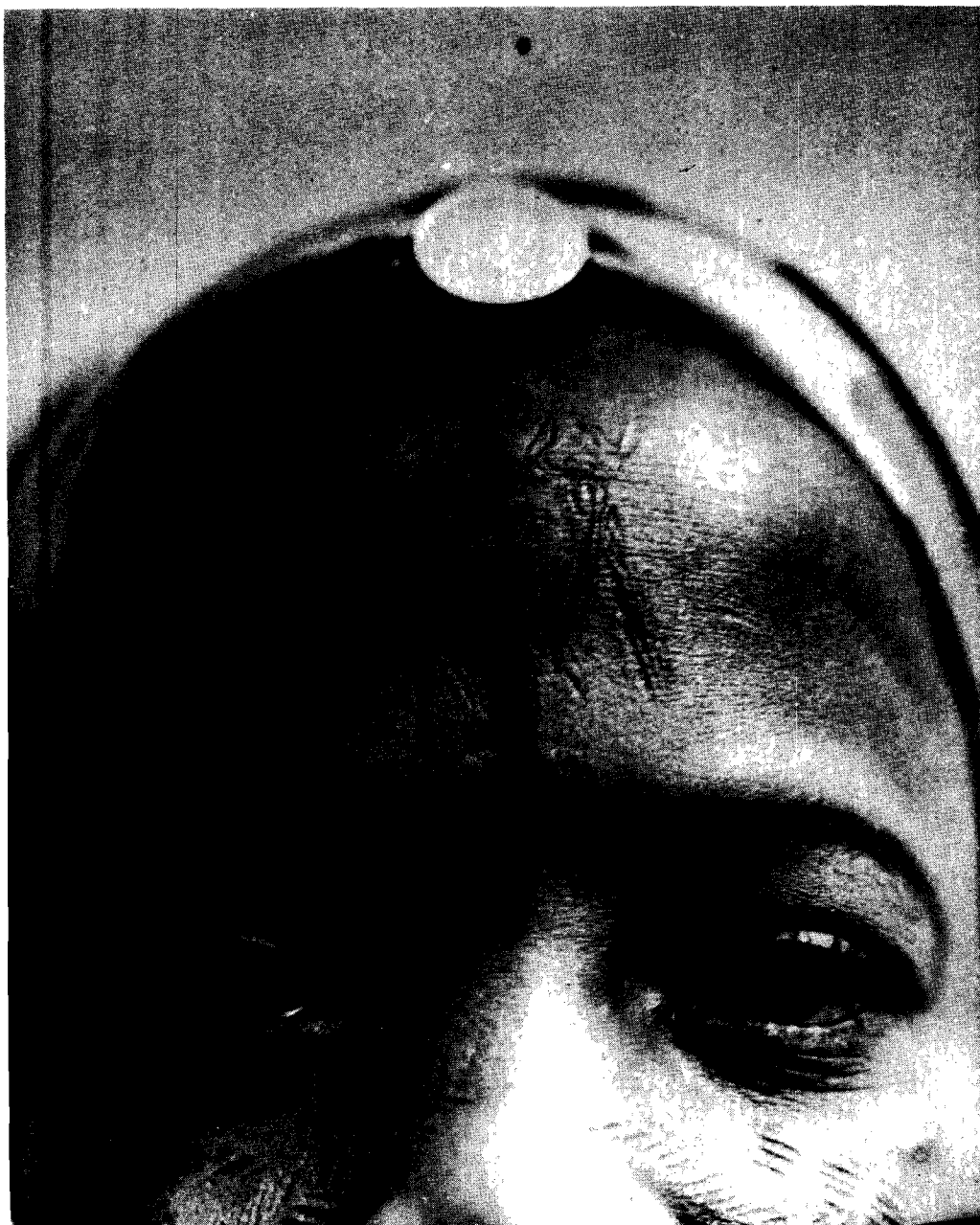




Widzieć, odczuwać, myśleć

Rozmowa z Jackiem Olędzkim

Ryszard Ciarka

Tylko pozornie (albo nie zdaję sobie z tego sprawy) owa triada nawiązuje do słynnego Heideggerowskiego *Budować, mieszkać, myśleć*; miałem natomiast zastanowić się nad tymi trzema kategoriami i był to jedyny warunek wstępny naszej umówionej rozmowy na temat filmu.



