pretendował do zwykłego „filmu-zapisu”, byłoby to rzeczywiście niepokojącym faktem. Jednak Lévi-Strauss²⁷ pokazał, że rozbieżność pomiędzy modelem tubylczym (*actor's model*) i modelami strukturalnymi jest pouczająca. Zamiarem pierwszego modelu jest w mniejszym stopniu opisanie niż utwalenie danej sytuacji. W żadnym ze swoich krytycznych artykułów Streckerowie nie rozważają tej interesującej kwestii strukturalistycznej: Dlaczego Omalleinda kładła nacisk na bicie w jej „wewnętrznym modelu” odnoszącym się do życia kobiet Hamarów? Czy wiąże się to po prostu z faktem mówienia do obcego mężczyzny? Czy też dlatego, że taka czy inna forma bicia jest codziennym aspektem życia kobiet?

Dzięki uwagom Streckerów możemy dostrzec, że Omalleinda dostarcza nam uogólnionej relacji na temat *małżeństwa Hamarów z punktu widzenia kobiety* i że jest to w przeważającej części typ idealny opowieści, a nie osobista reminiscen-

cja²⁸. Pod tym względem przypomina ona normatywne wypowiedzi żon w *Masai Women* i Moranów w *Masai Manhood*. Omalleinda nie dostarcza subiektywnej czy zaświadczonej opowieści na temat tego, co jej się przydarzyło. Nie mówi: „Potem zabrali mnie do plemienia męża... później on mnie bił...” Rozważmy skutek, jaki na nasz pogląd na temat zawilości dotyczącej płci i narracji wywarłoby pojawienie się w czasie jej wypowiedzi napisu, informującego, że: „W innych rozmowach z etnografami Omalleinda podkreślała, że ona sama nigdy nie była bita”. Sprawiłoby to, że film jeszcze bardziej prowokowałby do myślenia, byłyby jeszcze bardziej interesujący i z punktu widzenia realizmu szkoda, że takie zdanie nie zostało zamieszczone.

Lecz, z całym szacunkiem dla Streckerów, bicie żon nie jest sprawą niezwykłą i Gardner nie zrobił nic dziwnego, wybijając tę informację na pierwszym planie w *Rivers of Sand*. Melissa Llewelyn-Davis powiedziała mi, że faktycznie wszystkie masajske żony, które dobrze zna, były w jakimś momencie swego małżeństwa poważnie pobite przez mężów dla potwierdzenia niekwestionowalności ich autorytetu. Jednak gdy w jednym z epizodów z *Diary of a Massai Village* pyta kobietę, czy ostatnio mąż pobił ją za coś, kobieta ta odwraca się do przyjaciółki i mówi: *Czy ona nie gada o oczywistościach?*²⁹ Jean Lydall doradzała ostatnio reżyserce nagrodzonego filmu na temat życia Hamarów, *The Women Who Smile (Kobiety, które się śmieją, 1990)*, w którym bez urazy omawiana jest kwestia bicia w małżeństwie; film ów nadawał zupełnie inne znaczenie naturze i charakterowi relacji płciowych u Hamarów, gdzie różnica statusu pomiędzy osobami starszymi i młodszymi jest większa niż różnice pomiędzy mężczyznami i kobietami. Jednak warto pamiętać, że film Jean Lydall powstał blisko piętnaście lat później niż film Gardniera, co pozwoliło jej na dalsze dogłębne badania i refleksję nad znaczeniem danych, które zebrała. Nie musimy też optować za prawdziwością którejkolwiek z relacji, ponieważ jeśli przyjmiemy moje odczytanie filmu, a mianowicie, że jest on w istocie niedeskrypcyjny, to w tym znaczeniu nie można go bezpośrednio porównywać z filmem Jean Lydall. Najlepiej byłoby uznać, że na pytania postawione w filmie Gardniera, wynikające z krótkotrwałej znajomości z Hamarami (pośrednio), odpowiada Lydall na podstawie dłuższej i głębszej z nimi znajomości.

Ivo Strecker³⁰ podkreśla, że jego własne relacje z informatorami Hamarów są przyjacielskie i w taki właśnie sposób antropologowie opisują dzisiaj swoje badania terenowe. Ale czy nie jest tak, że to sam charakter owej przyjaźni wiedzie do umniejszania takich cech badanych kultur, które mogłyby budzić niepokój w oczach innych? Czy nie jest tak, że trudno postrzegać nam jasno przyjaciół? Być może trzeba powiedzieć coś na naszą obronę, dysponując filmami zrobionymi przez bliskich przyjaciół portretowanego ludu, ale także przez bardziej oddalonych obserwatorów, podnoszących kwestie, które trudniej omawiać im bardziej lubimy i rozumiemy informatorów? Sposób, w jaki film ten oddaje główną rolę kobiecie mówiącej o życiu kobiet, miał silny wpływ na pewnych młodszych filmowców. Sandra Nichols, reżyserka *Maragoli*, poczyniła następujący komentarz: *Jestem dość mocno wyczulona na podpisy, po części z powodu jedyne go filmu etnograficznego, który, jak pamiętam, świadomie na mnie wpłynął: „Rivers of Sand” Gardniera. Faktycznie chodzi o ujęcie otwierające film: kobieta mówi do kamery we własnym języku, cała wystrojona, w egzo-*

