Bogusław Skowronek

Filmowe sposoby antropologicznego poznania

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 8, 174-188

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis
Folia 58 Studia Historicolitteraria VIII (2008)

Bogusław Skowronek

Filmowe sposoby antropologicznego poznania

Antropologiczna interpretacja filmu jest równie nauką, co i sztuką.
Nie tworzy żadnych prawideł, ona stawia tylko pytania
Zbigniew Benedyktowicz

Interpretacja kultury polega nie tyle na odpowiadaniu na własne pytania,
co na zapisywaniu i udostępnianiu odpowiedzi, które wypracowali inni
Clifford Geertz

1.

Antropologia i film, jako dyscypliny naukowego i estetycznego poznania, powstały w efekcie poszukiwania definicji człowieka oraz istoty kultury – własnej i „obcych". Kultury, rozumianej jako wytwór i zapis ludzkich zachowań. Nauki antropologiczne można zatem zdefiniować w duchu Clifforda Geertza jako: „interpretatywne poszukiwanie kulturowych znaczeń funkcjonujących w społecznej przestrzeni kultur, rozumianych jako wyodrębnione formy bycia w świecie"[1]. Filmy, stanowiąc integralną część kultury (obok literatury oraz innych form przedstawienia), posiadają swój wymiar antropologiczny, bowiem tak antropologia, jak i filmy służą przedstawieniu bogactwa kulturowych zależności. Można nawet powiedzieć, iż film jest fenomenem *stricte* antropologicznym, gdyż stanowi dla człowieka jedno z ważniejszych narzędzi rozumienia świata i siebie samego. Dlatego związki antropologii i filmu są dla mnie oczywiste i naturalne[2]. Przyjmuję jednak podstawowe zastrzeżenie. Otóż, u podstaw obu dziedzin (we współczesnym ich rozumieniu) leży teza o „nieprzedstawialności

[1] W.J. Burszta, *Clifford Geertz albo wierność sobie,* [w:] *Clifford Geertz – lokalna lektura*, pod red. D. Wolskiej, M. Brockiego, Kraków 2003, s. 94.

[2] Por. np.: A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975; A. Helman, *Filmoznawstwo wobec antropologii* kultury, [w:] *Film: tekst i kontekst*, pod red. A. Helman, W. Godzica, Katowice 1982; M. Hopfinger, *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, pod red. Z. Benedyktowicza, D. Palczewskiej, T. Rutkowskiej, Warszawa 1991; B. Lisowska, *Antropologia dla filmu, film dla antropologii. Uwagi o interpretacji*, [w:] *Między słowem a obrazem*, pod red. M. Jakubowskiej, T. Kłys, B. Stolarskiej, Kraków 2005. Z nowszych opracowań warto wymienić monograficzny numer *Antropologia i film* „Kwartalnik Filmowy" 2004, nr 47–48 oraz rozprawy A.S. Dudziaka, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000 oraz *Antropologia wobec fotografii i filmu*, pod red. G. Pełczyńskiego, R. Vorbricha, Poznań 2004.

świata" i niemożności dotarcia do pełnej, esencjonalnej „istoty" znaczeń. Obydwie dyscypliny zrezygnowały też ze złudzeń „obiektywizmu poznawczego".

Nie wdając się w szczegółowe definicje pojęć z zakresu antropologii ani omawianie rozmytych granic tej dyscypliny i streszczanie historii wzajemnych związków obu dziedzin (filmu i antropologii), chcę jednak przedstawić kilka refleksji dotyczących tego zagadnienia, m.in. głównej strategii hermeneutycznej w antropologicznej interpretacji filmu oraz podstawowych kategorii pojęciowych istotnych w takich analizach. Opracowanie niniejsze traktuję jako wstępne rozpoznanie problemu. Jest to szkicowe nakreślenie kilku wybranych zagadnień z rozległego obszaru, jakim jest antropologia filmu[3].

W tekście nie dokonuję rozróżnienia między filmem *stricte* antropologicznym a filmem analizowanym antropologicznie. Filmy antropologiczne – traktowane jako synonim kina etnograficznego – stanowią tylko specyficzną odmianę filmowego przedstawiania. Uważam, iż analizy z wykorzystaniem właściwych dla antropologii narzędzi badawczych i strategii hermeneutycznych mogą być stosowane w odniesieniu do wszelkich dzieł kinematograficznych, niezależnie od ich gatunku, przyjętej konwencji przedstawieniowej, technicznego sposobu zapisu, trybu prezentacji czy medialnego kanału dystrybucji. Każdy film jest bowiem tekstem kultury zapisanym językiem ruchomego obrazu, posiadającym określony potencjał antropologiczny, tym samym stanowi możliwy obiekt antropologicznego poznania. Innymi słowy, w każdym filmie można „zobaczyć" horyzont antropologiczny człowieka, jego wytwory, zachowania i utrwalone dyspozycje kulturowe. W antropologicznej analizie nie różnicuję zatem filmów ze względu na to, czy były one traktowane wyłącznie jako technika badawcza (sposób poznawania rzeczywistości), jako medium (środek wyrazu), czy też *stricte* jako przedmiot badań. Wszystkie te aspekty, spotykając się w jednym tekście, tworzą zintegrowany kompleks znaczeniowy[4]. Nie jest więc istotne w proponowanym przeze mnie ujęciu, czy film, który poddaje się badaniom, był specjalnie nakręcony pod kątem wcześniej sformułowanego problemu antropologicznego, czy też stanowi niejako *post factum* przedmiot analizy antropologicznej[5].

W antropologicznym badaniu filmu najważniejsze jest rozumienie i interpretacja znaczeń danego dzieła. Ujęcie semiotyczne, czyli traktowanie

[3] Nie podejmuję np. problemu zakotwiczenia antropologii filmu w nowej dyscyplinie, jaką jest antropologia wizualna (*Visual Anthropology*). Najszerzej ujmując, dziedzinę tę definiuje się jako próbę badania systemów wizualnych kultury; sposobów, w jakie członkowie danych kultur podchodzą do wizualności (S. Sikora, *Film antropologiczny – antropologia filmu*, „Kwartalnik Filmowy" 2004, nr 47–48, s. 16). K. Olechnicki, *Visual Anthropology* nazywa „antropologią obrazu" i traktuje jako dyscyplinę ogólną, zbiorcze miano dla wszelkich wysiłków w zakresie badania ikonosfery; różnych systemów obrazu i kultury obrazu – także tworzenia tekstów zapisanych językiem obrazu (K. Olechnicki, *Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, pod red. K. Olechnickiego, Toruń 2003, s. 8).