— Człowiek — powiada Jacek Olędzki, wędrując ze mną ulicą Długą od Freta w kierunku Ogrodu Saskiego — posiada kończyny i wykorzystuje narzędzia, które są ich przedłużeniem. Narzędziem może być patyk albo kamień, albo coś bardziej wyrafinowanego, jak np. siekiera. I myślę, że takim narzędziem pozwalającym widzieć i odczuwać jest kamera filmowa lub aparat fotograficzny. Tak, widzieć i odczuwać, ale nie myśleć. Nie wolno wtedy myśleć, bo nie będziesz widzieć i odczuwać.

Opowiadał mi kiedyś jeden z mieszkańców Murzynowa jak zdawał egzamin na „schlaubauera” (gwarowe określenie cieśli okrętowego). Był to popis zręczności i obycia z siekierą, polegał on między innymi na tym, że trzeba było ciąć równe kawałki deski. I ten człowiek powiedział mi rzecz bardzo ciekawą, mianowicie to, że przy tej robocie nie wolno

myśleć, trzeba widzieć i czuć rytm uderzeń, nieomal wyobrażać go sobie. „Myślisz — powiada on — i jesteś zgubiony.” Pomyślałem wtedy o swoich filmach, przecież wiele z nich tak właśnie powstawało. Wszystko prawie robiłem sam lub ktoś mi pomagał z oświetleniem; byłem reżyserem, operatorem, scenarzystą w jednej osobie. I gdybym wtedy zaczął myśleć, zastanawiać się, czy to ma sens...

— *No tak* — próbuję zadać jakieś podchwytliwe pytanie — *ale przecież ten właściwy film powstaje dopiero w chwili montażu, cięcia taśmy, klejenia, nadawania mu logicznego, a więc rozumowego charakteru.*

— Otóż — odpowiada po chwili Jacek Olędzki — oczywiście tak jest, ale nie w filmie, który mnie interesował i który ja nazywam „zapisem filmowym”, żeby odciąć się od myślenia językiem *par*

excellance filmowym, gdzie jest fabuła, a więc rodzaj teatru wyreżyserowanego świadomie z dramatem wewnętrznym. Natomiast badana — przeze mnie — rzeczywistość kulturowa ma swoją, zupełnie inną, dramaturgię, oczywiście tylko pozornie uboższą. Ale musimy uświadomić sobie i taki fakt, że istnieją również dobre filmy z tego gatunku. Poetyka scen i zdarzeń ukazanych np. w filmie Olmiego *Drzewo na saboty* czyni z tej opowieści coś, co mieści się także w kategoriach „zapisu filmowego”, bo tworzy emanację głębszą, poważniejszą aniżeli wyrafinowana i wymyślona fabuła. Ale nie odczuwam potrzeby doszukiwania się w filmach jakichś treści głębszych, po prostu je oglądam.

— Czy to by była właśnie cecha filmu etnograficznego, to opisywanie...

