

O ETNOGRAFICZNYM SURREALIZMIE

We wstępie do swojej książki *The predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature and art*¹ James Clifford tak ujmując problem, rozwinięty następnie w rozdziale poświęconym etnograficznemu surrealizmowi:

„Śledzę współczesną historię estetycznych i etnograficznych klasyfikacji we wcześniejszej scenerii: awangardowy Paryż lat dwudziestych i trzydziestych, pewien skrajny kontekst, który nazywam etnograficznym surrealizmem. Dwa znane muzea, Musée d'Ethnographie du Trocadero i jego naukowy spadkobierca, Musée de l'Homme, symbolizują specyficzne sposoby 'kolekcjonowania dzieł sztuki i kultury'. Zestawienie tych sposobów zmusza do postawienia pytania: 'Jak są posegregowane, zbierane i wartościowane światy etnograficzne wraz z ich znaczącymi artefaktami? Kultura jawi się tutaj nie jako tradycja, którą trzeba ocalić, ale jako zbiór kodów i artefaktów, zawsze podatnych na krytyczne i twórcze przetwarzanie. Etnografia jest sprecyzowaną formą krytyki kultury, dzieląc radykalizm swoich perspektyw z dadaizmem i surrealizmem. Zamiast zgadzać się na oddzielanie awangardowego eksperymentu od nauki, z powrotem otwieram granicę, sugerując, że współczesny podział na sztukę i etnografię, zamknięte w ramach oddzielnych instytucji ograniczył siłę analizy tej ostatniej i rewolucyjne przesłanie pierwszej.’”

W ujęciu Clifforda zarówno etnografia, jak i surrealizm, nie są „zbiorem doktryn ani definiowalną ideą, lecz działaniem”. Takie spojrzenie, powołujące się na André Bretona, zmusza do zakwestionowania wielu założeń i pojęć. „Jeżeli czasami używam znanych terminów niezgodnie z ich przyjętym znaczeniem – pisze Clifford – moim celem jest podważenie wcześniejszych definicji i, o ile to możliwe, powrót do sytuacji, w której etnografia była czymś nieznanym, a surrealizm nie został jeszcze zamknięty w granicach sztuki i literatury (...). Ten demaskujący punkt widzenia ukazuje ustalone porządki zbiorowych znaczeń jako sztucznie skonstruowane i często rzeczywiście ideologiczne lub represyjne.”

„Terminu *surrealism* – pisze dalej autor – używam w szerokim sensie, aby opisać estetykę, która ceni fragmenty, ciekawe zbiory, nieoczekiwane zestawienia, co powoduje pojawianie się nadzwyczajnych rzeczywistości wywiedzionych z przestrzeni erotyki, egzotyki i nieświadomości.” Nie jest to niewątpliwie ujęcie, które pozwalałoby ograniczyć zjawisko surrealizmu do grupy Bretona, tym bardziej, że postaci, które najbardziej zajmują badacza to ludzie, którzy z Bretonem zerwali lub byli w najlepszym razie jego towarzyszami. Podobne spojrzenie na zjawisko surrealizmu reprezentuje Susan Sontag², która widzi w nim przejaw współczesnej wrażliwości, wykraczającej poza przestrzenne i czasowe ramy Paryża lat dwudziestych i trzydziestych. Surrealizm, etnograficzny surrealizm staje się więc wyzwaniem rzuconym starej nauce, współczesnym manifestem nowej etnograficznej formuły. „W tym sensie – pisze Clifford – etnograficzny surrealizm jest tworem utopijnym, mówiącym o przeszłych i przyszłych możliwościach analizy kultury.”