[4] Por. K. Olechnicki, *Obrazy*…, op. cit., s. 7.

[5] Por. A. Ogonowska, *Film antropologiczny jako zapis podróży w przestrzeń innego? Zarys dylematów badawczych*, [w:] eadem, *Między reprezentacją a symulacją. Szkice z socjologii mediów*, Kraków 2007, s. 53.

filmu jako formy wypowiedzi posiadającej sens i funkcjonującej w układzie społecznym, uwalnia od kłopotliwego problemu odzwierciedlenia (mniej lub bardziej wiernego) rzeczywistości czy też obiektywizmu przedstawienia. Dlatego filmy dokumentalne i filmy fabularne są w tym ujęciu tożsame – obydwa rodzaje stanowią bowiem „retoryczne wytwory" – akty kreacji. Są zatem, jak głosi Geertz, „fikcjami, w tym sensie, że są czymś skonstruowanym, czymś ukształtowanym – takie jest bowiem pierwotne znaczenie słowa *fictiō"*[6]. Tak więc, filmy (niezależnie od rodzaju) poprzez swój wymiar fikcji stanowią kolejny (obok literatury) sposób mediacji między człowiekiem, jego myślą, wyobraźnią a światem. Wolfgang Iser rzecz precyzuje: „jedynie fikcja może dokonać przybliżenia tego, co pozostaje nieznane"[7]. Również każdy tekst antropologiczny stanowi formę kreacji – efekt fikcjonalizacji opisywanej rzeczywistości. Dla Clifforda Geertza antropologia to jedynie rodzaj „etnograficznego pisarstwa".

Kwestionując antropologiczne uniwersalia, amerykański badacz preferuje model „lektury lokalnej", ograniczonej do przypadku konkretnego dzieła. Jest to dla niego jedyny wiarygodny i osiągalny horyzont etnograficznych analiz[8]. Powyższe rozumienie stoi u podstaw prezentowanej tu koncepcji filmowych sposobów antropologicznego poznania. Sposoby te mieszczą się w Geertzowskim modelu „antropologii interpretatywnej". W tym ujęciu najważniejszą strategią hermeneutyczną jest formuła „zagęszczonego opisu". Metoda ta ma na celu ujawnienie skomplikowanej struktury „gęstych" znaczeń kulturowych zakodowanych w badanym tekście[9]. Zakłada ona wykraczanie poza empirycznie obserwowalne, z pozoru mało istotne, rzeczy. Ma służyć próbom rozumienia ich głębszych warstw znaczeniowych. Ma polegać na „odkrywaniu implikacji tego, co dosłowne [...]. Dzięki odsłanianiu drugiego dna obserwowalnych znaczeń opis gęsty tworzy semiotyczną sieć wzajemnie zależnych cech, która poddaje się naszemu odczytaniu"[10]. Innymi słowy: antropologiczne „czytanie" filmu nie poprzestaje tylko na „neutralnej" percepcji prezentowanych na ekranie zjawisk

[6] C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 30–31.

[7] W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie" 2006, nr 5, s. 19. Owe fikcje zależą jednak od przedmiotu odkrywania. Wolfgang Iser słusznie podkreśla, iż w tych dwóch przypadkach (fikcji literackiej, tu: filmy fabularne), opartej na konstrukcji „jak gdyby" i fikcji mającej za zadanie wyjaśniać, scalać przedmiotową rzeczywistość, tu: filmy dokumentalne) fikcja wykorzystywana jest na dwa odmienne sposoby, co prowadzi do zmiany pełnionej przez nie funkcji. Fikcje literackie (filmy fabularne) Iser nazywa „fikcjami odkrywającymi" (typu „jak gdyby"), gdyż „zgłębiają to, co niezgłębione"; zaś zadanie „fikcji wyjaśniających" (filmów dokumentalnych) polega na „uporządkowaniu chaosu poddawanych obserwacji danych", s. 15–16, 26–28.

[8] Z. Pucek, *Wstęp. Clifford Geertz i antropologiczny Zeitgeist*, [w:] *Clifford Geertz, Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2003, s. VII.

[9] Piotr Sztompka analizę obrazu mającą na celu dotarcie do głębokich poziomów i struktur, w których ukryte są społeczne i kulturowe znaczenia oraz wspólne dla całej zbiorowości reguły sensu, nazywa interpretacją semiologiczną i strukturalistyczną. Por. P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza,* Warszawa 2005, s. 81–90.

[10] W. Iser, *Czym jest*…, op. cit., s. 16.

– opiera się na ciągłym „wpisywaniu" ich w rozmaite symboliczne, mitologiczne konteksty i rozwikływaniu wielowęzłowej „sieci znaczeń"[11].

Antropologiczna interpretacja dokonywana za pomocą „zagęszczonego opisu" nigdy nie jest ostatecznie domknięta – wiedza na temat znaczeń filmu zawsze jest „lokalna", częściowa, w jakimś stopniu niepełna. Odmienne kompetencje badaczy, ich osobowość, kulturowe zaplecze, wreszcie ograniczenia samej metody i języka opisu rodzą zawsze „otwartość" takich interpretacji. Analiza filmu za pomocą tej metody przypomina, jak pisze Geertz: „próbę odczytania (w sensie 'konstruowania lektury') manuskryptu – pisanego w obcym języku, spłowiałego, pełnego elips, inkoherencji, podejrzanych poprawek i tendencyjnych komentarzy"[12].

2.

W interpretacyjnej antropologii filmu najważniejsza jest – w mojej opinii – triada trzech kategorii: „Innego", „Ideologii" oraz „Obrazu". Ten trzyskładnikowy model poznawczy, tworzący całościową ramę, traktuję jako „pojęciowy uchwyt" dla badacza; punkt wyjścia dla tworzenia „gęstego opisu". Swoiste „miejsce otwarcia" dla antropologicznych poszukiwań. Kategorie Innego, Ideologii oraz Obrazu – wchodząc ze sobą w rozmaite relacje i zależności – bywają w poszczególnych filmach odmiennie akcentowane (niektóre z nich są przez twórców „podświetlane" /mocno zaznaczane/, inne zaś spychane w „cień"). Ich profil (odpowiednie zaakcentowanie) zależy głównie od autorskich intencji i jednoznaczności (też jawności) osadzenia danego filmu w antropologicznym dyskursie. Warto krótko omówić wskazane kategorie. Na ich przecięciu, w polu wzajemnych związków i dalszych (głębszych) znaczeniowych motywacji, sytuują się, antropologicznie ujmowane, sensy danego filmu.