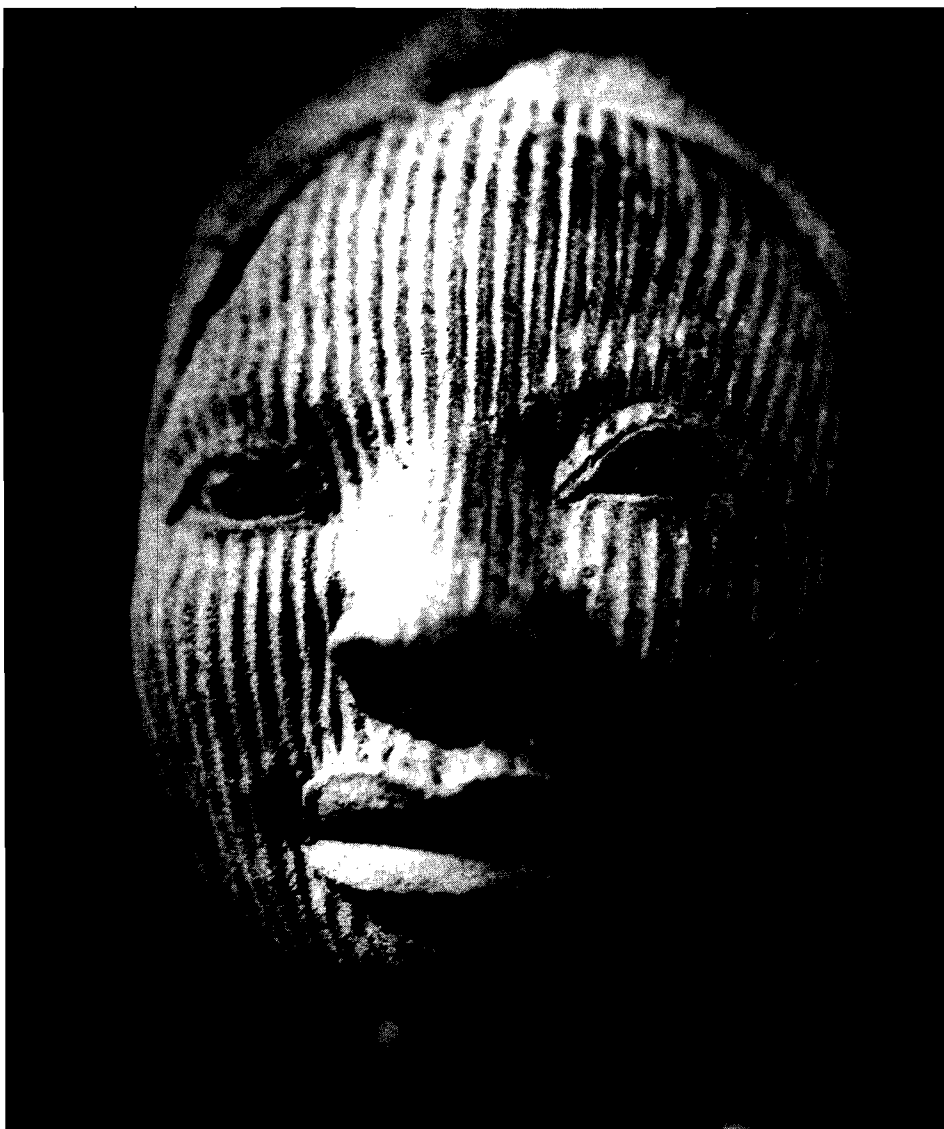
— O to mi właśnie chodzi, właśnie opisywanie. Ponieważ opis jest zawsze jakimś zdarzeniem intelektualnie dyskusyjnym, by nie rzecz podejrzanym, zatem tylko korzystając z kamery, z fotografii jesteś jakby usprawiedliwiony, nie musisz się tłumaczyć z tego, co robisz. Z kolei to inspiruje cię, właśnie, do myślenia już na piśmie, w innym rodzaju wypowiedzi.

Wszystkie swoje zapisy filmowe czyniłem w kontekście realizowanych prac tak zwanych naukowych. Ale nigdy, żaden z tych filmów, a jest ich tam ponad dwadzieścia, nie mówi o sprawach, do których ja prawie po maniacu wracałem na różne sposoby je interpretując. Filmy afrykańskie, których jest sześć, mają kontekst około piętnastu tekstów publikowanych w różnych czasopismach m.in. w „[Polskiej] Sztuce Ludowej”, ale przede wszystkim w „Africana Bulletin” i w „Ethnologia Polonica”.