tycznym stroju plemiennym; wydawała się tak „obca” jak to tylko możliwe. Jednak jej słowa pojawiły się w tłumaczeniu w podpisach i uderzyło mnie odkrycie, że mówi o czymś, z czym może się zidentyfikować każda kobieta: o zdenerwowaniu związanym z zamążpójściem i przeniesieniem się wraz z nowym małżonkiem. To, że słyszałam w pełni jej głos i rozumiałam, o czym mówiła, prowadziło mnie w prostej linii do tego, co czuła, do jej serca. Była to mocna chwila połączenia: nie była już odległą „inną”, miast tego przez chwilę była moją siostrą (Nichols, komunikacja prywatna).

Deep Hearts (Głębokie serca, 1979)

Ten pięćdziesięciminutowy film traktuje o Wodaabe, koczowniczym ludzie Fulani w Nigerii, znanym także pod nazwą Bororo, kiedy schodzi się, aby obchodzić ceremonię Gerewol. Jednym z elementów tej znamiennej cechy życia Fulanów jest konkurs piękności pomiędzy młodymi mężczyznami przed ślubem, będący częścią społecznej ceremonii związanej z dojrzewaniem, w której rolę odgrywa współzawodnictwo w wytrzymałości fizycznej. W filmie około piętnastu minut zajmuje „wprowadzenie”, pokazanie scen z życia obozowego i mężczyzn, którzy zaczynają się zdobić. Gdy zaczynają swój wspólny taniec, który trwa kilka dni, film więźnie w sekwencjach tańca i zaklęć, co dostarcza głównego wątku narracyjnego na kolejne dwadzieścia minut, ze wzrastającym napięciem, przekazywanym za pomocą muzyki, dźwięków, pracy kamery, aż do czasu, gdy zakończony zostanie ostateczny wybór najpiękniejszego mężczyzny. Następnie film „zwija się” stopniowo około ośmiu minut – zgromadzone grupy rozchodzą się, dzieląc na mniejsze grupki i wracając do koczowniczego życia w buszu.

Film jest godny uwagi ze względu na ubóstwo komentarza (całość tekstu to mniej niż 1000 słów) oraz częste i efektowne wykorzystanie zwolnionych zdjęć ze zmodyfikowaną ścieżką dźwiękową, co pozwala nam dokładniej śledzić gesty i wyraz twarzy współzawodników. Kamera bardzo często zbliża się do tańczących mężczyzn, z których część wydaje się czuć nieswojo, spotkawszy się z jej okiem. Bliskość kamery pozwala widzom na niemal halucynogenne odczucie przebywania wraz z uczestnikami. Jeśli sprawiła ona, że niektórzy z filmowanych czuli się nieswojo, to wzięwszy pod uwagę sam charakter uroczystości oraz fakt, że ludzie ci znani są z dumy z własnego wyglądu, był to prawdopodobnie jedynie czasowy dyskomfort.

Film dostarcza minimum informacji kontekstualizujących i nie zawiera tłumaczeń pieśni w podpisach. Niewątpliwie rytuał Gerewol jest bardziej złożony, niż na to wskazuje film. W czasie filmu jako widzowie stajemy się świadkami scen zupełnie niezwykłego rytuału, którego większość z nas najprawdopodobniej nigdy by nie zobaczyła w żaden inny sposób. Film stawia tezy na temat odczucia przez mężczyzn Wodaabe własnego „ja”, które może być wystawiane na pokaz, lecz które mimo to zachowuje wrażliwość na wrogość innych³¹. Lecz idee te są w dużym stopniu drugorzędne wobec przedstawiania owego szczególnego rytualnego performance’u jako spektaklu kulturowego. Nauczyciel, który byłby zainteresowany podniesieniem kwestii dotyczącej przedstawiania własnego „ja” i kulturowych wariacji na temat pojęcia męskości, może wykorzystać film, by pobudzić studentów do myślenia na temat ich własnych założeń kulturowych w tym zakresie.

Jeśli *Deep Hearts* jest spektaklem, to czy antropologowie mogą sobie pozwolić na estetyczną przyjemność obecności w czasie ceremonii Gerewol i oglądania go oczami Gardnera? Oglądania i słuchania jedynie z figowym listkiem egzegety? Nie widzę powodów, dla których mielibyśmy się przed tym wzbraniać, nawet jeśli znajdują się strażnicy reprezentacji kulturowej gotowi oznajmić nam, że zachowujemy się jak voyeurzy³², czy nawet jeszcze gorzej, że *Deep Hearts* jest cbrą ilustracją „orientalizmu w Afryce Zachodniej”.