Pojęcie „Innego" legło u samych podstaw antropologii. Opozycja „my"–„oni" nadal postrzegana jest jako fundamentalne rozróżnienie społeczne służące identyfikacji grupowej i określeniu własnej tożsamości, bowiem „sobą" można stać się dopiero w relacji z „innymi"[13]. Relacje: „Ja"–„Inny", „Swój"–„Obcy", czy też pośrednio: „Mieszkaniec Centrum"–„Mieszkaniec Peryferii" nadal zachowują swą dynamikę i moc opisującą. Problem „Innego" jest powszechnym doświadczeniem każdej kultury, tym intensywniejszym, im bardziej mobilne są społeczeństwa[14]. Geertz słusznie

[11] C. Geertz często powiada (za Maxem Weberem), iż „człowiek jest zwierzęciem uwikłanym w sieci znaczeń".

[12] Cyt. za: Z. Pucek, *Wstęp*…, op. cit., s. XVIII.

[13] Por. Z. Benedyktowicz, *Portrety „Obcego"*, Kraków 2000. Warto również wskazać zbiór wykładów R. Kapuścińskiego (*Ten Inny,* Kraków 2006). Autor analizuje w nich pojęcie inności nie tylko z reporterskiego, ale także filozoficznego, antropologicznego i socjologicznego punktu widzenia.

[14] Z. Pucek, *Wstęp*…, op. cit., s. XIII.

powiada, że „obcość zaczyna się nie na brzegu oceanów, ale [już] na granicy skóry”[15]. Praktyczna realizacja wymienionych przeciwstawnych zestawień uzależniona jest od lokalnych warunków kulturowych i społecznych. Opozycje te zmieniają się i ewoluują. Wszystkie jednak generalnie wpisują się w naczelną zasadę współczesności – kategorię „różnicy”. Antropolog filmu, analizując konkretne obrazy, powinien charakter owych różnic oraz ich nacechowanie zawsze zinterpretować.

Z kategorią „Innego” ściśle wiąże się kategoria „Ideologii”. Termin ten definiuję szeroko – w duchu badań kulturowych. „Ideologie” w tym ujęciu to społeczne systemy przekonań oraz zbiory przeświadczeń i wyobrażeń na temat rzeczywistości, które bywają wykorzystywane przez jednostkę w tworzeniu swej tożsamości oraz w codziennych praktykach komunikacyjnych i działaniach kulturowych. Inaczej ujmując: to obowiązujące definicje rzeczywistości, pozwalające kategoryzować (także oceniać) świat i jego przejawy. Określenie „ideologia” ma więc tutaj charakter neutralny, niewartościujący. W kontekście antropologicznych badań filmu oznacza ona, iż znaczenia dzieł kinematograficznych stanowią zawsze produkt określonej praktyki społecznej, są zatem ideologicznie „zapośredniczone”. Natomiast celem działań antropologa winno być pogłębione i wszechstronne zbadanie owych ideologicznych uwarunkowań tekstu filmowego.

> Pojęcie ideologii […] jest użyteczne, ponieważ uwidacznia, że nie ma czegoś takiego jak „naturalne” znaczenie zawarte w wydarzeniu lub przedmiocie, ale i dlatego, że pomaga zrozumieć, iż znaczenia, na które składają się wydarzenia i przedmioty, są zawsze zorientowane społecznie – połączone z płcią, rasą czy innymi kategoriami[16].

Reżyser filmu w budowaniu świata przedstawionego nie jest więc nigdy „neutralny”, zawsze jest dyskursywnie „usytuowany”. Zaś konkretny film owo „usytuowanie” autora (informacje o jego przekonaniach) dość dokładnie ujawnia – niezależnie od stopnia, w jakim manifestuje (lub ukrywa) on swoją obecność w dziele. Podobnie „usytuowany” jest antropolog analizujący dany film – on również wnosi własny bagaż kulturowych sądów i ideologicznych poglądów, które wpływają na proces interpretacji znaczeń utworu. Konceptualizacja ideologii filmu dokonuje się zatem w toku semiotycznego starcia. W akcie antropologicznego poznawania filmu spotykają się bowiem różne dyskursy ideologiczne: przede wszystkim, twórcy dzieła oraz interpretatora dzieła (niezależnie od stopnia uświadamiania sobie przez nich takich uwikłań). Piotr Sztompka w tym wypadku mówi o konieczności „podwójnej hermeneutyki”: tego, co interpretowane i samego interpretatora[17]. Często zdarza się, iż przyjęty przez antropologa porządek analizy filmu więcej mówi o samym badaczu

[15] C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2003, s. 98.

[16] T. O`Sullivan, J. Hartley, D. Saunders, M. Montgomery, J. Fiske, *Kluczowe pojęcia w komunikowaniu i badaniach kulturowych*, przeł. A. Gierczak-Bujak, Wrocław 2005, s. 103.

[17] P. Sztompka, *Socjologia wizualna*…, op. cit., s. 79. Badanie wszelkich determinant socjokulturowych autora danego obrazu oraz jego „sfer podmiotowości i subiektywności” badacz nazywa analizą hermeneutyczną (s. 77–81).

i jego preferencjach niż o przedmiocie badania. Nie można również nie wspomnieć o horyzoncie oczekiwań odbiorczych. Kategoria widzów – przynależność do określonych „wspólnot interpretacyjnych”[18], ich wzorce odbioru, estetyczne upodobania, modele poznawcze – stanowią dla antropologa kolejną zmienną w analizie dyskursów ideologicznych badanego filmu[19].

Ostatnim kluczowym pojęciem w interpretacyjnej ramie antropologii filmu jest przyjęta przez reżysera koncepcja „Obrazu”. Mam tutaj na myśli sposób pokazywania świata za pomocą kamery, usytuowanie ekipy, technologię wizualną oraz wszelkie użyte przez twórcę środki formalne o funkcji estetycznej. Wszystkie te elementy także są uwarunkowane ideologicznie; nie można więc mówić o ich neutralności. Głównym tego wyrazem jest – naturalizowana w naszej kulturze - perspektywa centralna[20]. Ideologiczność aparatu filmowego bywa czasem specjalnie podkreślana (choćby przez użycie ekspresyjnych środków obrazowania czy modeli narracji), inni twórcy zależności te próbują natomiast neutralizować, stosując rozmaite procedury obiektywizowania przekazu[21] (np. przez wpisanie filmu w wyraźne ramy genologiczne, ograniczenie lub nawet eliminację zabiegów estetycznych albo stosowanie technik zapisu mających wywołać wrażenie autentyczności obrazu).