Świat zmienia się ostatnimi czasy nadzwyczaj szybko. Tradycyjny sposób komunikacji, oparty na przekazie ustnym ustąpił miejsca nowym, bardziej inwazyjnym stylom – fotografii, gazetce, innym środkom zrodzonym przez kulturę współczesnego miasta. „Rzeczywistość nie jest już środowiskiem naturalnym i oswojonym. Jaźń, wyzwolona od wszelkich powiązań musi ustanowić znaczenia tam, gdzie to możliwe. Kłopotliwe położenie wynika z nihilizmu, który leży u podłoża zarówno surrealizmu, jak i nowoczesnej etnografii. (...) Dla podejścia etnograficznego sprawą kluczową jest widzenie kultury i jej norm – piękna,

prawdy, rzeczywistości – jako sztucznych aranżacji, dopuszczających możliwość obiektywnej analizy i porównania z innymi konwencjami.”

Drugim elementem, kształtującym postawę etnograficznego surrealizmu jest „wierzenie, że inny (obecny w snach, fetyszach, w *mentalité primitive* Lévy-Bruhla) jest głównym przedmiotem współczesnych badań. W przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznego zafascynowania egzotyką, które wychodziło od mniej lub bardziej znanego porządku kultury w poszukiwaniu przelotnego *frisson*, określonego doświadczenia dziwaczności, współczesny surrealizm i etnografia zaczynały od dogłębnego zakwestionowania rzeczywistości.”

Powojenny europejski kontekst, ukształtowany przez „ironiczne doświadczenie kultury”, wymagał nowoczesnej formuły etnograficznej. „Terminu etnografia – pisze Clifford – używam w znaczeniu całkowicie różnym od empirycznych technik badawczych nauki społecznej, zwanej we Francji etnologią, w Anglii antropologią społeczną, a w Ameryce antropologią kultury (...) Etnograficzna etykieta sugeruje tu szczególną postawę obserwacji uczestniczącej wobec artefaktów wyobcowanej rzeczywistości kulturowej. Surrealiści żywo interesowali się światami egzotycznymi, rozumiejąc pod tym pojęciem także pewien określony Paryż. Ich postawa, porównywalna z postawą badacza terenowego, który stara się zrozumieć nieznaną, zmierzała w gruncie rzeczy w odwrotnym kierunku, czyniąc to, co bliskie i znajome, obcym i dziwnym.” *Objets sauvages*, afrykańskie i polinezyjskie rzeźby były dla surrealistów równie ważne, fascynujące i zagadkowe, co przedmioty odkrywane na paryskim Marché aux Puces...

Dla teoretyków i praktyków surrealizmu kultura jest rzeczywistością zaprzeczoną, skonstruowaną na podobieństwo sztucznego języka. Nie przypadkiem to właśnie środowisko zrodziło i nadało orientację kształtującej się w latach trzydziestych naukowej tradycji francuskiej. „Mówiąc ogólnie, lepiej nie odrzucać pochopnie surrealizmu jako frywolnego w porównaniu z *sérieux* nauki etnograficznej. Należałoby przestudiować w sposób pełniejszy silne w naszym stuleciu związki pomiędzy badaniami antropologicznymi i badaniami w zakresie literatury i sztuki. Surrealizm jest tajemnym współnikiem etnografii – na dobre i złe – w opisie, analizie, przygotowywaniu gruntu dla dwudziestowiecznej ekspresji” – pisze Clifford.

Powstanie pierwszej we Francji naukowej instytucji etnologicznej, jaką był złożony w 1925 roku – przez Maussa, Riveta, Lévy-Bruhla – Instytut d'Ethnologie, zbiegło się w czasie z rozkwitem surrealistycznej awangardy, z *Pierwszym Manifestem Surrealistycznym*. Mauss, Métraux, Bataille – te trzy nazwiska najlepiej świadczą o związku awangardy artystycznej z nowoczesną etnologią. Punktem wyjścia staje się w tym wypadku idea transgresji. Podejmuje ją Bataille w swej książce *L'erotisme*³, którą zaczyna słowami: „Transgresja nie neguje zakazu, jest jego przekroczeniem i spełnieniem.” Mauss mawiał: „Tabu ustala się po to, by je gwałcić”. W oczach surrealistów i etnologów „Kultura jest ambiwalentna w swej strukturze. Można powstrzymać się od morderstwa lub iść na wojnę: oba te czyny są, według Bataille'a, zrodzone z zakazu zabijania. Porządek kultury obejmuje zarówno regułę, jak i transgresję.”

