

Wprowadzenie

Po specjalnym numerze monograficznym, poświęconym teatrowi sięgającemu do źródeł, „teatrowi żarzonemu etnologią”, po tekstach koncentrujących się na problematyce antropologii teatru (por. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” Nr 3-4/1991) ofiarujemy czytelnikom zeszyt poświęcony tym razem antropologii filmu i fotografii. Wydaje się, że nie trzeba uzasadniać (ani tym bardziej usprawiedliwiać wyboru takiego tematu). Antropologia i film, antropologia kultury i naukow, krytyczna, humanistyczna refleksja o filmie spotykają się od lat całkiem naturalnie. Źródeł, powodów i świadectw tych spotkań moglibyśmy przytaczać wiele. Wystarczy choćby tu przypomnieć wypowiedź Jurija Łotmana zawartą we wstępie do polskiego wydania *Semiotyki filmu*, gdzie zestawiając w zaskakujący sposób ateński obrzęd i mit z *Nożem w wodzie* Romana Polańskiego w lapidarny sposób (a mogłaby to być odpowiedź, uzasadnienie i usprawiedliwienie dla każdego etnografa i antropologa kultury kierującego swą uwagę w stronę filmu) mówi o tym, że nawet najbardziej współczesny film daje się dekodować za pomocą głęboko ukrytego w nim mitu. „Przejawia się tu – pisze Łotman – przede wszystkim, jedna z najbardziej swoistych cech kina, która podnosi je do rangi awangardowej sztuki drugiej połowy XX wieku. Ciążenie ku neomitologizmowi, uaktywnienie głębokich pokładów kultury jest wprawdzie zjawiskiem w ogóle charakterystycznym dla sztuki ostatnich dziesięcioleci. Jednakże nigdzie poza kinem różne typy organizacji materiału – od form krańcowo rodzajowych, całkowicie pochłoniętych prawdopodobnym odtwarzaniem bytu dnia dzisiejszego, po formę uogólnioną struktury mitu nie stapiają się aż tak organicznie, przezierając przez siebie nawzajem.” Dalej, zwraca Łotman uwagę na specyficzną dwoistość filmu: „Tak więc język filmu jednocy krańcowe szczeble logiczne – od zmysłowego przeżywania realnego widzenia rzeczy (poczucie bezpośredniej rzeczywistości świata ekranowego) do krańcowej iluzoryczności. Jednocześnie zachodzi tu zespolenie etapów historycznych – od najbardziej archaicznych form świadomości artystycznej do najbardziej współczesnych. Ale takie jednocześnie bynajmniej nie zaciera krańcowości, wręcz odwrotnie – maksymalnie ją wypukla.”

Tej dwoistości filmu odpowiada specyficzna dwubiegunowość spojrzenia antropologicznego nastawionego jednocześnie na archaikę, struktury długiego trwania i na to, co współczesne. Także i tu nie mamy do czynienia z zacieraniem krańcowości i różnic. Bo jak powiada równie lapidarna definicja etnografii „Etnografia jest nauką o tym, co dzieli i co łączy ludzi różnych kultur, różnych społeczeństw, różnych epok”. Tę dialogiczną perspektywę etnografii odnaleźć możemy również w wyznaniu Lévi-Straussa, który określał ją jako „Historię dotykającą swymi dwoma krańcami historii świata i mojej historii, która odsłania zarazem ich wspólną rację, rozważa bowiem różnice i przemiany mające znaczenie dla wszystkich”. Nie powinno nas dziwić w tym kontekście podobnie lakoniczne określenie etnografii jako z jednej strony „sposobu docierania do odmiennego świata” z drugiej zaś powiedzenie, że jest ona „przede wszystkim oddaniem tego co aktualne, wyrażeniem żywotności”. W ten sposób zrozumiałe staje się owe naturalne, oczywiste i wielorakie zainteresowanie filmem ze strony antropologii kultury. Film interesuje antropologa przede wszystkim jako mit, jako wyraz współcześnie tworzącej się mitologii i jako obszar występowania (częstokroć w sposób ukryty) odwiecznych wątków mitologicznych i głębokich struktur symbolicznych. Film właśnie, jako nośnik mitotwórczy (obszar kontynuacji, przekształcania i „odnawiania znaczeń”) i jako zapis współczesności (zarejestrowane w filmie: obyczaj, gest, ruch, wzorce piękna, urody, moda, tendencje tematyczne, struktury mentalne danego czasu itd., itd.), a także ze względu na utrwalone w nim odbicie odrębności, bądź zmieszania (czy też niwelowania) różnorodności kulturowej – film wychodzi naprzeciw specyficznemu sensorium ukształtowanemu w kręgu antropologii kultury.