— Czyli zapis filmowy lub fotografia to jakaś forma i sposób obiektywizacji rzeczywistości, po którą to etnograf wyrusza w teren, będąc jednak w istocie takim złodziejem rzeczywistości, opisuje ją i podgląda. Dla filmu więc i fotografii byłoby tutaj jakieś specjalne

miejsce, w tym podglądaniu, bo ciągle mogą być inspiracją, ciągle są jakimś „obiektywnym” zapisem.

— Proszę pana, to nie jest zupełnie tak, bowiem jest na pewno ta warstwa złodziejska, naruszania czyjeś niezawisłości, wkraczania w czyjeś życie bez zezwolenia. Ale jest też i inna strona tego działania. Tak było w przypadku robionego przeze mnie w Mongolii filmu o lamaistycznym klasztorze Gandan, o powstawaniu *tanki* — rejestracja tego jak mnich maluje to wspaniałe, ważne w tej kulturze dzieło. Przez pięć lat robiłem ten film, pięć lat potajemnej realizacji, przywożenia i wywożenia w ukryciu przed mongolskimi celnikami kamery i taśmy filmowej. Bez zezwolenia, ponieważ chcąc nie chcąc włączyłem się w dramat mnichów, którym groziła zagłada, likwidacja klasztoru. Wiek ich był już tak podeszły, a z kolei władze nie pozwalały kształcić adeptów. Mnich, jakby mało tego, u którego robiłem zapis o powstawaniu *tanki*, miał ucznia i ten uczeń go zabił. To morderstwo mogło się dokonać między innymi dlatego, że wokół całego klasztoru i mnichów propaganda stworzyła wiadomo jaką opinię. I ostatecznie ja robię ten film dzięki zezwoleniu samej głowy kościoła lamajsko-buddyzmowego w Mongolii. I robię to w sytuacji, kiedy sekretarz komórki partyjnej — też mnich — w klasztorze próbuje przeszkodzić mi w filmowaniu porannej modlitwy, zasłania mi ręką obiektyw, a ja mu rękę odrącam, i działam już wtedy prawie po gangstersku, nie licząc się z nim, ku zrozumieniu mnichów nawołujących do modlitwy. Odbywa się nabożeństwo, jestem wpuszczony do świątyni, i tu nie ma żadnej kradzieży, przeciwnie, jest ta zachęta, żebyś ty nas udokumentował. Jestem oczywiście sam jeden, muszę uruchomić światło, robię fotografie i film. I co dalej się dzieje, jaka jest dalsza historia tego zapisu? Bo trzeba wiedzieć, że robiłem ten film także po kryjomu przed profesorem Dynowskim, który był kierownikiem ekspedycji, i nie mogłem ani jego, ani kolegów narażać na nieprzyjemności. No i kiedy profesor Dynowski organizuje w Łąncucie konferencję poświęconą



naszej wyprawie do Mongolii, zaprasza sekretarza ambasady Mongolii w Polsce i nie wie, że ja będę wyświetlał film o klasztorze. W ten sposób dociera do Mongolii informacja, że w Europie jest zapis o sytuacji klasztoru Gandan. Później dowiedziałem się — być może przyczynił się do tego mój film — o powstaniu w Mongolii pierwszego seminarium dla mnichów i klasztor Gandan w ten sposób został uratowany. A więc rozumie pan, jakie mogą być także warstwy...

— *A czy jest jakaś specyfika, to, co możemy jeszcze wyróżnić dla filmu etnograficznego oprócz tych emocji i obiektywizmu. Co jest usprawiedliwieniem — pana zdaniem — dla czynności związanych z tym sposobem zapisu ludzkich działań?*

— Przede wszystkim jest to ochrona faktów przed ich zapomnieniem. To, co robią w Muzeum Etnograficznym panowie Szacki i Chojnacki, jest działalnością wzruszającą. Opowiadał mi na przykład Krzysztof Chojnacki — i proszę to sobie wyobrazić — jak oni znaleźli gdzieś na Mazowszu ligawy wielkopostne — to trzeba się wczuć w tę sytuację — i oni teraz robią zapisy włączenia na wielką topolę faceta z taką trawą, aby ogłosić Wielki Post. Ligawa jest zrobiona w bardzo prymitywny sposób, a dźwięk ma tak donośny — i taki obraz trafia do archiwum i trwa...