Jak zaznaczyłem wcześniej, każdy film posiada potencjał znaczeń antropologicznych wyrażanych wprost lub pośrednio. W antropologicznej analizie chodzi o to, aby poprzez strategię gęstego opisu przede wszystkim „denaturalizować” kategorie „Innego”, „Ideologii”, „Obrazu” oraz wynikające z nich, a obecne w dziele, wizje rzeczywistości i stojące za nimi kulturowe dyspozycje. Inaczej mówiąc: aby znaczenia analizowanego filmu pozbawiać pozornej „oczywistości” i „neutralności” oraz pokazywać ich symboliczne uwikłanie. Antropolog powinien wychodzić poza granice obrazowego przedstawienia, pokazywać kulturowe siły zawłaszczające dany film. Antropologiczne poznawanie dzieł filmowych polega więc na praktykowaniu ciągłej „sztuki zdziwienia”[22] – wychodzeniu od ekranowych konkretów, dostrzeganiu ich niezwykłości, niepowtarzalności, głębi i symbolicznego wymiaru.

[18] Jest to termin Stanleya Fisha, oznaczający zbiór podzielanych przeświadczeń na temat określonych form sztuki i ich interpretacji. Por. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 483.

[19] P. Sztompka „badanie odbioru obrazów, a więc audytoriów, do których obraz dociera, i instytucji, które stwarzają ramy odbioru lub w odbiorze pośredniczą”, nazywa „interpretacją dyskursywną” (s. 90-95).

[20] Jest to ukonstytuowany w renesansie tryb i sposób wizualizacji przestrzeni, tworzący podstawowy dla Europejczyka wzór wizualnej percepcji. Hinduski reżyser Satyjajit Ray wyraził przekonanie, że „zachodni” charakter aparatury filmowej uniemożliwia rozpoznanie stylu narodowego w kinie. Jako przykład podał fakt, że wizualna sztuka orientalna pozbawiona jest tła, tymczasem kamera rejestruje mechanicznie przestrzeń, perspektywę czy światłocień, i eliminacja tych elementów wymagałaby zabiegów „gwałcących ich naturę”. W innym przypadku, Indianka z plemienia Nawahów, tłumacząc, dlaczego nie rozumie pokazywanego jej filmu, powiedziała: „To jest po angielsku. Nie znam angielskiego”. Cyt. za: A. Kołodyński, *Dokument filmowy jako narzędzie poznania antropologicznego*, [w:] *Film. Tekst i kontekst…*, op. cit., s. 57–58.

[21] Por. M. Przylipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004.

[22] C. Geertz nazywa antropologów „handlarzami zadziwienia”. Por. idem, *Anty-anty relatywizm*, przeł. J. Minkszstyn, [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, pod red. M. Buchowskiego, Warszawa 1999, s. 61.

3.

Dotychczasowe rozważania stanowiły podbudowę dla przedstawienia własnej typologii filmowych sposobów antropologicznego poznania. Klasyfikacja owa powstała w wyniku interferencji klasycznych filmowych dystynkcji (filmu dokumentalnego, fabularnego, progresywnego, amatorskiego itp.) oraz przywołanych kategorii antropologicznych: „Innego", „Ideologii" oraz „Obrazu". Różnorodność profilowania oraz wyrazistość akcentowania tych kategorii decydowały o wyodrębnieniu poszczególnych sposobów antropologicznego poznania.

Filmowe egzemplifikacje poszczególnych typów zostały wybrane ze względu na swój ilustracyjny charakter oraz wyrazistość w portretowaniu interesujących mnie kategorii. Mam świadomość, że niektóre z przywołanych filmów można umieścić w kilku grupach łącznie lub na granicach ich obszarów, zaś kilka zdecydowanie wymyka się jednoznacznym typologiom.

Pierwszą grupą filmów – można rzec prototypową – dla antropologicznego poznania są tradycyjnie rozumiane filmy etnograficzne. Pierwotnie był to podgatunek filmu popularnonaukowego (obok dzieł przyrodniczych, krajoznawczych i filmów o sztuce)[23], poświęcony prezentacji kultury określonej społeczności – z reguły egzotycznej dla widzów. Mimo wielu wybitnych osiągnięć (np. dzieł Jeana Roucha lub Roberta Flaherty'ego) filmy te w zdecydowanej większości jednoznacznie odzwierciedlały „Ideologię" „kulturowego egocentryzmu"[24] (prezentowały obserwowaną nację z pozycji dominującej europejskiej kultury, niezależnie od osobistego stosunku filmowca i jego empatii wobec prezentowanych środowisk). Obecnie, dzięki zmianie paradygmatów badawczych w antropologii oraz ewolucji kultury audiowizualnej, filmów tak jednoznacznie profilowanych realizuje się coraz mniej. Dzisiaj kino, które można by nadal nazywać etnograficznym, przemieściło się w obszar filmu dokumentalnego.

Współcześnie dla większości odbiorców filmy dokumentalne stanowią wzorcowy typ antropologicznego poznania. Dokumenty filmowe obejmują obecnie bardzo szerokie spektrum różnorodnych tekstów, rozmaitych tematów i odmiennych strategii nadawczych. Trudno je w sposób całościowy scharakteryzować. Nie można także nie wspomnieć o medium telewizji, które zdecydowanie zmieniło tradycyjne rozumienie i funkcje filmowego dokumentu[25]. Z wielkiej liczby dzieł, które można przywołać w kontekście niniejszych rozważań, wybrałem tylko kilka. Dla antropologa kultury – jestem o tym przekonany – mogą one stanowić niewyczerpane źródło analiz.

Utwory Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) oraz *Jakoś to będzie* (2004) przewartościowują ważną w kulturowej antropologii „Ideologię"

[23] Por. M. Łukowski, *Polski film popularnonaukowy 1945–1980*, Warszawa 1986.

[24] M. Buchowski, *Zrozumieć Innego. Antropologia racjonalności*, Kraków 2004, s. 19.