Charakterystyczne jest to, że tezę o ciążeniu współczesnej sztuki ku neomitologizmowi odnaleźć możemy u wielu badaczy kultury. Film nie jest tu osamotniony, towarzyszą mu w tym doświadczenia teatru i literatury – mówi o tym w *Próbie labiryntu*, w rozmowach z Claude-Henri Rocquetem, Mircea Eliade: „Wiadomo, że literatura – przekazywana ustnie czy pisana – jest córką mitologii i dziedziczy jej funkcje: opowiadać o przygodach, opowiadać o znaczących rzeczach, które wydarzyły się na świecie. Ale dlaczego takie ważne jest to, co się wydarza, dlaczego chcemy wiedzieć, co spotyka markizę, która o godzinie piątej pije herbatę? Myślę, że wszelka narracja, nawet jeśli opowiada o fakcie najbardziej zwyczajnym, kontynuuje tradycję wielkich historii opowiadanych w mitach i stanowiących wyjaśnienie początków świata i człowieka. Myślę, że zainteresowanie narracją,

opowieścią, jest elementem naszej ludzkiej kondycji, naszego bycia w świecie. Chcemy wiedzieć, co się działo, co robili ludzie i do czego są zdolni: ryzyko, przygody, wszelkiego rodzaju próby. Nasze istnienie nie jest istnieniem nieruchomych kamieni, kwiatów czy owadów, których życie toczy się ściśle wyznaczonym torem. Nasze istnienie jest przygodą. Człowiek nigdy nie przestanie słuchać opowieści.”

Jednakże charakterystyczne jest również i to, że i Eliade gotów jest przyznać specjalne miejsce i znaczenie kinu w jego zdolności przybliżania się do mitu. Na pytanie bowiem swego rozmówcy sugerujące, że awangardowa literatura, odwracając się od opowieści, odeszła od czegoś co wydaje się istotnym elementem człowieczeństwa, i że może mit przetrwał w kinie, udziela zdecydowanej odpowiedzi – „Myślę, że rzeczywistość kina zachowało zdolność do opowiadania mitów, a także wspaniałego kamuflowania ich nie tylko w tym co świeckie, ale również w obszarach degradacji i upadku. Tak, sztuka filmowa bardzo dobrze posługuje się symbolem, który chociaż pozostaje niewidoczny, działa przecież na uczucia.”

Ciążenie ku neomitologizmowi, przybliżanie się do mitu, osiąganie przez kino i film wymiarów i funkcji mitu wydaje się być częścią (równie pasjonującego dla antropologii kultury) szerszego procesu współczesnej remityzacji, o której pisze badacz wobraźni symbolicznej Gilbert Durand, zwracając uwagę na ów paradoks, że ta sama, obrazobórczo, scentystycznie zorientowana, nasza cywilizacja, która często miesza demityfikację z demityzacją, jednocześnie „...proponuje gigantyczny proceder remityzacji na skalę planetarną, dysponując środkami, jakich aż dotąd żadne społeczeństwo w dziejach rodzaju ludzkiego nie posiadało. Jest wielką zasługą André Malraux, iż jasno wykazał, że szybkie środki komunikacji, masowe rozpowszechnienie arcydzieł kultury przez fotografię, druk, kinematografię, przez książki, kolorowe reprodukcje, płyty, telekomunikację, samą prasę pozwoliło na planetarną konfrontację kultur i na totalne zebranie tematów, dzieł i obrazów w jakimś *Muzeum wyobraźni*, uogólnionym na wszelkie przejawy życia kulturalnego. W obliczu olbrzymiej aktywności społeczeństwa scentystycznego i obrazoburczego to samo społeczeństwo proponuje nam środki przywracania równowagi.”

