

„Regards” Colette – uwagi uczestnika ze wschodu

Krzysztof Kubiak

Niestety, wygląda na to, że latem tego roku odbyło się w Danii ostatnie seminarium Colette Piault¹ „Regards sur les sociétés européennes”. Językiem seminarium był angielski, mimo to mówiono „Regards of Colette”, a nie „Looking at European Societies”, choć nazwa ta występowała w wielu tekstach. Było to przedsięwzięcie niezwykle, gdyż w krótkim stosunkowo czasie 10. dni dawało sposobność zapoznania się z kilkudziesięcioma filmami najnowszej zazwyczaj produkcji, poznania ich twórców, zaprezentowania własnych filmów, wzięcia udziału w długotrwałej dyskusji i wysłuchania krytyki na swój temat. Colette nazwała seminarium nomadycznym, gdyż za każdym razem odbywało się ono gdzie indziej. W 1983 r. we Francji, w 85. w Anglii, w 86. w Szwecji, następnie dwukrotnie w 87. roku i 90. w Budapeszcie i teraz, w 92. w Danii. Grupa uczestników liczyła zwykle ok. trzydziestu osób. Nie przypominało to zwykłej sesji antropologicznej ze sztywnymi w formie referatami, ani małego festiwalu filmowego, na którym rozdawanoby nagrody. Po otrzymaniu lakonicznych uwag wprowadzających, każdy mógł rozwijać je i mnożyć wątpliwości swoje i innych. Słowem spotkania te polegały na dyskusjach. Podczas każdego z nich mieliśmy zaprezentować filmy na określony temat, lecz nie po to, by porównywać ich treściową zawartość, lecz by móc zastanowić się nad różnymi strategiami filmowymi, których używamy do zobrazowania wybranych tematów. W Beaconsfield w Anglii były to mniejszości narodowe i etniczne, w Biskops-Arnö w Szwecji były to filmy o rodzinie, w Budapeszcie najpierw zastanawiano się jak filmować rytuał, a potem prezentowano cykl filmów nt. pamięci.

W Sandbjerg w Danii temat seminarium brzmiał: „jak wyrażać wiedzę antropologiczną w filmie dokumentalnym?” Program każdego spotkania dzielono pomiędzy projekcje i dyskusje. Często kończyliśmy po północy, a gdy powstał video-bar, w którym można było o dowolnej porze obejrzeć dodatkowe filmy przywiezione przez uczestników, wybór pomiędzy snem a seanssem stał się naprawdę trudny. Osobami zapraszanymi byli w większości etnografowie, którzy sami robią filmy, oraz zawodowi dokumentaliści zainteresowani optyką antropologiczną. Część uczestników stanowili zawsze studenci albo osoby będące u progu kariery naukowej lub filmowej. Można było przedstawiać filmy nie skończone, będące w trakcie kręcenia albo jeszcze nie do końca zmontowane: „work in progress” — i na ich temat otrzymać pomocne uwagi. Oglądaliśmy też filmy fabularne i niedokumentalne, o celu artystycznym i takichże, użytych środkach, po to by lepiej poznać kulturę filmową kraju, w którym odbywało się właśnie seminarium. Każdy film był omawiany osobno. Nikt nie wychodził nie pytany o swój film, bez uwag i bez konstruktywnej krytyki; słowem były to spotkania ludzi zainteresowanych w tym, aby poprzez zadawanie pytań innym otrzymać również odpowiedź na własne wątpliwości i pytania. Dla mnie, uczestnika z kraju, gdzie milieu etnografów realizujących własne filmy liczyło do

niedawna kilka osób, było to niezwykle szansą. Była ona również taką dla nas wszystkich z Europy Wschodniej, nie mających poprzednio praktycznych możliwości uczestniczenia w życiu środowiska zainteresowanego antropologią wizualną. M.in. dzięki tym spotkaniom w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej UW znowu mogły powstawać filmy. Wracało się stamtąd zawsze z ładunkiem nowych pomysłów i ze świeżą energią do dalszej pracy. Tam często przychodziły pomysły na nowe filmy, czy rozwiązanie jakiegoś problemu, który spowolniał dotychczasową pracę. Można powiedzieć, że była grupa stałych uczestników seminarium, tych przyjeżdżających najczęściej. Panowała wśród nich żartobliwa kordialność, nie utrudniająca zarazem adaptacji nowym osobom. Wracało się z tych spotkań również z uczuciem prawdziwego przewentylowania, tym bardziej, że wolne one były od tych wszystkich polskich kompleksów, słabości, pełzactwa i zazdrostek.