[25] Por. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie"*, Kraków 2004; B. Skowronek, *Kto wierzy w dinozaury? O zmianach w poetyce filmowego pamiętnika*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis" 37, Studia Historicolitteraria VI, 2006.

domu. Obrazują nie tylko toksyczne relacje w rodzinie, emocjonalne rozterki autora i próby określenia tożsamości. Są również precyzyjną diagnozą współczesnej polskiej obyczajowości. Natomiast w utworach *Śmierć z ludzką twarzą* (2006) oraz *Istnienie* (2007) reżyser dotyka istotnych tabu dzisiejszej kultury: śmierci oraz cielesności. Filmy te odważnie podejmują problem odchodzenia, godzenia się z umieraniem, radzenia sobie z rozpadem ciała. Obnażają podstawowe ludzkie lęki, próbują zastanawiać się nad porządkiem istnienia, oswajać ze śmiercią; penetrują wreszcie rejony wstydliwie pomijane (np. sale krematoryjne czy medyczne prosektoria).

Podobną tematykę – bolesnego rozliczenia się z sobą i swoją rodziną – podejmuje Jonathan Caouette w filmie *Tarnation* (2003). To także filmowa autoterapia, choć o wiele bardziej radykalna (przede wszystkim w strategii „Obrazu"). *Tarnation* to autobiograficzna historia reżysera ułożona z rodzinnych zdjęć, domowych nagrań wideo, fragmentów wideoklipów, fotokopii dokumentów, wycinków z czasopism, wiadomości z automatycznej sekretarki, wreszcie stylizowanych rekonstrukcji. Całość została następnie „zmiksowana" i poddana estetycznej obróbce[26]. Autor filmu stworzył formę wizualną adekwatną do tego, o czym opowiada. Kiedy rozpad osobowości młodego Jonathana osiąga apogeum (autor przedstawia siebie w 3. osobie) film staje się kakofonią obrazów i dźwięków, która stopniowo wraz z remisją choroby uspokaja się. Filmem tym Caouette próbuje przezwyciężyć piętno choroby psychicznej matki i własnej traumy z dzieciństwa. Film – szczery do bólu, wprost ekshibicjonistyczny – odbija wiele lęków, problemów i obsesji typowych nie tylko dla reżysera, ale i dla jego pokolenia (Caouette urodził się w 1973 roku). Dla antropologa *Tarnation* stanowi doskonałe pole obserwacji: głównie szczegółów amerykańskiej kultury i obyczajowości, także różnych „Ideologii": choćby na temat dysfunkcji psychicznych. Problem represji i społecznego wykluczenia – poprzez nadanie statusu choroby umysłowej – jest bardzo istotny w omawianym dziele[27].

Inny, ważny problem antropologii podejmują filmy *Jestem zły* (2001) Grzegorza Packa oraz *Przeznaczone do burdelu* (2004) Zany Briski i Rossa Kauffmana. Problemem tym jest usytuowania autora i posiadanie ikonicznej władzy nadawania znaczeń, czyli kontroli czyjejś tożsamości kulturowej i tego, jak będzie ona postrzegana przez odbiorców[28]. W obu dziełach twórcy oddali głos „obiektom" filmowych obserwacji. Pacek udostępnił kamerę młodocianym bohaterom z ubogich dzielnic Warszawy, zaś Briski zorganizowała warsztaty zdjęciowe dla dzieci prostytutek żyjących w Kalkucie. Obojgu autorom chodziło o przekroczenie granicy dzielącej dokumentalistów (reprezentujących kulturę centrum) od obiektów poddanych obserwacji („Innych" z peryferii). Pragnęli, by marginalizowani dotychczas bohaterowie poprzez sztukę

[26] Jest to technika zwana *found-footage*, polegająca na montażu (miksowaniu) już istniejących materiałów (niezależnie od ich formy). Por. A. Rasmus-Zgorzelska, *Miksowanie obrazów*, „Film" 2006, nr 4.

[27] Por. konstatacje na ten temat Michela Foucaulta: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1897; *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999; *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.

[28] Por. J. Ruby, *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*. *Antropologia i film*, „Kwartalnik Filmowy" 2004, nr 47–48.

fotografii i filmu przemówili własnym głosem, przedstawili własną wizję świata[29]. Dzieła te nawiązują do znanej idei w kinie etnograficznym – idei „trzeciego głosu"[30], która oznacza taką współpracę reżysera z filmowanymi osobami, by nie można było określić, który z nich dominuje w dziele[31]. Szczere w intencji filmy Packa oraz Briski i Kauffmana pokazują jednak ograniczenia tej metody. Symboliczne przedstawianie rzeczywistości przez dotychczas marginalizowane kultury zawsze jest mimo wszystko podporządkowane konceptualizacjom autorów „z zewnątrz": ich regułom obrazowania, nastawieniom badawczym, oczekiwaniom i ewaluacjom. Audiowizualne dokonania dzieci z Warszawy i Kalkuty nadal więc wpisywały się w dominującą „Ideologię" kultury Centrum.

Bardzo interesującymi dziełami dla antropologa kultury, zdecydowanie wymykającymi się tradycyjnym definicjom dokumentalizmu, są filmy *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) oraz *Naqoyqatsi* (2002) – trylogia Godfery'a Reggio (byłego zakonnika, zafascynowanego kulturą i językiem Indian Hopi[32]). To utwory na kształt wizualnych impresji, o strukturze zbliżonej do medytacyjnych kompozycji muzycznych (współtwórcą sukcesu trylogii był kompozytor Philip Glass). W filmach, będących poetycką próbą sportretowania świata ze wszystkimi jego wynaturzeniami, „Innymi" są wszyscy ludzie – z reguły konfrontowani ze światem Natury. Wszystkie trzy dzieła w swej ideologii są bardzo krytyczne wobec dokonujących się przemian kulturowych, zwłaszcza cywilizacyjno-technologicznych[33]. Kategorie „Innego" oraz „Ideologii", choć wyraziste, podporządkowane są jednak strategii „Obrazu". Reżyser dzięki wyrafinowanym zabiegom formalnym, osiągnął metafizyczny wymiar sensualnego, a zarazem kontemplacyjnego obcowania ze światem. Reggio, wykorzystywał strategię „innego spojrzenia" w próbie dotarcia do istoty życia, do najbardziej uniwersalnych treści i symbolicznych idei. Poprzez skupioną obserwację – nawet drobnych, z pozoru nieistotnych rzeczy – odkrywa na nowo ich kształt oraz znaczenia.