Ciążenie ku neomitologizmowi wydaje się nadal aktualne mimo ogłoszonego (czy rzeczywistego) kryzysu kina jako instytucji, świadczyć choćby mogą o tym – ostatnia filmowo-telewizyjna wersja *Mahabharaty* Brooka, światowe powodzenie *Dekalogu* Kieślowskiego, a we wcześniejszej perspektywie „mitologia Miasta i Świata” zawarta w dziele Felliniego, „mitologia dzieciństwa” z *Fanny i Aleksandra* i całe dzieło Bergmana, twórczość Tarkowskiego, Pasoliniego, Paradzanowa, Herzoga, Kurosawy, Buñuela, Wajdy i wielu innych.

Kino odtwarza i odnawia mit. Ale istnieją obszary, na których antropologia kultury i film spotykają się w nie mniej naturalny sposób. Trzeba bowiem pamiętać, iż ich początki należą niemal do tej samej epoki (początki naukowej antropologii różnie datowane, rozciągane są od 1851 – wydanie *Ligue of the Iroquois* Morgana, 1877 tegoż *Ancient Society*, 1871 – *Primitive Culture* Tylora, 1895 – założenie L'Anne Sociologique, warto przypomnieć w tym kontekście, że gdy Bronisław Malinowski prowadził swe badania na Trobriandach, w tym samym czasie Robert Flaherty, nazywany twórcą filmu dokumentalnego, realizował swój pierwszy film na dalekiej północy – 1917, a jego drugi film *Nanuk Eskimos* powstaje w tym samym 1922 roku, w którym ukazują się *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*). Ta naturalność związków pomiędzy antropologią i filmem, początkowy wpływ fotografii na kształtowanie się antropologii, a z biegiem czasu i filmu, owocujący dziś w całej odrębnej dziedzinie tzw. Visual Anthropology, rysuje się bardzo wyraźnie w zestawieniu jakiego dokonuje w swej książce *The Predicament of Culture*, omawiającej etnografię na tle literatury i sztuki XX wieku James Clifford, gdy porównuje on frontospis dzieła ojca Lafiteau o Indianach Ameryki z kartą tytułową *Argonautów Zachodniego Pacyfiku*. – Frontospis dzieła ojca Lafiteau z 1724 roku *Moeurs des sauvages americains* przedstawia etnografię jako młodą kobietę, siedzącą za pulpitem do pisania, otoczoną dziełami sztuki pochodzącymi z Nowego Świata i z klasycznej Grecji oraz Egiptu. Autorowi (owej młodej kobiecie) towarzyszą dwa cheruby, które asystują w zadaniu porównania, oraz brodatą postać wobrażającą Czas, która wskazuje na tablicę, przedstawiającą ostateczne źródło prawdy spływającej z pióra osoby, która pisze. Obraz, ku któremu biegnie wzrok tej piszącej młodej kobiety przedstawia krawędź chmur, wśród których pojawiają się Adam i Ewa, i wąż, a ponad nimi widzimy drugą parę ludzką, zbawionych, wolnych od grzechu – mężczyznę i kobietę, o których mówi księga Apokalipsy.

Stoją oni po dwu stronach promieniującego trójkąta noszącego w sobie napisane po hebrajsku Imię Jahwe.