— *Czy zapis filmowy, film etnograficzny może stać się samoistnym faktem jako coś, co istnieje, jako wypowiedź, jako zamknięta forma?*

— Wydaje mi się, że może, oczywiście, natomiast ja zawsze taki zapis traktowałem jako gromadzenie wiadomości, rozumienie rzeczywistości i dopiero obok tego istniała równoległa — nazwijmy to etnografia słowna, pisana. Ale wracałem też wielokrotnie do jakiegoś zarejestrowanego kamerą faktu, np. do zapisu filmowego *Agnus Dei*, który jest w Muzeum Etnograficznym. Otóż chodzi o sposób zabijania barana, jedyną istniejącą formę tak humanitarnego postępowania wobec zwierząt. I jest to tam kluczową sceną, później szukanie u innych pasterzy podobnego zachowania, np. zbliżanie się zabijającego do swojej ofiary cielesnie, a nie korzystając z narzędzi czy innego sposobu, ale właśnie korzystanie z dłoni i ust. W Algierii, przy ściąganiu skóry z zabitych zwierząt, ustami wpuszcza się powietrze pod skórę, żeby odeszła. W moim rozumieniu nie jest to tylko działanie użyteczne, ja w nim odkrywam coś więcej, właśnie to zbliżenie się do zwierzęcia, które jest karmicielem i podstawą bytu człowieka.

— *Czy zdarza się więc tak, że będąc w jakimś miejscu ogląda pan to miejsce, rejestruje pan to miejsce na różne sposoby: we własnej pamięci, w postaci zapisów w notatniku, w postaci zapisu filmowego i fotograficznego i nagle okazuje się, że właśnie po przejrzeniu materiału filmowego czy fotograficznego — bo o tym głównie rozmawiamy — odkrywa pan jakby coś więcej, jakąś istotę wcześniej oglądanego zjawiska, nawet po latach, dopiero wtedy po fakcie wywołania filmu, zrobienia odbitek, obojętnia taśmy filmowej...*

— Niestety nie. Wstyd się przyznać, ale jest to sztuka — zresztą jak pan na początku mówił — tworzenia pewnej wypowiedzi nie na stole montażowym, bo nigdy go nie miałem, ale w oglądzie taśmy, w jej łączeniu. Zresztą podobnie jak się robi makietę książki. Jest to po prostu cholernie ciężka robota, ponieważ zacząłem palić papierosy mając ponad dwadzieścia parę lat, tylko czekając na sklejenie się taśmy: dwie minuty — trzy minuty, można oszaleć.

— *Skoro już jesteśmy przy klejeniu taśmy, to chciałbym zadać pytanie o język filmowy, o nadawanie dodatkowego sensu, dodatkowego wyrazu i ekspresji właśnie dzięki zabiegom z taśmą filmową, to co daje montaż, a więc świadome zaburzenie jedności miejsca i czasu.*

— Tak, oczywiście, traktuję to jako wytarte chwyt, jak np. w filmie *Atani*, który ukazuje Jesus Christ Apostolic Church, aż kilkakrotnie wprowadzam w narrację tablicę z nazwą tego kościoła, to długie ujęcie podzieliłem na części, które stanowią jakby antrakty w całym filmie. Takich zabiegów czysto technicznych unikam jednak, starając się, aby najważniejszą rolę spełniał obraz.