Inny sposób antropologicznego poznania prezentują filmy fabularne głównego nurtu. Określenie „głównego nurtu" oznacza dzieła wyraźnie wpisane w klasyczne

[29] Na podobnym koncepcie oparty był album fotograficzny *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej. Tekst Andrzej Stasiuk*, Wołowiec 2002. Warto tu też wspomnieć o filmie nakręconym przez gimnazjalistów ze Świętochłowic-Lipin pt. *Chłopiec i jego wózek*, opowiadającym o młodzieży żyjącej na Śląsku. (Por. M. Kołodziejczyk, *Synkowie*, „Polityka" 2007, nr 10). Można jednak zadać pytanie, na ile przedstawiony w filmie obraz Śląska jest „prawdziwy", a na ile wpisuje się on w oczekiwania widza i obowiązujący model pokazywania tego rejonu jako obszaru nędzy, bezrobocia, alkoholizmu, marazmu i braku perspektyw.

[30] J. Ruby, *Mówić do*…, op. cit., s. 34.

[31] Filmy kręcone przez przedstawicieli peryferyjnych kultur nazywano biodokumentami lub socjodokumentami. W tym kontekście należy przywołać ideę tzw. mediów tubylczych. Wiele grup etnicznych kręci filmy o własnej kulturze, nawet posiada swoje stacje telewizyjne. Por. M. Rajewski, *Antropologiczne badania roli mass mediów w kulturze*, [w:] *Teksty kultury. Oblicza komunikacji XXI wieku*, pod red. J. Mazur, M. Rzeszutko-Iwan, Lublin 2006.

[32] Z języka Hopi pochodzą tytuły wszystkich filmów. Można je przetłumaczyć jako „życie pozbawione równowagi"; „życie na koszt innych" oraz „życia w trakcie przemiany".

[33] Por. P. Zawojski, *Techno mundi zamiast anima mundi. Trylogia Qatsi Godfreya Reggio*, [w:] *Kino amerykańskie. Dzieła*, pod red. E. Duryss, K. Klejsy, Kraków 2006.

ramy gatunków, mieszczące się w hollywoodzkim *mainstreamie* i prezentowane w oficjalnej dystrybucji. W filmach tego typu kategoria „Ideologii" stanowi podstawowy trop interpretacyjny. Jednakże nawet w banalnych i standardowych utworach, typowych westernach, kryminałach, filmach grozy czy melodramatach, antropolog kultury może dostrzec bogate pokłady znaczeń.

Przykładowo, w amerykańskich melodramatach Douglasa Sirka z lat 50. XX w. (np. *Wszystko czego pragnę*, *Wspaniała obsesja*, *Mamy jeszcze jutro*, *Pisane na wietrze*, *Wyblakłe anioły*) można dostrzec w tle – wbrew dominującej „Ideologii" – problemy udręczonego obyczajowo społeczeństwa, w tym zjawiska emancypacji i samorealizacji kobiet, słabości i frustracji mężczyzn lub traumatycznych związków rodziców z dziećmi[34]. Podobnie jest w hiszpańskich filmach grozy realizowanych w latach 60. i 70. przez takich twórców, jak Amando de Ossorio (*Grobowiec Ślepej Śmierci*, *Noc krwawego kultu*) Jacinto Molina (*Krwawy księżyc*, *Orgia zmarłych*) czy Jesusa Franco (*Przerażający doktor Orloff*). W filmach tych w alegoryczny sposób opisano duszną, przesyconą przemocą oraz tłumioną seksualnością sytuację narodu pod rządami frankistów. Wszystkie one wyrastały z religijnych i kulturowych obsesji typowych dla społeczeństwa hiszpańskiego tamtego okresu[35].

Z wizualizacją kategorii „Innego" spotykamy się natomiast w klasycznych filmach *science-fiction* oraz fantasy. Utwory te wielokrotnie odwołują się do uniwersalnych wzorów kultury, głęboko utrwalonych wyobrażeń czy jawnie mitologicznych treści. Jak celnie rzecz podsumowuje M. Roszczynialska: „antropologiczny temat «kontaktu z Obcym» stanowi zwornik między fantastyką, spekulacją filozoficzną (w formie utopii czy powiastki filozoficznej), literaturą psychologiczną (podejmującą temat odkrywania własnego «ja»), a historiografią i eposem"[36]. Motywy podróży w nieznane, spotkania z „Innym", kryzysu społeczności, konfliktu etnicznego lub technologicznego, wreszcie inicjacji i/lub transgresji stanowią podstawę wielu filmów *science-fiction* oraz *fantasy*, by wymienić tylko dzieła Ridleya Scotta (*Obcy* /1979/, *Łowca androidów* /1982/, *Legenda* /1985/), George'a Lucasa (*THX 1138* /1973/, *Gwiezdne wojny* /1977–2005/, Stevena Spielberga (*Bliskie spotkania trzeciego stopnia* /1977/, *Raport mniejszości* /2002/, *Wojna światów* /2005/), Jamesa Camerona (*Terminator* /1984/), Johna Carpentera (*Rzecz* /1982/, *Przybysz z gwiazd* /1984/), Paula Verhoevena (*Robocop* /1987/, *Pamięć absolutna* /1990/), Richarda Donnera (*Zaklęta w sokoła* /1985/) lub Petera Jacksona (*Władca Pierścieni* /2001–2003/, *King Kong* /2005/).

Na granicy głównego nurtu filmów fabularnych mieszczą się dzieła bliskie formule kina etnograficznego. Przykładem mogą tu być chociażby filmy Tony'ego Gatlifa, np.: *Gadjo Dilo* (1997), *Vengo* (2000), *Exils* (2004) i *Transylwania* (2006). Gatlif, z pochodzenia hiszpański Rom, w swojej twórczości przewartościowuje stereotypowy obraz Cygana („Innego"). Reżyser konsekwentnie oddaje głos przedstawi-

[34] A. Pitrus, *Melodramaty Douglasa Sirka*, Kraków 2006. Por. recenzja G. Stachówny z tej książki, „Kino" 2007, nr 4, s. 86.

[35] P. Kletowski, *Realizm magiczny Guillermo Del Toro*, „Kino" 2007, nr 3, s. 26.

[36] M. Roszczynialska, *Poetyka fantasy Andrzeja Sapkowskiego*, Kraków 2006, s. 132 (wydruk komputerowy).

cielom społeczności romskich (dzięki temu uzyskuje efekt obiektywizacji przekazu): angażuje nieprofesjonalnych wykonawców, nie ingeruje w spontaniczne zachowania na planie, pozwala na improwizacje, kręci zawsze w naturalnych plenerach, wykorzystuje oryginalne języki portretowanych grup, unika też skomplikowanej inscenizacji. Jego dzieła można nazwać postkolonialnymi, gdyż przede wszystkim poświęcone są doświadczeniom jednostek wykorzenionych, nie potrafiących zbudować spójnego obrazu siebie i swej kultury. Głównymi motywami filmów Gatlifa są zatem problemy tożsamości, życia na pograniczu kultur oraz wędrówka „do źródeł".