Podstawa zaniepokojenia odnośnie do jakiegoś filmu pojawiałyby się, gdyby zaistniała jedna z kilku rzeczy: filmowiec wywarłby znaczący nacisk w czasie filmowania; byłoby prawdopodobne, że film spowoduje nieprzyjemności później, lub jeśli osoby, które mają dostęp do filmu, mogłyby wykorzystać go w celach niemożliwych do obrony z moralnego punktu widzenia. Film może powodować stres, jeśli ludzie rzeczywiście nie chcieliby być filmowani, zaś filmowiec upierał się, żeby to robić. Taki stres mógłby mieć charakter czasowy lub też przybrać trwalszą formę. W licznych kulturach ludzie skonfrontowani z kamerą odczuwają lęk, że wyrządzi im ona krzywdę, schwyta ich duszę, czy też spowoduje coś jeszcze gorszego. Sam robiłem film w Indiach środkowych, pośród ludu Raj Gond, w czasie gdy miał być spożywany wielki świąteczny posiłek. Uświadomiłem sobie, że grupa kobiet, która zabierała się do jedzenia, odczuwa silny niepokój i dyskomfort. Antropolog, doktor Michael Yorke, zapytał, co je dręczy, i uzyskał odpowiedź, że odczuwają one niepokój w związku z tym, że są obserwowane przez obcych w czasie jedzenia, szczególnie gdy zapadnie zmrok. A zatem nie filmowaliśmy ich.

Gdyby film, co można przypuszczać, otworzył drogę napływowi turystów, a szczególnie turystów poszukujących eskapad erotycznych, to byłby to powód do niepokoju. *Deep Hearts* mógłby przyciągać ludzi, którzy mieliby ochotę uprawiać miłość z przedstawicielami ludu Fulani. Lecz wówczas spotkaliby się oni praktycznie z paroma trudnymi do ominięcia problemami technicznymi: Fulanie są koczowniczym ludem pasterskim, który przemieszcza się w nieprzewidywany sposób w poszukiwaniu pastwisk i wody dla swoich zwierząt, a obecnie zmaga się z suszą w rejonie Sahelu.

Czy *Deep Hearts* mógłby zostać przywłaszczony do wątpliwych celów? Czy film mógłby stać się przedmiotem zabawy w rękach ograniczonych widzów? Czy mógłby zostać przemieniony w pornografię? Mogę sobie wyobrazić, że wyjątki z tego filmu są puszczane w barze dla gejów czy też barze dla homofobów, którzy sądzą, że młodzi Fulanie to zbiorowisko gejów. Prawdopodobieństwo takiego scenariusza zależy w dużej mierze od tego, w jaki sposób Gardner będzie sprawował kontrolę nad dystrybucją filmu. Nie zauważyłem, aby reżyser ułatwiał przypadkowe przywłaszczanie sobie tych materiałów, a z pewnością mógłby on użyć prawnych i finansowych środków potężnej instytucji – Uniwersytetu Harvarda – by obciążyć kogoś, kto dopuścił się piractwa.

Tak więc, jak sądzę, do kwestii tej należy podchodzić, pytając o prawdopodobieństwo. Uważam, że to do tych, którzy uważają pewne style przedstawiania za szkodliwe, należy wykazanie rzeczywistego prawdopodobieństwa wyrządzenia określonej szkody w określonym przypadku. *Deep Hearts* przynosi nam, ukazuje nam lud, którego nigdy byśmy nie spotkali, w kontekście, którego złożoności nigdy byśmy nie zrozumieli bez dalszych badań. Jako antropolog jestem wdzię-

czny za ten film, ponieważ chciałbym być obecny przy wydarzeniu, które spowodowało jego powstanie. Nie widzę problemu moralnego w przyjemności czerpanej z tańca, cielesnego wdzięku i piękna, pod warunkiem że nie wiedzie to do negatywnych konsekwencji dla samych Fulanów. Film sugeruje pewien łagodny niepokój odczuwany w chwilach filmowania, lecz były tam setki Fulanów i nie wykraczało poza ich możliwości zakazanie filmowania, jeżeli takie właśnie byłoby ich życzenie. Jako antropolog mam prawo do estetycznej reakcji na ludzi, nawet pośród „trzeźwego i rzeczowego dyskursu”, jaki nakazuje moja profesja³³. Lecz *Deep Hearts* jest czymś więcej niż spektaklem i przyjemnościową wycieczką. Jako nauczyciele antropologii z pewnością możemy być bardziej skuteczni, po tym jak w zastępczy sposób obejrzelśmy *Gerewol*, ponieważ jest nam łatwiej uchwycić różnorodność. To zatem, z całym szacunkiem dla Nicholasa, powinno być wystarczającym powodem, aby pozytywnie ocenić film, który pod względem technicznym i estetycznym jest doskonały.

Forest of Bliss (Las rozkoszy, 1985)

Film dzieje się w Benares, miejscu bardzo ważnym dla Hindusów, albowiem jest to pomyślnie miejsce do kremacji. Współcześni badacze poświęcają temu ośrodkowi wiele uwagi. Gardner nie wykorzystuje w filmie komentarza, nie prowadzi też pojedynczej nitki narracji, która wiodłaby do jego łatwego opisu. Film jest w wysokim stopniu aluzyjny. Posługując się cięciami, Gardner porusza się pomiędzy pięcioma różnymi sekwencjami wydarzeń, a związek pomiędzy nimi jest raczej sugerowany niż zdefiniowany. Nie tłumaczy miejscowej mowy, ani też śródtytułów – jest zatem niezwykle oszczędny, jeśli idzie o werbalne wprowadzenie w to, co się dzieje. Za wstęp do filmu posłużył cytat z Yeatsa (pochodzący z *Upaniszad*) – spełnia on rolę leitmotywu, czy też „metafory źródłowej”:

*Wszystko na świecie pochłania lub jest pochłaniane.
Ziarno jest pożywieniem, a ogień pochłania.*

Film wzbudził utrzymującą się krytyczną dyskusję, o której tylko pokrótce wspomnę. Surowa krytyka spotkała film ze strony Moore'a i Parry'ego³⁴. Ruby³⁵ wykorzystał polemikę jako platformę do bardziej całościowego ataku *ad hominem* na Gardniera. Rozdział ten można potraktować jako określną na nią odpowiedź. Pośród obrońców można wymienić socjologa z Indii, Choprę³⁶, oraz trzech antropologów, którzy ściśle współpracowali z Gardnerem przy bardziej konwencjonalnych projektach etnograficznych, Ostora, Staala i Dolmatoff³⁷. Antropolog Edward Carpenter³⁸ napisał ostry list krytyczny w odpowiedzi Ruby'emu.

Proponuję omówienie wypowiedzi Parry'ego, albowiem jedynie on spośród krytyków zna dobrze Benares, a jego uwagi w istocie dotyczą tego samego obszaru, co uwagi Moore'a. Pierwsza dotyczy tego, że niejasna jest intencja filmu. Jeśli miał to być film o Benares, to jest on bałamutny w kategoriach geograficznych. Jeśli miał dotyczyć śmierci w Benares, to jest myląco niekompletny. Przejdźmy do szczegółów. Jak pisze Parry: *Przez ekran przepływa więcej wzdętych ciał ukazanych w zbliżeniu, niż widziałem w ciągu miesiąca*. Obejrza-

tem film trzykrotnie i w rzeczy samej zadałem sobie trud policzenia ciał, żeby wiedzieć, co mam myśleć o tym twierdzeniu. Naliczyłem tam najwyżej pięć zbliżeń ciał w wodzie. Najbardziej uderzające ujęcie, ciała płynącego ze zwróconym w naszym kierunku anusem, z pewnością zapada w pamięć, lecz ujęcie to nie odpowiada temu, co większość filmowców traktuje jako „zbliżenie”. Gdyby było to istotnie zbliżenie, odniosłoby efekt trudny do zapomnienia, a Parry'emu dałoby podstawę do strapienia. W filmie pojawia się spore ujęcie psa, który przeżuwa kawałek ciała z kością, lecz trudno dostrzec, czy są to zwłoki człowieka, czy zwierzęcia, i dzieje się to na suchym lądzie. Pojawia się też kilka dalekich i średnich ujęć odzianych ciał, lecz nie wzbudzają one większego uczucia grozy. Kryterium Parry'ego na temat *wzdętych ciał ukazanych w zbliżeniu* jest nieco osobliwe albo też widział on niewiele ciał w ciągu miesiąca, a kwestia ta jest bardziej retoryczna niż rzeczowa.

Kolejna ważna uwaga krytyczna Parry'ego wiąże się z tym, że na podstawie filmu Gardnera nie jest jasne, czy w Benares istnieje coś więcej niż *brud, bieda i cyniczny wyzysk*. Dodaje, że celebrowanie ciała człowieka i oddanie, by uczynić je doskonałym, są równie uderzająco widocznym przejawem życia na *ghats* (nabrzeżach) Benares jak radykalne jest zniszczenie na stosie kremacyjnym i w *rzeczy samej dowodziłbym, że oba zjawiska mają znaczenie tylko w odniesieniu do siebie*. We wcześniejszych pismach na temat Benares Parry, jak się wyłącza, kładzie duży nacisk na śmierć, kierowanie rytuałem i ekonomiczny aspekt „przemysłu związanego ze śmiercią” i nie miał zbyt wiele do powiedzenia na temat doskonalenia ciała. Będę się starał poniżej dowiedzieć, że w filmie znajduje się wiele materiałów nasuwających na myśl celebrowanie ludzkiego ciała, choć Parry nie odczytuje go w ten sposób, ponieważ – można sądzić – poszukuje on pojętych etnograficznej tego formy – młodych ludzi ćwiczących ciało – nie zaś bardziej aluzyjnych i symbolicznych form wybranych przez Gardnera. W grę wchodzi dwie ważne sekwencje: naprawdę pierwsza ważna sekwencja po otwierających film napisach ukazuje starszego mężczyznę, który wcześniej rano płynnie żwawo w Gangesie; i, po drugie, ciągnące się ukazywanie doskonałości cielesnej młodego mężczyzny, który wiosłuje łódką po rzece, motyw punktujący film na przestrzeni ośmiu czy dziesięciu minut, celebrowanie pracującego ciała, bardziej być może przemawiająca do Gardnera niż kulturyści, którzy, można podejrzewać, mieli sporo wolnego czasu i byli – jak wynika z pism Parry'ego – częścią aparatu wymuszania i ochronno-gangsterskiego interesu w mieście.