Ta, etnologiczna w swej istocie, teoria Bataille'a była jednym z założeń wystawy sztuki prekolumbijskiej, którą zorganizował on wraz z etnologami: Métraux i Rivetem. „Jego zainteresowanie ofiarą ludzką (Dla Azteków śmierć była niczym) łączy, na modłę surrealistyczną, piękne z brzydkim, normalne z odpychającym.

Tenochtitlan jest więc równocześnie „rzeźnią ludzką” i wspaniałą „Wenecją” kanałów i kwiatów. Obrzędowe ofiary tańczą w perfumowanych girlandach, piękne są roje much, gromadzące się nad płynącą krwią.”

„Prezentowana przez Bataille’a logika, którą nie mogę się tu zajmować – pisze Clifford – stała się ważną kontynuacją umacniających się związków pomiędzy analizą kultury i wczesnym surrealizmem we Francji. Wiąże ona kontekst lat dwudziestych z późniejszą generacją radykalnych krytyków, takich jak Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, grupa Tel Quel.”

Bataille był redaktorem pisma „Documents – Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie, Variétés”. „Documents” są świadectwem specyficznego pojmowania etnografii w czasach, kiedy nie była ona jeszcze nauką uniwersytecką z wypracowaną metodologią. W latach dwudziestych i trzydziestych słowo „etnografia” oznaczało w pewnych kręgach „radykalne zakwestionowanie norm i odfajkowanie się do rzeczywistości egzotyki, paradoksu, do *insolite*”. „Etnografia – pisze Clifford – która dzieli z surrealizmem poniekąd rozróżnienie pomiędzy wysoką i niską kulturą, zapewniała zarówno bogactwo wartości alternatywnych z kręgu kultur pozaeuropejskich, jak też postawę ironicznej obserwacji uczestniczącej, dominującą w hierarchii wartości społecznego życia.”

Surrealistyczne ujęcie etnografii w „Documents” otwierało więc nowe perspektywy. Pojawił się postulat etnologicznej krytyki dzieł sztuki i ich twórców. W analizie twórczości André Masson, pióra Carla Einsteina, uderzają dwie rzeczy, stanowiące, według Clifforda, kluczowe elementy etnograficznego surrealizmu: po pierwsze, przenikliwa analiza rzeczywistości, postrzeganej teraz jako lokalna i sztuczna, po drugie, obecność wartości alternatywnych wywodzących się ze świata egzotyki.” Jest jeszcze trzecia, równie ważna, cecha tego podejścia. Daje jej wyraz Marcel Griaule w eseju poświęconym afrykańskim bębnom, które rzeźbione są w unowocześnione, nietradycyjne wzory. Ten kulturowy synkretyzm nie neguje, według Griaule’a, autentyczności i czystości dzieła. „Etnograficzny surrealista – pisze dalej Clifford – inaczej niż typowy krytyk sztuki lub ówczesny antropolog zachwyca się istnieniem kulturowych nieczystości i niepokojących synkretyzmów. Griaule utożsamia europejską fascynację sztuką afrykańską z afrykańskim upodobaniem do tkanin, kanistrów z benzyną, alkoholu i broni palnej.” Clifford przytacza też konkluzję Griaule’a: „Dość męcząca jest konieczność nieustannego przypominania, że etnografia interesuje się pięknym i brzydkim w europejskim sensie tych absurdalnych słów. Ma ona jednakże skłonność do bycia podejrzliwą w stosunku do pięknego, które jest rzadkim, czyli monstualnym, zjawiskiem w cywilizacji. Etnografia jest podejrzliwa także w stosunku do siebie, gdyż jest białą nauką, to znaczy nauką skażoną przesadami, i nie odmawia wartości estetycznych przedmiotom tylko z tej racji, że są produktem masowym lub modnym.”⁴ Takie ujęcie relatywizowało powszechnie znane kategorie: sztuki, piękna, autentyzmu, czystości. „Skrajny relatywizm – pisze Clifford – a nawet nihilizm, ukryte w podejściu etnograficznym nie pozostały niezauważone przez bardziej radykalnych współpracowników „Documents”. W spojrzeniu na kulturę nie przywiązywali oni wagi do kwestii jej organicznej struktury, funkcjonalnej integracji, ciągłości historycznej. Nawet z punktu widzenia współczesnej semiologii ich koncepcja nie jest anachroniczna. Rzeczywistość kulturowa skomponowana jest ze sztucznych kodów, ideologii i przedmiotów, poddających się twórczym przetworzeniom i zestawieniom.”