Odmienny sposób antropologicznego poznania oferują dzieła, które – choć mieszczą się w obrębie filmów fabularnych – stanowią zdecydowane zaprzeczenie kina głównego nurtu. Tę kolejną grupę filmów określa się mianem kina progresywnego. Utwory te radykalnie dekonstruują utrwalone wzorce narracji oraz styl typowy dla klasycznych gatunków. Przewrotnie akcentują odmienność „Innych" i demaskują hollywoodzkie strategie „Ideologii" oraz „Obrazu". Filmy tego nurtu bliskie są kinu kontrkultury; charakteryzują się skłonnością do formalnych eksperymentów, hybrydyzacji gatunkowej, intertekstualnych gier, przełamywania wszelkich tabu. Kino progresywne zdradza też szczególne upodobanie do poetyki nadmiaru, absurdu, kiczu i tandety.

Wśród wielu możliwych form i odmian można tu przykładowo wymienić filmy poruszające problemy rasizmu i nierówności etnicznych (głównie nurt „blaxploitation", np. *Shaft* Gordona Parksa /1971/), utwory poświęcone tematyce „queer" (*Rocky Horror Picture Show* Jima Sharman /1975/, *Priscilla, królowa pustyni* Stephana Elliotta /1994/), filmy erotyczne, odwołujące się do obowiązującej w danym czasie „Ideologii" seksu, władzy i przyjemności (dokument Randy'ego Barbato i Fentona Bailey'a *Głęboko w gardle* /2005/ pokazujący kulturowe aspekty funkcjonowania najsłynniejszego filmu porno *Głębokie gardło* Gerarda Damiano /1972/) oraz horrory „gore" (np. *Noc żywych trupów* George'a Romera /1968/, *Teksaska masakra piłą łańcuchową* Toby Hoopera /1974/, *Wzgórza mają oczy* Wesa Cravena /1977/), które precyzyjnie odzwierciedlają społeczne lęki, przewrotnie komentują aktualne zjawiska społeczno-kulturowe oraz odważnie przewartościowują dominujące wzorce ideologiczne[37].

W ramach kina progresywnego umieściłem także twórczość Gusa Van Santa i Wernera Herzoga, mimo iż dzieła obu autorów funkcjonują w oficjalnej dystrybucji (jednak w ograniczonym zakresie). Są to twórcy innowacyjni, bezkompromisowi w estetycznych poszukiwaniach, konsekwentnie wykraczający swymi filmami poza utrwalone wzorce głównego nurtu. Gus Van Sant (poza kilkoma nieudanymi wyprawami na teren komercji) wytrwale podejmuje w swych filmach problemy „Innego": zwłaszcza konstruowania tożsamości płciowej (*Drugstore Cowboy* /1989/, *Moje własne Idaho* /1991/, *I kowbojki mogą marzyć* /1993/), kulturowego wyobcowania i niemożności porozumienia się (*Gerry* /2002/), nieprzewidywalności ludzkich za-

[37] O skomplikowaniu formalno-znaczeniowym horrorów „gore" przekonująco pisze Andrzej Pitrus, autor polskiej monografii tego gatunku: *Gore – seks – ciało – psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce 1992.

chowań (*Słoń* /2003/), wreszcie niemożności opisania losu drugiego człowieka (*Last Days* /2005/). Koncentrując się na postaciach ekscentryków, outsiderów, nadwrażliwców, reżyser próbuje zgłębić tajemnicę ludzkiej egzystencji i równocześnie pokazać uwikłanie we wzorce kultury. W swej strategii „Obrazu" niektóre dzieła Van Santa (zwłaszcza *Gerry* i *Last Days*) są radykalne – skrajnie „afilmowe", bez tradycyjnego progresu fabuły, bez interpretacji zachowań bohaterów, za to celebrujące każdy szczegół, kontemplujące stany „zawieszenia" i momenty „puste". Jest to kino zaprzeczające samemu medium, na granicy komunikatywności, wprost „autystyczne". Artysta Van Sant udowadnia (podobnie jak antropolog Geertz), iż nie można dotrzeć do uniwersalnej prawdy o człowieku. Pozostaje tylko „lokalna wiedza", strzępy informacji, drobne sugestie.

W filmach Wernera Herzoga (fabularnych i dokumentalnych – reżyser traktuje je na równi) obsesyjnie powracają tematy skrajnych ludzkich doświadczeń i sytuacji granicznych (np. *Fatamorgana* /1970/), *Fitzcarraldo* /1982/, *Aguirre, gniew boży* /1972/), „ciemnej otchłani" istnienia (np. *Bocassa – echa mrocznego imperium* /1990/), podróży do kresu poznania, także mistycznego (np. *Dzwony z głębi* /1993/, *Pielgrzymi* /2001/, *Koło czasu* /2003/) oraz postaci „Innych": ludzi wyklętych, buntowników, odmieńców czy ekscentrycznych artystów (np. *Zagadka Kaspara Hausera* /1974/, *Mój ukochany wróg* /1999/, *Grizzly Man* /2005/)[38]. Wątki te układają się w interesującą dla antropologicznej refleksji triadę: szaleństwa jednostki, porządku kultury oraz nieubłaganej obcości Natury i Sacrum.

Odmienny typ antropologicznego poznania prezentują filmy amatorskie, kręcone przez niezawodowych twórców w warunkach nieprofesjonalnych (jednak bez ambicji rezygnacji z tego statusu – odwrotnie niż ma to miejsce w kinie off-owym). Są to dzieła w pełni autorskie, nie przeznaczone do masowej dystrybucji, zachowujące swój jednostkowy, niepowtarzalny charakter, można rzec: posiadające „aurę", w rozumieniu Waltera Benjamina.

Filmy amatorskie mogą być interesujące dla badacza-antropologa z wielu powodów. Po pierwsze, jest to doskonałe świadectwo obyczajów, wzorców kulturowych i sposobów definiowania świata, typowych dla modelu racjonalności potocznej. Skala mikroobserwacji i postulowane w teorii Geertza „przypadki lokalne" znajdują w filmach amatorów swój najpełniejszy wyraz. Z reguły dzieła te nie mają ambicji uogólnienia, całościowego opisu prezentowanych zjawisk. Autorzy filmów amatorskich – niezależnie, czy ich intencją była spontaniczna „autoekspresja", czy planowany zapis rodzinnej uroczystości – tworzą własne „opowieści życia", jak powiedziałby Gregory Ulmer: „mistorie" (*my-story*)[39]. Powstają one bowiem w wyniku interakcji wiedzy społecznej (oficjalnego dyskursu) z wiedzą prywatną (własnym rozumieniem świata). W efekcie każdy film amatorski stanowi „tekst-mozaikę": spleciony z pro-

[38] Por. A. Pierzchała, *Herzog – obsesja horyzontu*, „Kino" 2007, nr 5.