Parry zdaje się nie pojmować intencji Gardnera. Film nie traktuje o „etnograficznym Benares”, ani nawet o „śmierci w Benares”. Ma na celu skłonić nas do myślenia o życiu, czasie, śmierci, ciele, duszy i został umiejscowiony w Benares, lecz w „Benares jako mikrokosmosie”, a nie w etnograficznym Benares, i powinien być oceniany na bardziej ogólnoludzkim poziomie. Można by o nim myśleć w tradycji medytacji o życiu i śmierci w literaturze europejskiej, jak również w tradycji innych literatur, o których nie wiem zbyt wiele. Można go zestawić z mową Makbeta wygłoszoną po tym, jak dowiaduje się o śmierci żony, czy też esejami o śmierci, w których tak rozkochani byli amatorzy późnego renesansu angielskiego³⁹, takimi na przykład jak te sir Thomasa Browne'a na temat pochówków urnowych. Jest to film na temat brudu i piękna, na temat rozkładu i tego, że człowiek, ma potrzebę zasłonięcia biologii religijnym welonem.

Człowiek ma stronę zwierzęcą, która wiąże się z pożądaniem, pochłanianiem i pożeraniem, lecz ma również drugą stronę, która łączy się z możliwością uniesienia, stania się bytem duchowym.

W trakcie całego filmu w warstwie obrazu i dźwięku pojawiają się sygnały, które przywodzą na myśl upływ czasu: świt, zmierzch, kolejny świt; skrzywienie wiosel, stukanie młotków, zamiatanie, wody obmywające dziedziniec kostnicy, przemiana drewna w popiół. Istnieje rzeka i woda jako środek oczyszczenia i pochłaniania, rzeka jako przejście, co nasuwa myśl o życiu jako podróży. Istnieje drewno, które jest pochłaniane i które pozwala z kolei, by pochłaniał ogień. Istoty ludzkie jedzą, by przeżyć, metaforycznie zjadają innych, i są pożerane przez czas i przez psy. Niektórzy ludzie są religijnie szczerzy, inni zaś zostali usidleni we własnym materializmie, w swych biologicznych pożądaniach. Nie jest tak, co sugeruje Parry, że hinduizm jest dla Gardnera niezrozumiały. To, co wymaga zrozumienia, to paradoksalnie podwójna natura człowieka.

Jeśli Gardner nie korzysta ze słów, by nam to wyjaśnić, to po części dlatego, że odwraca się od słów. Film przywodzi mi na myśl cytat z Eliota o przegranej wojnie z językiem:

*Słowa są napięte,
Pękają, rozpryskują się nam pod ciężarem,
Pod ciśnieniem, ślizgają się, toną i giną,
Gasną od nie-przecyżi, w miejscu nie ustoją*

(T.S. Eliot, *Burnt Norton*, przeł. Czesław Miłosz)

Gardner pragnie, byśmy zobaczyli to, co ma na myśli. Na podstawie tego filmu można o nim myśleć, że przypomina weterana fotografii wojennej, który „widział to wszystko” i czuje, że rozumie wszystko i nie zarazem. Pojęciowo, w języku abstrakcyjnym, nie ma „nic do przekazania” i wszystko jest do przekazania za pomocą obrazów i dźwięków. Dzięki temu postępuje jak Goya, Gauguin czy Cartier-Bresson i w rzeczy samej wszyscy fotografowie z agencji Magnum.

Takie humanistyczne przesłanie naukowcy zajmujący się naukami społecznymi na własnym terenie – w dzienniku badań, na seminarium – traktują z podejrzliwością. Na tym obszarze pragną pojęciowego, formalnego, systematycznego, dokładnego i przede wszystkim *n i e d w u z n a c z n e g o* wyjaśnienia świata. Lecz czy wyczerpuje to ich relację, nawet zawodową, ze światem? Jeśli weźmiemy w nawias myślenie pojęciowe właściwe „naukom społecznym” i pozwolimy sobie myśleć jak prywatne osoby, wykorzystując inne sposoby, wówczas aluzyjne wypowiedzi Gardnera staną się (dla części z nas) dostępne i na swój własny sposób będą pouczające. Nie ma żadnej „ostatecznej instancji”, która wymuszałaby na nas wybór pomiędzy tym, co na temat Benares powiedział Gardner, a tym, co powiedział Parry. Możemy „woleć” Parry’ego za jego formalny opis i formalną analizę i Gardnera za malarskie Benares spod znaku późnego renesansu angielskiego.

Wychodząc od zamierzeń Gardnera, trzeba się jednak również odnieść do tego filmu krytycznie. Na przykład sędzę, że trudno pojąć, iż intencją Gardnera było to, żeby kapłan nad brzegiem rzeki – jego rytualny śpiew jest częścią filmowej cody – był odczytany jako osoba o „niezwykłej duchowości”, a jeśli

Paul Gauguin, *Ta Mutete (Na rynku)*

nie zdołamy tego pojąć, wówczas równowaga filmowego światła i mroku łatwo może ulec zachwianiu. Podobnie z sekwencją, o której Parry powiada, że została nakręcona w przytułku – gdyby Gardner podał nam tę informację na początku sekwencji, to pomogłoby w szybszej ocenie pewnych zdarzeń, które mają tam miejsce, a które w przeciwnym razie mogą nam się wydawać dziwne i niepokojące. Gardner sam montuje swoje filmy i podobnie jak wielu profesjonalnych montażystów ma nadzieję, że widzowie pojmą wszystko po jedno- lub dwukrotnym obejrzeniu dzieła. Niektórzy filmowcy robią filmy w mniejszym stopniu dla widza *moyen sensuel*, który może odczuwać zmęczenie, głód czy rozproszenie, a bardziej dla Superwidza, którego wszystkie zmysły są doskonale nastrojone, i który spostrzega wszystko, nie zapominając o niczym. *Forest of Bliss* to wymagający film, lecz jeśli uda ci się wyłączyć pragnienie egzegezy pojęciowej, nie powinieneś odczuwać frustracji.