Podstawową metodą stosowaną w piśmie było więc łączenie: przypadkowy lub ironiczny kolaż, zmienna aranżacja kulturowych symboli i artefaktów. Opisy paryskich rzeźni mieszają się tam z karnawałowymi maskami Afryki, Melanezji, Francji. Dzieła rzemiosła ludowego sąsiadują z okładkami brukowych książek. „W odniesieniu do kultury współczesnego miasta „Documents” stawiają pytanie, przed którym staje każdy organizator etnograficznego muzeum: Co należy do czego? Czy arcydzieła sztuki rzeźbiarskiej powinny być przedstawiane osobno, czy raczej obok garnków i siekier?”

„Kultura staje się czymś w rodzaju kolekcji, a same „Documents” etnograficzną wystawą wyobrażeń, tekstów, przedmiotów, postaw, zabawnym muzeum, które równocześnie gromadzi i tasuje swoje eksponaty.” Waga tych spostrzeżeń – według Clifforda – nie zmalała z upływem czasu. Szczególnie ważnym działem pisma był również „tak zwany słownik nieoczekiwanych definicji” ze słynną już definicją człowieka jako przedmiotu o wartości 25 franków.”

Surrealistyczny kolaż przełamujący złudzenie tego, co Barthes – kwestionując konwencjonalne spojrzenie na świat – nazwie później „wrażeniem rzeczywistości”.⁵ W ten sposób przedstawiano na przykład umowność europejskiej, realistycznej wizji ludzkiego ciała. Leiris, analizując płótna Picassa, ukazujące zniekształcone figury, zestawiał je następnie z rzeźbą afrykańską, która dostarczała dalszych przykładów przekształceń „prawdziwego” wizerunku ciała. „Ciało – pisze Clifford – podobnie jak semiotycznie ujmowana kultura, przestaje być jakąś całością, stając się zbiorem konwencjonalnych symboli i kodów.”

Wewnętrzna struktura pisma „Documents”, widoczna szczególnie wyraźnie w porządku zestawianych fotografii, jest zatem wiernym odbiciem koncepcji kultury jako nieustannej gry cytatów, nieskończonego kolażu. Obrazy z całego świata tworzą tam, mówiąc słowami Clifforda, „perwersyjną kolekcję”, a „anarchiczny dokumentalizm” – nowy, epistemologiczny horyzont dla dwudziestowiecznych badań nad kulturą. W pracach pisma uczestniczyło zbyt wielu poważnych naukowców, badaczy terenowych i muzealnych, by można w nim było widzieć jedynie osobiste dzieło „niemożliwego” George’a Bataille’a. W gruncie rzeczy pismo „było raczej przykładem wielkiej wrażliwości (która jest bardziej niż się na ogół przyznaje charakterystyczna dla francuskiej tradycji etnograficznej) na złożony charakter tego, co Mauss nazwał „całościowym faktem społecznym”. Po surrealistycznych latach dwudziestych rzeczywistość nigdy już nie będzie postrzegana jako coś prostego, ciągłego, dostępnego empirycznemu lub indukcyjnemu opisowi.” To właśnie Mauss najlepiej wyraził postawę, która leży u podłoża tej prawdy: „Etnologia jest jak ocean. Potrzebujesz jedynie sieci, a kiedy wejdiesz do wody i zarzucisz sieć, możesz być pewien, że złapiesz jakąś rybę.”⁶