Karta tytułowa *Argonautów Zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego przedstawia fotografię, na której uchwycono „Uroczysty Akt obrzędu Kula”. Oto widzimy na niej ofiarowanie naszyjnika muszel Trobriandzkiemu wodzowi, który stoi w drzwiach swego domostwa. Za mężczyzną prezentującym naszyjnik, stoi w rzędzie sześciu, pochylonych w pokłonie młodzieńców, jeden z nich dmie w konchę. Wszystkie postaci widzimy z profilu najwyraźniej skoncentrowane na rytuale wymiany, rzeczywistym wydarzeniu Melanezyjskiego życia. Ale po bliższym przyjrzeniu się możemy zobaczyć, że jeden z kłaniających się patrzy w kamerę. I tak oto komentuje dalej to zestawienie Clifford – alegoria Lafiteau wydaje się mniej bliska: w niej autor dokonuje transkrypcji raczej, aniżeli daje początek, kształtuje i tworzy. W odróżnieniu do fotografii Malinowskiego, rycina nie czyni żadnych referencji, nie odwołuje się do doświadczenia etnograficznego – chociaż pięć lat badań prowadzonych przez Lafiteau pośród plemienia Mohawków zapewniło mu pełne uznanie miejsce pomiędzy badaczami terenowymi wszystkich pokoleń. Jego opis nie przedstawia się jako produkt obserwacji z pierwszej ręki, lecz jako wynik pisania w zatłoczonej pracowni. Karta tytułowa *Argonautów* – jak wszystkie fotografie – dowodzi obecności i zapewnia o istnieniu tego, co uchwycono w scenie przed soczewką obiektywu, ale także sugeruje i inną obecność, obecność etnografa aktywnie komponującego ów fragment Trobriandzkiej rzeczywistości. Obrzęd wymiany Kula – przedmiot książki Malinowskiego – został opisany z perfekcyjną wizualnością, przedstawiony w postrzegalnych ujęciach, podczas gdy owe spojrzenie uczestnika obrzędu kieruje z powrotem naszą uwagę ku punktowi widzenia obserwatora, z którym jako czytelnicy mamy współudział, ku etnografowi i jego kamerze. Sygnalizowany jest tu dominujący tryb współczesnych badań terenowych i ich autorytetu: „Jesteście tam... ponieważ ja tam byłem.”

Jest jeszcze jedna cecha antropologii, która w szczególnie sposób pozwala wiązać ją z filmem. Obok specyficznego sensorium tego, co archaiczne, podstawowe, pierwotne i tego, co współczesne, tym, co łączy antropologię z filmem najsilniej to uśmiałowanie konkretnu. Antropologowi biorącemu kamerę, czy aparat do ręki, antropologowi, w wieloraki sposób zajmującemu się filmem, a i nam, na pytanie: „Dlaczego Antropologia filmu?” mogłaby tu posłużyć doskonale i przyjąć z pomocą odpowiedź, jakiej udzielił na pytanie ankiety „Dlaczego Pan filmuje i zajmuje się filmem?” Wim Wenders, którą to odpowiedź w obszernych fragmentach pozwałam sobie tu przytoczyć:

„Od kiedy mam przed sobą to okropne pytanie przychodzi mi na myśl i dochodzą do głosu rozmaite coraz mocniejsze odpowiedzi. Jedne rano, inne wieczorem, znów inne przy stole montażowym, jeszcze inne, gdy oglądam wcześniej nakręcone zdjęcia, jeszcze znów inne, gdy rozmawiam z księgową, albo znów inne, gdy myślę o ludziach, z którymi od lat pracuję. Wszystkie te odpowiedzi i powody, dla których filmuję są ważne i prawdziwe. Ale mówię sobie, że 'za tym' musi kryć się 'coś bardziej prawdziwszego', być może 'obowiązek', albo wręcz nawet 'potrzeba'. Gdy jako dwunastolatek, kręciłem swój pierwszy film ośmiomilimetrową kamerą, ustawiłem się w oknie domu i stamtąd z góry sfilmowałem ulicę, auta i przechodniów. Mój ojciec zobaczył mnie i spytał: 'Co robisz tam z tą kamerą'. Odpowiedziałem: 'Filmuję ulicę, widzisz przecież'. 'I po co?' – zapytał. Nie znalazłem żadnej odpowiedzi. Dziesięć, dwanaście lat później kręciłem swój pierwszy krótki film na szesnastce. Szpula miała trzy minuty długości. Filmowałem skrzyżowanie z szóstego piętra, bez poruszania kamery, tak długo aż się skończyła rolka. Pomysł ażeby zatrzymać kamerę przedtem, nie przyszedł mi do głowy. Potem mogłem sobie przedstawić, że musiało to być jakimś świętokradztwem.