Szczegółowe tematy dyskusji dotyczyły zawsze zasad filmowania, metod kręcenia filmu i montowania go, zgody i kooperacji osób filmowanych, obecności realizatora filmu w jego filmie, wreszcie roli publiczności, czy też stałego pytania o to do jakiej publiczności film jest adresowany? (Rzeczą charakterystyczną, wyrażającą szacunek dla osób filmowanych, nieprzedmiotowe ich traktowanie, będące uznaniem ich prawa do autoryzacji, było dla mnie sposterzeżenie, iż wiele filmów pokazywano tym osobom. Często, sekwencje z pierwszych pokazów stawały się częścią właściwego filmu.) Dyskusje odbywały się zawsze w kręgu; podczas pogody na trawie, a w Budapeszcie w miękkich fotelach, bo trawy nie było. Pobyty były zorganizowane tak, by zapewnić nam jak największą intensywność projekcji i dyskusji. W ciągu tych lat dystans dzielący nasze sypialnie i restauracje od sali projekcyjnej, liczony w kilometrach, zmniejszył się tak, że mogliśmy zacząć liczyć go w metrach. Kuluarowa filiżanka herbaty lub kawy była więc dobrym pretekstem do dyskusji, a ów bezpieczny dystans od kuchni (właściwie nas nie oddzielający) chronił nas przed zapomnieniem się w turystycznych zapędach, rozchodzeniem się i czekaniem na kolejnych wszystkich. Ostatni mityng w Danii przypisał Colette logo — sporej wielkości dzwonek (dzwon?) sygnalizacyjny, którym wzywała nas na sesję i posiłki, gdyśmy kontemplowali niezwykle rzadkie chwile samotności. Jak zwykle w takich razach, można mówić o, swego rodzaju, kombatanckiej atmosferze, łączącej uczestników tych spotkań.

Początkowo, gros pokazywanych filmów dotyczyła, zgodnie z nazwą seminarium, spraw europejskich. Było to odpowiedzią na brak tego typu tematyki w spotkaniach antropologów wizualnych, zainteresowanych, w dużej części, kulturami społeczności dalekich i egzotycznych. Jednakże poszerzające się grono uczestników z różnych krajów zmieniło to tak, że mogliśmy obejrzeć filmy z Australii, Ameryki, Azji, Afryki, Poli- i Melanezji. Kolejne spotkania seminarium omawiane były w różnych, najczęściej europejs-

kich, czasopismach antropologicznych. Chciałbym zaprezentować tutaj swoje, nieco chaotyczne refleksje laika z Polski. Oto one:

— Filmy można robić wszędzie i każdym typem kamery. Narzekanie, bądź usprawiedliwianie poziomu swego filmu słabą jakością sprzętu lub materiałów jest nie na miejscu — wszak na początku wieku też kręcono już filmy i nie były one złe.

— To co wzbudza zainteresowanie tutaj, „tam” się nie musi podobać i odwrotnie, albo też: to co nieciekawe i zbędne nawet dla naszych etnografów, „tam” może być ciekawe nie tylko z powodów tematycznych, ale też ze względu na sposób realizacji. Unikaj wszystkich grajdołów.

— „Tamte” filmy kupowane są często przez różne miejscowe telewizje, nawet jeśli zrobione są np. w technice VHS, a niektóre ich ujęcia czy całe sekwencje zostałyby u nas zdyskwalifikowane z powodów technicznych lub warsztatowych.

— Jakies lokalne instytucje w różnych krajach (np. we Francji) finansują a nawet sprzedają turystom filmy etnograficzne o swoim regionie — i nie są to pląsy przebiezańców, a filmy o uprawie lub wyrobie czegoś tam, o miejscowym, właśnie zlikwidowanym przemyśle (tkactwo, kopalnie). Nie znaczy to, że zdobycie funduszy na film jest łatwe.

— Są entuzjaści zainteresowani etnomuzykologią w wydaniu wizualnym. Starają się wizualizować muzykę (np. Hugo Zempa).