Historia etnografii francuskiej okresu międzywojennego zawiera się, według Clifforda, w dziejach dwóch muzeów paryskich: starego muzeum Trocadero i nowego, mieszczącego się w Palais de Chaillot, Musée de l’Homme. „O ile „Troca” lat dwudziestych ze swymi przemieszanymi, źle sklasyfikowanymi zbiorami *objets d’art* odpowiada estetyce etnograficznego surrealizmu, o tyle całkowicie nowoczesny Palais de Chaillot uosabiał kształtujący się wówczas naukowy paradygmat etnograficznego humanizmu. Ten nowy paradygmat obejmował wiarę w możliwość akumulacji wiedzy i fenomen naukowego postępu; rzadziej zauważa się, że wraz z jego konsolidacją wyłączono z zakresu nauki – nadając im miano sztuki – te elementy dyscypliny, które każą jej wątpić w samą siebie, podważać własne założenia i, jak w przypadku „Documents”, pracować na granicy chaosu.” Trocadero w początkach lat dwudziestych to, według określenia jednego z dziennikarzy, *un voyage en pleine barbarie*: egzotyka, ciekawostki, przedmioty kultu. To tam Picasso rozpoczął swe poważne studia nad *l’art nègre*. W początkach swego istnienia „Le Troca” było symbolem skandalu. Później, dzięki wystawie przedmiotów, zgromadzonych podczas słynnej ekspedycji naukowej Dakar–Djibouti, stało się ono modne. Świat „Troca” wpłynął na ukształtowanie się pojęcia, które Edward Said określił mianem „orientalizmu”, rozumiejąc pod tym terminem „wytwory i przedstawienia, odzwierciedlające słabo wyodrębniony geograficznie i historycznie, lecz symbolicznie realny świat egzotyczny. Jeżeli pojęcie afrykańskiego fetysza miało w latach dwudziestych jakiegokolwiek znaczenie, opisywało raczej sposób percepcji egzotycznych artefaktów przez europejskich *aficionados* niż afrykańskie wierzenie.”

W latach trzydziestych powstało Musée de l’Homme, wokół którego zebrało się grono wybitnych etnologów tego okresu: Métraux, Leroi-Gourhan, Griaule, Leiris, Dieterlen, Paulme, Du-

mont. Koncepcja Musée de l'Homme zbudowana została na nowej wizji pojęć „ludzkość”, „człowiek”, które nabrały monumentalnego, syntetycznego charakteru. Ekspozycje w salach Musée de l'Homme obejmowały dzieje ludzkości od ewolucji biologicznej poprzez odkrycia archeologiczne wczesnych cywilizacji aż do antropologii współczesności. Tak zrealizowana została wizja „homme total” Marcela Maussa. W ten sposób zacierały się też stopniowo różnice pomiędzy etnografią, archeologią i prehistorią – widziano je jako całkowicie sztuczne. Za równie sztuczne uważano wszelkie podziały dokonywane w oparciu o geografie polityczną. Ludzkość w swej niepodzielności stała się ideą najwyższą.