— *Ale przecież te pana filmy: Agnus Dei, Czekam na Twe zmiłowanie, albo te „afrykańskie”, które ostatnio oglądałem, one właśnie swój wyraz, swój ostatni szlif otrzymują jednak na czymś, co nazwiemy chyba stołem montażowym?*

— Ostatni szlif proszę pana, te wszystkie moje filmy otrzymują w czasie spacerów w parku i chodzenia onegdaj do kościoła tu obok. W kościele Garnizonowym na Długiej jest przepiękna płaskorzeźba złożenia Chrystusa do grobu, gotycka, pozioma. Do dzisiaj mam przed oczyma moje chodzenie w północnych rejonach parku i kombinowanie, jak pokazać, jak wmontować w materiał azjatycki kwestię dotyczącą symbolu, jakim jest Baranek Boży. I jakie szczęście się zdarzyło; otóż pewnego dnia w parku na spotkanie wyszedł mi w sutannie kościelny zakonnik właśnie z tego kościoła, rozmawialiśmy i na drugi, trzeci dzień przyszedłem do kościoła z kamerą i sfilmowałem go jak czyni gest *mea culpa* bijąc się w piersi.

Z kolei przesłuchując nagrania do tego filmu miałem podobne

problemy, zdecydowałem się w końcu na taki śpiew, który był prawie że identyczny z zawołaniami Żyda, pasterza, i to znów dzieje się gdzieś na spacerach w rejonie byłego getta, kiedy zastanawiałem się jak zilustrować dźwiękowo tę scenę. Motywem zaś przewodnim całego filmu jest muzyka Monteverdiego i w nią są właśnie wmontowane te rzeczy. Inna sprawa, że tego połączenia dźwięku i obrazu, tego doświadczenia nie masz w tekście, nie masz w żadnej próbie książkowego realizowania się, w pisaniu.

— *Tak to bardzo duża siła. (Bo coś mam dodać. Przecież ilustracja muzyczna, dołączona do obrazu to np. jeden z kanonów filmów propagandowych i reklamowych.)*

— No tak, ale tu chodzi o wywołanie również w sobie, badaczu, takiego stanu emocjonalnego, żeby nie wygasało w tobie i zainteresowanie, i zaciekawienie światem, żeby istniała wrażliwość na bogactwo wciąż nierozpoznawalnych i niezrozumiałych faktów. I tu właśnie jest ta dodatkowa jeszcze rola filmu etnograficznego, robionego przy użyciu takich środków, takiego języka, w którym nie ma miejsca na banalne rejestrowanie kamerą tzw. 100%, że to, co widzisz to i słyszysz, nie, tu pojawia się jeszcze inna warstwa, którą wprowadzasz świadomie. Zarzucono mi oczywiście, że nie ma w moich filmach oryginalnej muzyki, odgłosów, takich samych dźwięków jak podczas zapisu.

— *To jest chyba głównie sprawa sprzętu, no i kosztów, bo przecież filmy, które oglądamy są w większości udźwiękowiane w studiach i wtedy imitacja oryginalnych dźwięków staje się jeszcze bardziej sztuczna i nienaturalna.*

— Wydaje mi się jednak, że to dokładanie dźwięku do obrazu, właśnie to!, jest jakimś sposobem, aby w tobie nie zamarło zaciekawienie światem. Obecnie mogę powiedzieć, że zamarło ono u mnie z różnych powodów, między innymi z powodu rzeczywistości, jaka mnie otacza tutaj i jaką mi tworzy Murzynowo. Zdjęcie chłopca, które opublikowałem w książce (Jacek Olędzki, *Murzynowo znaki istnienia i tożsamości kulturalnej mieszkańców wioski nadwiślańskiej XVIII—XX w.* — dop. R.C.), kiedy puszcza on na wodę zrobione przez siebie stateczki, i jest sfotografowany pod światło, wpłynęło między innymi na odrzucenie całej jego rodziny wobec mnie, że ja go tak kompromituję, bo przecież on jest tam chudy, a poza tym bawi się zabawkami nie kupionymi, a więc ja celowo to zrobiłem no i tak dalej. Czego by się nie tknąć, to się okazuje, że to co nam się podoba, to co jest wzruszające, w takim środowisku, szczególnie polskim, bardzo snobistycznym, próżnym, a nawet fałszywym wywołuje czasami reakcje zupełnie nieoczekiwane i człowiek się zniechęca zupełnie. Ja przez dwa lata po tym fakcie nie robiłem żadnych zdjęć i w tym roku wróciłem do tego, ale tak niechętnie, z taką bojaźnią i pustką...