— DŹWIĘK! — jest on równie ważny jak obraz (bywało, że film był przedstawiany przez dźwiękowca, a nie reżysera czy operatora, a dźwięk był tworzywem równorzędnym, w stosunku do obrazu, a nie jego np. nastrojowym uzupełnieniem). „Oni” mówią. „Oni” potrafią mówić — dźwięk powinien należeć do osób i sytuacji filmowanych — wszak dokument świadczy o prawdzie. Działania inne wkraczają już na teren etyki i trzeba je uzasadnić (np. celami artystycznymi) lub się z nich wytłumaczyć, ale wtedy nie jest to już dokument (np. w filmie Hugo Zempa *Glattalp* będącym przekonywującą inscenizacją, wymieszaniem wątków w czasie, przypisywaniem głosów jednym ludzi drugim osobom — na końcu wielkie tłumaczenie!).

Komentarz, jeśli w ogóle występuje, ograniczony został do minimum (wyjątkiem niektóre filmy niemieckie czy austriackie). Głos z zewnątrz, lub nadmiar komentarza dla wielu byłby naruszeniem „dogmatu”. Dotyczy to zarówno spadkobierców Jean Roucha, jak i szkoły z Beaconsfield.

— Dokument traktowany jest (na ogół) bardzo werystycznie. Dużo jest Rouchowskich plan sequences, gdzie 10-minutowa szpula filmu zużywana jest za jednym naciśnięciem spustu kamery, a „filmowany” wtenczas dźwięk należy do tubylców. Zainspirowana ideologią oraz technikami treningowymi szkoły z Beaconsfield w Anglii jest dbałość o przedstawienie czynności od samego jej początku do końca. Wg Davida MacDougalla ujęcie dłuższe niż 5 sekund powoduje znudzenie, ale jeśli potrwa ono dużo dłużej, to zmusza to widza do refleksji nad istotnością i znaczeniem takiego ujęcia. W pokazywanych przeze mnie filmach, również zawodowych dokumentalistów, dla wielu uczestników seminarium montaż był za szybki. Mówili wtedy — głowa nam lata.

— Dokument to dokument. Olbrzymia większość filmów pozbawiona była metafor i symboliki (zwłaszcza tej tańszej), znamionujących ludomaństwo albo inteligencją, naiwną idealizację tego co wiejskie i tego co tubylcze. Widać za to duży szacunek dla autorstwa, dat, miejsc, uczestników, sponsorów itp. Np. gdy projekcja filmów zawierających tajemnice jakiegoś plemienia ma nastąpić na terytorium tego

plemienia lub na terytoriach ościennych, wymaga to konsultacji z naczelnikami plemion (Australia).

— Obecność filmującego antropologa staje się częścią filmu, tworząc fragment kontekstu sytuacji filmowanej. Może się to ujawniać np. w postaci głosów zza kamery, nie eliminowanych podczas montażu gestów i fraz kierowanych w stronę ekipy oraz pozostawianie w obrębie filmu innych interakcji. Obecność osób filmujących jest często manifestowana, co rodzić może odczucie manipulowania dystansem, jaki nas dzieli od osób filmowanych. W dystansie przecież ujawnia się nasz psychologiczny i kulturowy balast. Dystans bywa często świadectwem rzeczywistego stosunku etnografa do ludzi, których bada i stać się może zarazem najbardziej prawdziwą częścią filmu. Film Alison i Marka Jablonko pt. *To find the Baruya story* o pracy Maurice’a Godelier’a, pokazujący jego dystans wobec nowogwinejskich tubylców, spowodował duży spadek popularności tego badacza i swego rodzaju potępienie go tam, gdzie znany był jedynie z literatury, a nigdy nie oglądano jego filmów.

— Bywają sytuacje, w których efekt pracy antropologa może zależeć od opinii tubylców. Stopień tej zależności widać w filmie Barbary Luem *Faka nanumaga*, gdzie w większym stopniu filmowani Polinezyjczycy reżyserowali film, chcąc pokazać zarówno antropologowi, jak i potencjalnym widzom z zewnątrz swoje widzenie własnego życia. W filmie Hugo Zempa *Music of Georgia. The festival of Talmar and Lashari* widać również bardzo silne oddziaływanie osób filmowanych na pracę operatora, a tym samym na kształt filmu. Zatem pytanie brzmi: jak bardzo można zbliżyć się do grupy, którą się filmuje by nie stracić własnej tożsamości; by nie patrzeć na nich w sposób „entomologiczny”; by wiedzieć co się robi i co się chce zrobić, nie ulegając iluzji bycia „swoim” i by nie pokazywać tych sztucznie wyglądających relacji.