U schyłku lat trzydziestych grupa etnologów i awangardowych intelektualistów (Bataille, Leiris, Caillois) założyła Collège de Sociologie, które nawiązywało w pewnym sensie do tradycji Année Sociologique i koncepcji Durkheima. Twórców Collège podobnie jak autora *Elementarnych form życia religijnego*, interesowały te momenty rytualne, kiedy zbiorowa ekspresja wyrażała doświadczenia spoza normalnej egzystencji, momenty, w których porządek kultury jest jednocześnie przekraczany i odnawiany. Twórcy Collège bardziej jednak niż Durkheim skupiali się na obecności sacrum w życiu codziennym: w Paryżu lat dwudziestych i trzydziestych (Bataille), w przeżyciach osobistych (Leiris). W eseju pod tytułem *Sacrum w życiu codziennym*⁷, będącym, jak pisze Clifford „mostem pomiędzy etnografią i autoportretem”, Leiris naszkicował wiele wątków, które następnie rozwinął w *La règle du jeu*⁸. Przedmioty o niezwykłej sile przyciągania (rewolwer ojca), niebezpieczne strefy (tor wyścigowy), miejsca otoczone tabu (sypialnia rodziców), miejsca sekretne (WC), słowa i zdania o magicznym rezonansie wywołują (...), dwuznaczną postawę związaną z podejściem do czegoś zarazem pociągającego i niebezpiecznego, szacownego i odpychającego, tę mieszaninę szacunku, pożądania i przerażenia, która może być uważana za psychologiczne znamię świętości.”

„W *L'Afrique fantôme*⁹ Leiris jeszcze wyraźniej zakwestionował naukowe rozróżnienie na rzeczywistość 'subiektywną' i 'obiektywną'. Dlaczego, zastanawiał się, moje własne reakcje (marzenia, doznania cielesne i tak dalej) nie są ważną częścią 'danych', dostarczanych przez badania terenowe? W Collège de Sociologie ujrzał możliwość etnografii zarazem rygorystycznej, w wymogach analizy, jak i poetyckiej. Badacz skupia się nie na innym, lecz na sobie samym, na swym osobistym systemie symboli, rytuałów i społecznych topografii.”

Jean Jamin określił prace Collège mianem krytycznej „etnologii codzienności”: „uczynić obcym to, co zdaje się znajome; badać rytuały i święte miejsca współczesnych instytucji z drobiazgowością 'egzotycznego' etnografa i posługując się jego metodami; stać się obserwatorem, obserwującym tych innych, którzy są nami i, w końcu, tego innego, który jest mną.”¹⁰

Według Clifforda Collège de Sociologie był „późną emanacją surrealistycznych lat dwudziestych”. W przeciwieństwie do jego improwizowanego, amatorskiego charakteru „Musée de l'Homme” nosiło znamiona wiedzy oficjalnie usankcjonowanej, naukowej, monumentalnej. (...) w służbie tych dwu abstrakcji, zwanych Sztuką i Nauką, wszystko, co jest żywą fermentacją bywa automatycznie eliminowane.”

Musée de l'Homme zajmowało się więc ludzkością, a właściwie jej specyficzną ideą. Reprezentowało wiarę w naukowy

postęp i chłodny obiektywizm. Brakowało mu jednak krytycyzmu, skierowanego w stronę własnych założeń, refleksji, poddającej badaniu własne przesłanki. „Tym, co nie było przedstawiane w salach Musée de l'Homme był współczesny Zachód, jego sztuka, instytucje i technika. W ten sposób reguły zachodniego myślenia i mentalności były obecne wszędzie poza wystawą. (...) Tożsamość Zachodu, jego humanizm nigdy nie były ukazywane ani analizowane, nigdy otwarcie omawiane.” Swoje wątpliwości, związane z etnologiczną ideologią ukrytą w strukturze Musée de l'Homme, Clifford wyraził słowami Merleau-Ponty'ego: „W swoich własnych oczach zachodni humanizm jest miłością ludzkości, ale dla innych jest to jedynie obyczaj i instytucja pewnej grupy ludzi, ich hasło i, czasami, okrzyk bojowy.”¹¹

Postawę naukowców skupionych przy Musée de l'Homme Clifford określił mianem antropologicznego humanizmu. Antropologiczny humanizm i etnograficzny surrealizm rozumieć należy jako antynomię w ramach współczesnego kontekstu kulturowego. „Aby schematycznie przedstawić ich przeciwieństwo, można powiedzieć, że antropologiczny humanizm wychodząc od tego, co inne, czyni je zrozumiałym za pomocą nazywania, klasyfikowania, opisywania, interpretowania. Oswaja. Zaś praktyka etnograficznego surrealizmu kieruje swe ostrze ku temu, co znajome, wywołując eksplozję inności, czegoś nieoczekiwanego.”