Zakończenie

Jeśli na omawiane tu filmy Gardnera spojrzymy z punktu widzenia wymogów głównego nurtu filmu obserwacyjnego, który ma na uwadze dokumentację, mogą one w pewnym stopniu nieść rozczarowanie i zawód. Gdyby tylko reżyser skoncentrował się na jednej kulturze, nauczył się języka lub oddał swą kamerę na usługi etnografom lub też lokalnym grupom, mogłyby powstać wyśmienite filmy. Gdyby tylko jego komentarze były bardziej opisowe i mniej osobiste. Gdyby tylko... był on nieco inną osobą i robił całkiem inne filmy.

Nie sędę, aby takie podejście było pouczające. Wiele spośród krytyk, które w ciągu lat dotknęły filmy Gardnera ze strony środowiska antropologów, miało na celu egzorcyzmy lub ekskomunikę. Gardner postrzegany jest jako „zapisujący anioł”, który odpadł od społeczności etnograficznej wiarygodności i musi obecnie zostać wrzucony w otaczające mroki. Ci, którzy koncentrują uwagę na pojędycznej tożsamości antropologii jako dyscypliny, z dobrze utrzymanymi słupkami granicznymi odgradzającymi wrogie sąsiadujące państwa nazywane Sztuką i Nauką, nie mogą czuć się komfortowo z ludźmi, którzy swobodnie poruszają się pomiędzy nimi, posługując się bądź kilkoma paszportami, bądź „fałszywym” paszportem. Taka kontrola imigracji prowadzi do ryzyka pozbawienia antropologów zarówno przyjemności, jak i wyzwań stawianych przez filmy Gardnera, a praca w kierunku lepszego pojęcia jego intencji oraz dokumentacyjnych i intelektualnych tradycji, z których się wywodzi, wydaje się bardziej owocna. Tylko wówczas będziemy w stanie docenić, jakiego rodzaju nagrodą mogą być teksty, które Gardner stworzył powodowany „bodźcem do zachowania”.

W jego karierze dość późno pojawiają się dwie wskazówki. Pierwszą była decyzja ufundowania nagrody pamięci Basila Wrighta, którą przyznawałby Royal Anthropological Institute w Londynie jako dodatek do głównej nagrody za najlepszy film etnograficzny. Nagroda Basila Wrighta przyznawana jest *za film mieszczący się w tradycji etnograficznej, mający na celu promowanie zainteresowania problemami służącymi pogłębieniu naszego rozumienia istoty człowieczeństwa i w celu uznania ewokującej jakości filmu jako środka komunikacji o innych*. Krok ten sygnalizuje pragnienie współdziałania na rzecz doskonalenia filmów „w obrębie antropologii”, lecz jednocześnie stworzenia odrębnej przestrzeni dla filmów innych. Filmy owe, choć nie mogą zadośćuczynić standardom naukowo-obszernym kryteriów Heidera i Ruby'ego (wzór z połowy lat 70.), znalazłyby szanowane miejsce w poszerzonej rodzinie poważnych filmów na temat innych kultur.

Drugą wskazówkę można odnaleźć w sposobie, w jaki w nocy pośmiernej pisał na temat Basila Wrighta w brytyjskim piśmie „Anthropology Today”. Opisał tam Wrighta jako *jedną z bardzo niewielu osób, które posiadały prawdziwie przeobrażający filmowy sposób widzenia*. I dalej: *Pokazał nam, jak widzieć inaczej i lepiej. Miał jedynie 27 lat, lecz odstąpił nam świat, którego nikt w taki sposób przedtem nie widział. Na przykład tancerze w ostatniej części „Song of Ceylon”, szata boga – z powodu światła, które promieniuje na szań wokół jego ciała – osiąga rodzaj ekstazy abstrakcji dzięki sposobowi, w jaki zostali oni sfilmowani. Wright kreował również związki dzięki montażowi, bardzo odważnemu i zadziwiającemu ze względu na pojawianie się nowych spostrzeżeń, które wylaniały się z oglądanej rzeczywistości. To nieważne, że owe realności często były rzeczami powszednimi, oczywistościami. W rzeczy samej ich człowieczeństwo czerpało siły z tego, że były właśnie tym. W związku z tym przypomina mi się niemal dosłowne sprowadzenie duchowości ewokowane we fragmencie o Buddzie, na początku „Song of Ceylon”, gdzie skała, ptaki, powietrze i woda łączą się, aby stworzyć nieodpartą atmosferę świętości*⁴⁰. Taki pogląd wzbudza we mnie zarówno trwogę, jak i głęboki szacunek w rozmyśleniu nad inną kulturą. Jeśli wiąże się z tym element „subiektywny” i „artystyczny”, to szkoda, że tak niewiele trwogi i szacunku znajduje odzwierciedlenie w głównym nurcie profesjonalnej antropologii.