Cóż to za świętokradztwo?

Nie mam głowy do teorii. Tylko rzadko przypominam sobie to, co przeczałem. Dlatego nie mogę dokładnie zacytować pewnego zdania Béli Balázsa, które jednak bardzo mnie poruszyło. Mówi on o możliwości (ale także i odpowiedzialności) jakie ma kino: „Pokazywać rzeczy jakimi są.” I dalej, że kino może „Ratować egzystencję rzeczy”. Dokładnie tak jest. Albo inne, pochodzące od Cézanne’a zdanie, które mówi, że „rzeczy znikają. Trzeba śpieszyć się, jeśli chce się coś zobaczyć.” W każdym bądź razie, przekłete pytanie: Dlaczego filmuję? – Dlatego. Coś dzieje się, widzi się to, co się dzieje, filmuje się, podczas gdy to się dzieje, kamera widzi, zachowuje to i chroni, można to na nowo oglądać, i znów oglądać. Rzecz już nie istnieje tam więcej, ale oglądanie jej jest możliwe, prawda istnienia tej rzeczy, ta nie ginie. Akt filmowania jest heroicznym aktem (nie zawsze, nie często, ale czasami). Na moment, na мгновение oka, powolny rozpad świata i jego zewnętrznych pojawień się będzie zatrzymany. Kamera jest bronią przeciw biedzie rzeczy, mianowicie przeciw ich znikaniu. Dlaczego filmować. Czy nie znacie mniej niemądrego pytania?” (*Die Logik der Bilder*).

Mit – Literatura – Film – Fotografia oto kardynalne punkty tego zeszycu „Kontekstów”. Prezentujemy tu czytelnikom (choćby po-

wstałe przed dwudziestu laty, to jednak zachowujące swą wagę i wartość) eseje Barthesa o miejscu mitu w kulturze współczesnej i Italo Calvino o odniesieniach pomiędzy mitem i literaturą współczesną. Studium Clifforda zestawiające dwie sylwetki, dwu „polskich azylantów” (mianowanych przez autora ojcami współczesnej refleksji antropologicznej) przenikających do odmiennego świata, i dających w swym dziele dramatyczne świadectwo z pełnego konfuzji spotkania przedstawicieli cywilizacji europejskiej z kulturą pierwotną – Josepha Conrada (*Jądro ciemności*) i Bronisława Malinowskiego (*Argonauta Zachodniego Pacyfiku*) – studium, rozważające problem fałszy i prawdy w kulturowym sensie, kwestię „ocalającego kłamstwa”, ochraniającego wartości i spoisty obraz kultury, studium odsłaniające przyliterackość etnografii, tworzącej (nie nieprawdziwe) fikcje kulturowe, studium wskazujące na wielką rolę pierwiastka biograficznego, subiektywnego i wymiaru kreacyjnego obecnego w twórczości naukowej antropologa. Esej Teresy Rutkowskiej o „podróżach” Felliniego analizujący motyw wędrowki i drogi w jego twórczości filmowej, interpretowanej w odniesieniu do głębokich struktur symbolicznych i stylistycznych tradycji baroku, „podróży” dających także świadectwo poczuciu nieciągłości we współczesnym świecie. Rozważania o symbolu i filmie (Dariusz Czaja) poprzedzają cały cykl symbolicznych analiz filmu, tropiących obecność głębokich struktur symbolicznych w filmie, w którym to cyklu zgromadzono obok tłumaczeń (Don Fredericksen; T. Jefferson Kline – znakomity przykład psychoanalityczno-mitograficznej analizy upatrującej w *Ostatnim tangu w Paryżu* współczesnej wersji mitu o Orfeuszu i Eurydyce) teksty autorów polskich, prezentowane na założonym i prowadzonym przez Prof. Aleksandra Jackiewicza „Seminarium antropologii filmu”, kontynuowanym obecnie przez antropologów kultury w Pracowni Filmu Instytutu Sztuki PAN (m.in. esej Wojciecha Michery tropiący obecność i znaczenie symboliki alchemicznej w twórczości Herzoga; eseje o motywach Don Kichota w literaturze i filmie, o kulturowo-literacko-filmowym micie Wenecji). Studium *Dziela a „granica sensu”* Wiesława Juszcza, autora polskiego przekładu opowiadania Karen Blixen, otwiera blok analiz poświęconych filmowi *Uczta Babette*. Janusz Gazda w swym eseju o autorze *Cieni zapomnianych przodków* rysuje portret artysty ocalającego pamięć bogatych tradycji kulturowych i czerpiącego siłę z ich źródeł. Ryszard Ciarka rozważa istotę poszukiwań i doświadczeń filmowych w odniesieniu do renesansowej idei estetycznej „Res simulacra” obierając za przedmiot analiz *Niewinnych Czarodziejów* Andrzeja Wajdy i *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego. We wnikliwym studium dociekającym istoty fotografii Sławomira Sikory, *Fotografia – pamięć – wyobraźnia*, czytelnik odnajdzie m.in. interpretację ostatniego, pisanego tuż przed śmiercią, najbardziej subiektywnego dzieła Barthesa, poświęconego fotografii *Le chambre claire*. Małgorzata Baranowska omawia zjawisko pocztówki masowej. A Anna Sobolewska interpretuje poprzez kategorie sacrum doświadczenie czasu i przestrzeni w wideo-filmie *Orkiestra* Zbigniewa Rybczyńskiego. Artykuł Wiesława Szpilki o odrębnym spojrzeniu etnografii na zjawisko kultury masowej podnosi problem sakralności tej kultury, po czym następują teksty, tropiące struktury mityczne i symboliczne w filmowej wersji *Batmana*. Omawiany jest również problem zapisu kultury z jakim mamy do czynienia we współczesnym filmie ukształtowanym w klimacie postmodernistycznej gry z tekstami kulturowymi.