— Film dokumentalny może być długi, nawet bardzo długi, tzn. trwać i kilka godzin (np. trwający 4 godziny film Iana Dunlopa z Australii pt. *Djungguwan at Gurka’wuy* objaśniający mitologiczne znaczenie punktów, tworzących granice terytorium plemienia, pokazujący ceremoniał odnowienia prawa i ostatnie pożegnanie umarłych. Niezwykły to przykład nie narzucania filmowanym tematów rytmu białego człowieka).

— Porównując filmy z przeglądów Colette i z Łodzi odnoszę wrażenie, że te pierwsze dają odczucie większej różnorodności, przede wszystkim w doborze miejsc akcji, osób, grup. Więcej tu miasta, współczesności, zwykłego życia, żywego słowa i zwykłych szumów, codzienności. W filmach z przeglądu w Łodzi widać fascynację skansenem, umierającym światem, misją ratowania ginącego, ludomańską nostalgią. Słowem, poza wyjątkami, poziom drugiego przeglądu daje dużo mniej satysfakcji. Podczas „Regards...” nie widziałem żadnego filmu rekonstruującego obrzęd lub technologię, gdzie uczestnicy ubrani byłiby w kuriozalne, ludowe, staroalbumowe stroje. Z perspektywy wschodniego Europejczyka (?) dobór tematów i różnorodność sposobów filmowania ciągle zaskakują, zwłaszcza na początku, choć przecież nie odczuwa się tego w naszej antropologii posługującej się tekstem.

— Można filmować mit! Oczywiście chodzi o jego opowiadanie lub przedstawianie.

— Spora jest różnica pomiędzy filmami kręconymi w technice video i na taśmie optycznej. Te ostatnie są o wiele bardziej staranne. Ciągłość wielu ujęć dokonanych kamerą video przypomina często niestaranne śledzenie i daje efekt telewizyjnej transmisji, podczas gdy ujęcia na taśmie optycznej, ze swej natury jakby, wymagają świadomego wyboru

w stosowaniu języka filmu. Ekipa pracująca na taśmie optycznej liczy 2 osoby (kamera i dźwięk), na wideo wystarcza już 1 osoba. 3 osoby to ekipa ciężka.

— Uwzględniając zapotrzebowania widzów (potwierdzają to również moje polskie doświadczenia), właściwie powinno się z tego samego materiału montować kilka filmów, każdy dla innego typu publiczności.

Chciałbym jeszcze przedstawić kilka filmów, które szczególnie mi się podobały lub które mocniej we mnie „pozostały”. Z braku miejsca muszę pominąć wiele innych, dobrych i ciekawych filmów. Mam jednocześnie nadzieję, że przynajmniej część z nich uda się kiedyś zobaczyć w Polsce. Doświadczeniem niezwykłym była możliwość obejrzenia całej serii filmów studentów i nauczycieli z National Film and Television School of Great-Britain w Beaconsfield. Ciepły i oszczędny film Herb di Gioia *People from Vermont*, w którym czując, że znajdujemy się na dużo większym terytorium nie opuszczamy, w czasie filmu, tej samej izby. Film Susi Arnott *Lightermen* o zbieraczach śmieci na Tamizie czy film Molly Dineen *Home from the hill*, będący portretem emerytowanego pułkownika opuszczającego Kenię, w której spędził większość swego życia. W filmie tym jest świetna dramaturgia, wariacki bohater i skierowana ku niemu, silna sympatia realizatora. Bardzo się to dobrze oglądało. Polecam też stary, bo z 1968 roku, urokliwy film *The village* Paula Hockingsa i M. McCarthy'ego z Chicago, o regresie kultury celtyckiej na jednej z irlandzkich wysepek.

Spośród filmów skandynawskich: *Ester and Gustav* — nastrojowy portret dwojga starszych ludzi, żyjących na jakimś szwedzkim bezludziu, zrealizowany przez Jonny Persson. Knut Ekström zrobił kilka lat temu bardzo ciekawy, antropologiczny film o Armii Zbawienia w Szwecji. I wreszcie przepiękny film Ulli B. Rasmussen *1700 meters from the future*, pokazywany na normalnych seansach kinowych w Kopenhadze, film o wiosce Gasadalur w archipelagu Faroe Islands, izolacji jej mieszkańców i oczekiwaniach na budowę tunelu.