Na początku tego rozdziału zasugerowałem, że najlepiej byłoby, gdyby Gardnera pojmować nie jako *realist-manqué*, lecz raczej jako filmowca, który przypomina tradycję symbolizmu w malarstwie. By dać przykład: Paul Gauguin pojechał na Tahiti i namalował tam wiele spośród swych najslawniejszych płócien. Na obrazie zatytułowanym *Ta Matete (Na rynku)* namalował siedzące na ławce Tahitanki. Namalował je jednak w taki sposób, że ich ciała i twarze są ukazane z profilu, co przypomina przedstawienia egipskie. Można sądzić, chciał w ten sposób wyrazić rodzaj fizycznego wdzięku i piękna. Jest jasne, że obraz nie jest realistycznym sposobem przedstawienia tego, jak rzeczywiście siedzą Tahitańczycy; była to próba zasugerowania czegoś bardziej ambitnego i bardziej osobistego. To tak, jak gdyby malarz powiedział do nas: *Czy w tym współczesnym „pierwotnym” ludzie nie dostrzegacie czegoś z owej królewskości i szlachetności, które to cechy my, Europejczycy, widzimy w starożytnym Egipcie?* Być może jest to spojrzenie przekształcające. Jeden z ostatnich obrazów Gauguina nazywa się *Skąd pochodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* – podobnie i tym razem jest on w oczywisty sposób nierealistyczny i nieopisowy. Kiedy akademicy zajmują się takimi pytaniami, mają skłonność by formułować je w sposób bardziej ostrożny i umożliwiający odpowiedź. Gardner nigdy nie był ostrożny, a dyscyplina, którą na siebie nałożył, nie wiązała się z opisem etnograficznym. Gdy, jako antropologowie, pojmiemy jasno ten podstawowy problem, a Gardner wyraźnie przez całe swoje życie twórcze spierał się ze sobą samym i z nami na temat tych spraw, nie będziemy już musieli ekskomunikować jego filmów, lecz będziemy mogli cieszyć się nimi za to, czym są – zręcznymi osobistymi esejami wizualnymi na temat tajemnic życia, śmierci i „ja” w różnych otoczeniach kulturowych.

PETER LOIZOS

Tłum. SŁAWOMIR SIKORA

¹ R. Goldwater, *Symbolism*, Allen Lane, London and New York 1979, s. 148.

² W. Martinez, *Critical studies and visual anthropology: aberrant vs. anticipated readings of ethnographic film*, „Commission on Visual Anthropology (CVA) Review”, 1990, Spring, s. 34-47.

³ Por. C. Mishler, *Narrativity and metaphor in ethnographic film: a critique of Robert Gardner's „Dead Birds”*, „American Anthropologist”, 1985, LXXXVII, s. 668-72; J. Ruby, *The emperor and his clothes. A Comment*, „Society for Visual Anthropology Newsletter”, 1989 Spring, V (1), s. 9-11; J. Rollwagen, *The role of anthropological theory in „ethnographic” film-making*, w: J. Rollwagen (red.), *Anthropological Film-Making*, Harwood Academic, Chur 1988, s. 287-314; J. Lydall i I. Strecker, *A critique of Lionel Bender's review of „Rivers of Sand”*, „American Anthropologist”, 1978, LXXX,

s. 945; I. Strecker, *Filming among the Hamar*, „Visual Anthropology”, 1988, I, s. 369-78.

⁴ Por.: A. Moore, *The limitations of imagist documentary*, „Society for Visual Anthropology Newsletter” 1988, Fall, IV (2), s. 1-3; J. Parry, *Comment on Robert Gardner's „Forest of Bliss”*, „Society for Visual Anthropology Newsletter” 1988, Fall, IV (2), s. 4-7.

⁵ Por. R. Chopra, *Robert Gardner's „Forest of Bliss” – A Review*, „Society for Visual Anthropology Newsletter”, 1989, Spring, V (1), s. 2-3; A. Ostor, *Is that what „Forest of Bliss” is all about? A response*, „Society for Visual Anthropology Newsletter”, 1989, Spring, V (1), s. 4-8; G. R. Dolmatoff, *Letter from Gerardo Reichee Dolmatoff*, „Society for Visual Anthropology Newsletter”, 1989, Spring, V (1); F. Staal, *Anthropologists against death*, „Society for Visual Anthropology Newsletter”, 1989, Spring, V (1), s. 14-15.