Stałem się zresztą zawsze eliminować ze swego warsztatu to, co nazywamy zdjęciem, a więc taki szum informacyjny, chlām. Ja korzystałem z tego luksusu i nie musiałem tego nigdy robić, a robiłem co mogłem, żeby tak patrzeć na to, co mnie otacza, aby wychodziła z tego fotografia, a więc rodzaj obrazu podporządkowany tym wszystkim kwestiom, które łączą się z obrazem, z obrazem malarskim, żeby wydobyć nastrój, a przede wszystkim formę. I wielokrotnie na ten temat rozmawiałem prowadząc zajęcia dawniej z etnografami, a teraz z geografami. Stałem się zawsze uczyć ich patrzeć, jak patrzeć, co z tej rzeczywistości, z tego nadmiaru wybierać. Wydaje mi się, że kluczem do zrozumienia zasady, która powinna w takim wyborze obowiązywać jest wschodnia reguła „umiar w nadmiarze”.

Ogromnie się ucieszyłem, że Jackowski znalazł gdzieś moje zdjęcie Chrystusa Frasobliwego. On jest tam wyjęty z kapliczki i postawiony na słupku ogrodzenia, a w tle, tak w drugim planie, sosny i chłop pędzący krowy czy krowę [„Polska Sztuka Ludowa” 1989 nr 4 — przyp. red.]. I jest tam nastrój, ale pamiętam też ile ja się musiałem namęczyć, nachodzić, naparzać, aby wykonać tę fotografię.

No więc tak, zdjęcie to nie fotografia, fotografia to nie obraz malarski, ale mający — jeśli się myśli patrząc — cechy obrazu.

Wybrana filmografia Jacka Olędzkiego

Kozy, 1959, 8', 16 mm, cz-b [wraz z Haliną Olędzką]; *Odświeżone prowincjonalizmy*, 1959, 16 mm, cz-b [wraz z H. Olędzką, Janem Stęszewskim i Piotrem Szackim]; *Czekam na Twe zmiłowanie*, 1959, 8', 16 mm, cz-b [wraz z J. Stęszewskim]; *Oflara*, 1960, 5'30", 16 mm, cz-b; *Kadziło*, 1961, 7', 16 mm, cz-b; *Rzeźba Chrystusa Frasobliwego*, 1960, 7'20", 16 mm, cz-b; *Jan Sęk z Płoszyc*, 1962, 15', 16 mm, cz-b [wraz z J. Stęszewskim]; *Uprasza się o nie dotykane ekspozatów*, 1962–3, 16 mm, cz-b [wraz z J. Stęszewskim i Zygmuntem Krzakiem]; *Bobolino — sto lat młodej parze*, 1964, 16 mm, cz-b; *Agnus Dei* [Mongolia], 1984, 24', 16 mm, cz-b; *Sacrum-Profanum* [Mongolia], 1984, 24', 16 mm, cz-b; [Materiały do filmów z Mongolii zbierane w latach 1963–76]; *Sahara* [Afryka], 1989, 15', 16 mm, kolor; *Baleng* [Kamerun], 1989, 13', 16 mm, k.; *Atani* [Nigeria], 1989, 12', 16 mm, k.; *Dar-Dakar* [Afryka], 1989, 15', 16 mm, k.; *Kano* [Afryka], 1989, 11', 16 mm, k.; *Yaunde* [Kamerun], 1989, 6', 16 mm, k.; *Czyściec* [Etiopia], 1989, 15', 16 mm, k.; *Homo habilis* [Kenia], 1989, 20', 16 mm, k.; *Liś* [Pigmeje Bambuti], 1989, 5', 16 mm, k.; *Benin* [Nok, Ife, Benin], 1989, 15', 16 mm, k.; [Materiały do filmów afrykańskich zbierane w latach 1972–3 i 1976–7]

Fot. Jacek Olędzki