Załamanie budzi skostniałość naszej telewizji nie chcącej zainteresować się filmami Jacqueline Veuve ze Szwajcarii. Choćby *La mort du grand-père ou le sommeil du juste*, który pokazuje na przykładzie maleńkiego warsztatu narastanie ducha kapitalizmu i powstanie fabryki zegarków. Filmowa ilustracja do Maxa Webera. A dlaczego by nie *Les lettres de Stalingrad* — film skonstruowany jako ilustracja do listów żołnierzy niemieckich spod Stalingradu, demitologizujący wojenny heroizm i pokazujący ludzki wymiar nieprzyjaciela.

Ciekawe i pierwszy raz przeze mnie widziane były filmy z Estonii, np. Marka Soosaara, organizatora festiwalu w Paärnu, *Miss Saaremaa* o byłej miss piękności przywołującej, przedwojenny świat. W miejscu i czasie, w których film

powstawał, był on tworem patriotyzmu i kontestacji wobec sowieckiego okupanta. Ta doraźność nie pozbawiła go piękna. Młodzi — Renita i Hannes Lintrop w filmie *Cogito ergo sum* pokazali portret człowieka wykształconego, który zostaje, z własnego wyboru, pustelnikiem by nie podporządkować się władzy radzieckich okupantów. Podobnym jest ich film o kobiecie pracującej na wieży olbrzymiego składowiska popiołu i żużlu. Ilya Frez z Moskwy pokazał, poza szaleniem interesującymi materiałami nt. sekty chrześcijańskiej, żyjącej gdzieś pod Kaukazem, film *Leo Dodin, his brothers and sisters* o pracy reżysera teatralnego, będącego energetycznym wampirem, posiadającym zbór wyznawców. Równie ciekawy był pokazywany przez Elenę Novik film *Pietachok* o moskiewskim, niedzielnym miejscu spotkań imigrantów wiejskich. Ludzie ci będąc razem odtwarzają osobliwie atmosferę wiejskiego, niedzielnego popołudnia. Pachnie tu czymś niezależnym, niezaprogramowanym odgórnie — ot taki moskiewski Hyde Park, z zachowaniem stosownych proporcji. Film Alexandra Keresztessy'ego z Brukseli *Cries from the heart: street chorus* jest jednym z tych filmów, w których wyjątkowo mocno odczuwa się sympatię, ciepło i znakomity kontakt z filmowanymi osobami.

Polecić warto też węgierski film *Dusi et Jenő* Petera Forgácsa. Jest on skonstruowany z materiałów postaci tytułowej — Jenő, kręconych ośmiomilimetrową kamerą jako rodzaj dziennika, prowadzonego od 1936 do 1966 roku. Pies, żona, wakacje, Budapeszt. Mało, a robi duże wrażenie.

Spośród filmów Judith i Davida MacDougall z Australii wybrałbym ich ostatni film pt. *Photo Wallahs (Indian photographers)* — przepiękny film, który pokazując fotografów pamiątkowych zdjęć w indyjskim kurorcie Mus-sourie, zastanawia się nad różnorodnymi znaczeniami fotografii np. idealizacją, aspektem kronikarsko-pamiątkowym, fantazjami i wyobrażeniami...

Gary Kildea *Valencia diary* — dziennik 6. tygodni na fermie ryżowej w wiosce na wyspie Mindanao na Filipinach. Katolicyzm, rolnictwo, uciskający dyktator, kontestujący księża, zdrowy lud obalający reżim. Wiele analogii do naszej sytuacji, więc powinno się ten film u nas pokazać. Konstrukcja filmu pomyślana jako wiejski dziennik, lecz przez to że wkraczają do niej wypadki o wielkiej, państwowej skali, staje się, po części, Kroniką kraju. Mała historia staje się tu HISTORIA. Chciałbym też kiedyś móc pokazać starszy film Gary'ego *Trobriand cricket* — o tym jak Trobriandczycy przetworzyli kształt tej angielskiej gry, używając własnych doświadczeń historycznych i dostosowując go do struktury społecznej wysp.

Na tym kończą się uwagi uczestnika ze wschodu, mozołnie budującego mosty pomiędzy tą częścią świata a zachodem.

PRZYPISY

¹ Doktor Colette Piault jest przewodniczącą Société Française d'Anthropologie Visuelle et Directeur de Recherches w CNRS w Paryżu. Zorganizowała wieloletnie seminarium „Regards sur les sociétés européennes” (1983—1992). Badania terenowe i filmowanie

zaczęła w Afryce Zachodniej i Francji, by w 1974 roku poświęcić się pracy w Grecji, gdzie nakręciła 6 filmów na temat rodziny, codziennego życia, migracji. Była członkiem jury wielu festiwali filmowych o profilu antropologicznym.