- ⁶ Ivo Strecker zasugerował pokrewieństwo Gardnera z surrealizmem (*Filming among...*, dz. cyt.). Nie znajduję szczególnego usprawiedliwienia dla takiego twierdzenia ani w filmach ani w pismach samego Gardnera. Oba ruchy podzielają odrzucenie obserwacyjnego, naturalistycznego realizmu, lecz niewiele poza tym. Strecker użył terminu „symbolista” na określenie Gardnera, lecz nie posunął się do wyjaśnienia go.
- ⁷ R. Goldwater, dz. cyt., s. 1.
- ⁸ W niektórych filmach zrobionych z Fritzem Staalem w *Altar of Fire* (1976) i w *Sons of Shiva* (1985) z Akosem Ostorem.
- ⁹ R. Gardner, *Der Impuls zu bewahren* w: R. Kapfer, W. Petermann, i R. Thoms (red.), *Rituale von Leben und Tod*, Trickster Verlag, Munich, s. 15-33. (Published in English, 1992, Whitney Museum of American Art, New York, NY, 1989, Bulletin nr 67).
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ To, że Gardner podziwia *Pałę ze sprawowania* Vigo, jest pouczające. W sprawie uwag na temat tego filmu porównaj S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, WAI F, Warszawa 1975.
- ¹² K. G. Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin, Texas 1976.
- ¹³ Czytelnik powinien pamiętać, że C. Mishler (dz. cyt.) opatrzył to samo zdanie w mniej życzliwym komentarzem, a mianowicie, że *zdanie to oznacza, iż filmowiec silnie skonstentował, przearanżował i interpretował owe wydarzenia*.
- ¹⁴ Mam silne odczucie, że komentarz zawdzięcza nieco swojej barwy, poczucia bezczasowości i uniwersalizmu walki noweli *Stary człowiek i morze* Hemingwaya.
- ¹⁵ Zobacz C. Mishler, dz. cyt., s. 669.
- ¹⁶ Zobacz także A. Ostor dz. cyt. i C. Mishler dz. cyt.
- ¹⁷ Wypowiedź Gardnera cytowana w: K. G. Heider, *The Dani of West Irian: An Ethnographic Companion to the Film „Dead Birds”*, Warner Modular Publications, Andover, Mass 1972, s. 34.
- ¹⁸ Wypowiedź Gardnera cytowana w: K. G. Heider, dz. cyt., s. 34.
- ¹⁹ „New Yorker” 1948; cytowane za: P. Rotha, *Nanook and the North*, „Studies in Visual Communication”, 1980, VI (2), s. 47.
- ²⁰ M. L. Bender, *Review of „Rivers of Sand”*, „American Anthropologist”, 1977, LXXIX, s. 196-7; tenże, *Reply to Lydall and Strecker on „Rivers of Sand”*, „American Anthropologist”, 1978, LXXX, s. 946.
- ²¹ J. Lydall i I. Strecker, dz. cyt.
- ²² I. Strecker, *Filming among...* dz. cyt.
- ²³ Część pism feministycznych i marksistowskich nie unika zdań wartościujących.
- ²⁴ Por. C. Mishler, dz. cyt., s. 670; Mishler cytuje tam Gardnera, b.d.
- ²⁵ Por. J. Lydall i I. Strecker, dz. cyt. oraz I. Strecker, *Filming among...* dz. cyt.
- ²⁶ Tamże, s. 373.
- ²⁷ Zobacz C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, PIW, Warszawa 1970, rozdz. 15.
- ²⁸ Czyni ona kilka odniesień do własnych doświadczeń, jak i swojej matki.
- ²⁹ Nie jest tak, abyśmy mieli stąd wyciągać wniosek, że rzeczywiście sądzi ona, iż bicie jest „oczywistością” [*trivial*] w znaczeniu, że jest „czymś, czym nie warto się zajmować”. Może być tak, iż sądzi, że te nieprzyjemności są tak powszechne, że nie warto im poświęcać uwagi, co wcale nie implikuje tego, że uważa ona bicie za oczywistość. Lecz jest równie możliwe, że msajskie żony uważają to za sprawę krepującą, aby omawiać ją z obcym, nawet znanym i zaprzyjaźnionym człowiekiem z zewnątrz. To jeszcze inny aspekt nieokreślenia „wolnych” filmów.
- ³⁰ I. Strecker, *Filming among...* dz. cyt.
- ³¹ Antropolog, który zna zarówno lud Fulani, jak i związaną z nimi literaturę dochodzi do wniosku, że uwagi Gardnera na temat odczucia własnego „ja” u mężczyzn i potrzeby chronienia go są zupełnie racjonalne.
- ³² B. Nichols, *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 1991.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ A. Moore, dz. cyt., J. Parry, dz. cyt.
- ³⁵ J. Ruby, dz. cyt.
- ³⁶ R. Chopra, dz. cyt.
- ³⁷ A. Ostor, dz. cyt., F. Staal, *Anthropologists...* dz. cyt. i G. R. Dolmatoff, dz. cyt.
- ³⁸ E. Carpenter, *Assassins and Cannibals, or I Got Me a Small Mind and I Means to Use it*, „Society for Visual Anthropology Newsletter”, 1989, V (1), s. 12-13.
- ³⁹ Woryginalne „Jacobean’s” – „Jacobean’s Style”; styl późnego renesansu angielskiego w architekturze i wnętrzach przypadający na okres panowania Jakuba I (1603-1625). Przyp. S.S.
- ⁴⁰ R. Gardner, *Obituary: Basil Wright*, „Anthropology Today”, 1988, Feb, IV (1), s. 24.