Odrębnym nurtem zaznaczającym się w tym zeszycie są fragmenty autobiografii, wspomnienia, wyimki z dzienników. Zamieszczamy tu fragmenty autobiografii Aleksandra Jackiewicza notujące jego pierwsze doświadczenie kina, jego dalszą drogę do literatury i do antropologii filmu. Fragmenty powstającego od lat *Fotodziennika* Anny Bohdziewicz. Autobiografię małomiasteczkowego fotografa Józefa Szymańczyka. Na osobnej wkładce zamieszczamy wyjęty z prowadzonego od lat przez Andrzeja Wajdę szkieletownika-dziennika rysunek. Tym razem twórca kongenialnej wobec dzieła Wyspiańskiego, ale także głęboko autorskiej, pamiętnej, filmowej wersji *Wesela* ofiarował nam rysunek-notatkę, sporządzoną podczas przedstawienia, niemieckojęzycznej teatralnej wersji tego dzieła, jaka miała miejsce w tym roku na festiwalu w Salzburgu. (Mało kto z młodszych czytelników wie, że Andrzej Wajda nie po raz pierwszy gości na łamach naszego pisma, że jest autorem ocalającej od zapomnienia dokumentacji znikającego świata ekranów fotografów ulicznych. Por. artykuł zamieszczony w nr. 1 z 1956 r.). Numer zawiera również blok tekstów poświęconych filmowi etnograficznemu rozważających problem udziału elementu kreacyjnego, subiektywnego w tworzeniu etnograficznej dokumentacji filmowej i fotograficznej (por. np. rozmowę z Jackiem Ołędzkiem, autorem wielu badań etnograficznych prowadzonych w Polsce, Azji i Afryce). Wszystkie zgromadzone w tym filmowo-fotograficznym numerze teksty czy to bliższe literaturze, czy to filmowi, czy antropologii łączą się we wspólnej problematyce i intencjach, które objąć by można przy pomocy Conradowskiej formuły: „Oddać sprawiedliwość widzialnemu światu”.

Zbigniew Benedyktowicz