Szukając przykładów odwrotności etnograficznego surrealizmu-surrealistycznej etnografii, Clifford zwraca uwagę na fakt, iż „praktyka surrealistyczna jest stale obecna w pracach etnograficznych, choć rzadko jasno uświadamiana”. Jej przejawy znajduje u Leirisa, Griaule'a, Malinowskiego. Nie tylko jednak tam. „Moment surrealistyczny”, przyjmujący formę kolażu, pojawia się na każdym wstępnym kursie antropologii. „Surrealistycznym momentem w etnografii – pisze Clifford – jest ten moment, kiedy możliwości przeprowadzenia porównania towarzyszy bezpośrednio jawna nieprzystawalność. W procesie etnograficznego rozumowania moment ten jest powtarzany i uwytłaczany.” Badając mechanizm kolażu, Clifford zauważa, że „Kolaż wprowadza do pracy (tu do etnograficznego tekstu) elementy, które nieustannie oznajmują swoją obcość wobec kontekstu ich przedstawiania.” Etnografia jako kolaż świadoma jest dokonywanych przez siebie cięć kultury i sztuczności tworzonych światów. Nic zatem dziwnego, że jak pisze Clifford, „Uprawianie etnografii zgodnie z modelem kolażu oznacza zaprzestanie opisywania kultur jako organicznych całości lub jednolitych, realistycznych światów, nieustannie poddawanych wyśnającemu dyskursowi.”

Ziarno surrealizmu ukryte jest, według Clifforda, w samej istocie etnografii, nauki „przejawiającej nieustanną gotowość do zdziwienia, do podważania interpretacyjnych syntez, ceniącej nieoczekiwane pojawianie się przypadkowo odkrytej inności.” Każdy etnograf ma w sobie coś z surrealisty, odkrywcy i twórcy nowych światów. Związek etnografii z surrealizmem, którego owocem jest zarówno etnograficzny surrealizm, jak też surrealistyczna etnografia, definitywnie kładzie kres empirycznemu i opłowemu wymiarowi antropologii, widzianej jako interpretacja kultury. Nowa etnografia, rozpięta pomiędzy nauką i sztuką, studiuje nie tyle świat, co siebie samą jako jeden z kodów, świadomą swej roli część współczesnej rzeczywistości.

PRZYPISY

¹ J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-century ethnography, literature and art*, Harvard University Press 1988. Wszystkie cytaty w niniejszym tekście, jeśli tego nie zaznaczam inaczej, pochodzą z wymienionej książki, przede wszystkim zaś z rozdziału *On Ethnographic Surrealism*.

² S. Sontag, *On Photography*, New York 1977

³ G. Bataille, *L'erotisme*, Paris 1957

⁴ M. Griaule, „Documents” 2 (1): 46–47, 1930

⁵ R. Barthes, *L'effet de réel*, Paris 1968

⁶ M. Fortes, *On the concept of the person among the Tallensi*, (w:) *La notion de personne en Afrique noire*, Paris 1973

⁷ M. Leiris, *Le sacré dans la vie quotidienne*, (w:) *Le Collège de Sociologie*, Paris 1979, s. 60–74

⁸ M. Leiris, *La règle du jeu*, Paris, vols. 1–4, 1948–1967

⁹ M. Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris 1950

¹⁰ J. Jamin, *Un sacré collège ou les apprentis sorciers de la sociologie*, „Cahiers internationaux de sociologie” 68:5–30, 1980

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Humanism et terreur*, Paris 1947