[39] Na temat „mistorii" oraz innych elementów koncepcji Gregory'ego Ulmera pisali m.in.: T. Szkudlarek, *Wiedza i wolność w pedagogice amerykańskiego postmodernizmu*, Kraków 1993; idem: *Media. Szkic z filozofii i pedagogiki dystansu*, Kraków 1999; T. Miczka, *O zmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*, Katowice 2002.

duktów rozumu i wyobraźni autora, jak również tych wszystkich elementów, które niesie kultura (także audiowizualna) – tekst pełen asocjacji, aluzji, dygresji, intertekstualnych nawiązań.

Ważnym punktem w antropologicznej analizie filmów amatorskich powinno być zawsze odkrywanie „Ideologii" autora, jego usytuowania i funkcjonowania w określonych „habitusach"[40] (termin Pierre'a Bourdieu). Z reguły owo socjo-kulturowe usytuowanie jest przez twórców-amatorów nieuświadamiane, a jeśli już to rzadko wizualizowane w tekście filmowym. Jednakże to właśnie określone „habitusy" stanowią podstawę mechanizmu, który kształtuje doświadczenie oczywistości i naturalności świata dla tworzących filmy jednostek[41]. Istotnym byłoby też pytanie, na ile kształt formalny takich utworów (kategoria „Obrazu") jest efektem audiowizualnego doświadczenia autorów i skutkiem ich osadzenia w dyskursie medialnym.

Ostatnią grupę dzieł, mogących służyć antropologicznemu poznaniu, stanowią filmy nowomedialne. Określenie to oznacza filmy funkcjonujące w nowych środowiskach audiowizualnych i odmiennych niż dotychczasowe kanałach dystrybucyjnych. Mam tutaj na myśli przede wszystkim prywatne filmy wideo, także te kręcone za pomocą telefonów komórkowych[42], rozpowszechniane następnie w Internecie (w tym, m.in. animacje, filmy kontrkulturowe, reklamy, teledyski i realizacje „fanowskie", czyli parodie, przeróbki, trawestacje dzieł otoczonych przedmiotem „kultu").

Powstanie i rozwój omawianych tekstów odzwierciedla ewolucję współczesnych mediów. Całkowicie przeobraził się kontekst społeczny, kulturowy oraz technologiczny ich funkcjonowania. Zjawiska pluralizmu tekstowego i intermedialności oraz aktywność semiotyczna odbiorców i zwiększająca się interaktywność mediów przyczyniły się do rozwoju tekstów nowomedialnych. Poza tym, dziś praktycznie każda realizacja filmowa – od najbardziej grafomańskiej, po najbardziej wyrafinowaną – znajduje swoje miejsce w odpowiednim obszarze Internetu. Antropolog kultury nie może faktu tego pominąć.

Filmy nagrywane za pomocą komórek oraz miniaturowych kamer wideo można rozpatrywać w wielu różnych kontekstach: medialnym (kategoria „Obrazu"), społecznym (kategoria „Innego") oraz kulturowym (kategoria „Ideologii"). Bardzo często powstają w ten sposób dzieła, które stanowią wyraz symbolicznej emancypacji grup dotychczas marginalizowanych przez oficjalne dyskursy. Dokumentowanie na wideo różnych zjawisk, staje się, zwłaszcza dla młodzieży, nie tylko prywatnym uwiecznianiem przeżytych chwil, ale przede wszystkim budowaniem własnego obrazu, medialną auto-kategoryzacją, nobilitacją społeczną, także potwierdzaniem grupowej, nie tylko prywatnej tożsamości[43].

[40] M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 1997, s. 32–36.

[41] Ibidem, s. 11.

[42] Por. P. Levinson, *Telefon komórkowy. Jak zmienił świat najbardziej mobilny ze środków komunikacji*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2006.

[43] Mieszczą się tu np. relacje z tzw. ustawek kibiców drużyn piłkarskich, rejestracje nielegalnych wyścigów samochodowych czy sfilmowane popisy tzw. skaterów.

Film, który wybrałem jako ilustrację tekstów nowomedialnych, mieści się w tej właśnie grupie. Są to tzw. taśmy grozy z Torunia – zapis aktów przemocy uczniów technikum wobec nauczyciela. Z wielu różnych płaszczyzn, na których można ten film rozpatrywać, przywołam jedynie płaszczyznę antropologiczną[44]. W aspekcie tym najważniejsza staje się analiza wzajemnych relacji głównych bohaterów spektaklu: nauczyciela (tego „Innego") oraz uczniów. Ich wzajemne zachowania (agresywność uczniów *versus* bierność nauczyciela) mogą być interpretowane jako realizacja walki o dominację w grupie i pokaz siły jednostek nadrzędnych (kategoria „Ideologii"). Jako że uczniowie nie mogli zmienić społecznej roli nauczyciela, postanowili „unicestwić" go w tej roli poprzez zepchnięcie w hierarchii klasy na najniższą pozycję. Uczniowie w dręczonym nauczycielu przestali widzieć pedagoga. Zobaczyli jedynie ofiarę, którą należy społecznie i kulturowo zdegradować; stąd m.in. pierwotne w swym antropologicznym wymiarze, próby symbolicznej dominacji seksualnej[45]. Radykalnym sposobem umniejszenia rangi partnera było usytuowanie go w pozycji „nie-człowieka", odebranie mu godności istoty ludzkiej. Jeden z uczniów, zwracając się wprost do kamery, zaprosił widzów na program typu „Animal planet". Opozycja „ludzie"–„zwierzęta" stanowi jedną z podstawowych negatywnych kategoryzacji „Obcego"[46].

Dążenie do potwierdzenia uczniowskiej dominacji przybierało zresztą najróżniejsze formy[47]. Już sam fakt filmowania stanowił formę agresji. „Widzieć", znaczy mieć kontrolę i władzę nad drugim człowiekiem[48]. Dominująca pozycja przypada bowiem temu, kto patrzy – tutaj „władzę" nad „Obrazem" miała jedynie młodzież. Zapis z toruńskiego technikum, rozpowszechniany następnie w Internecie, był dla uczniów nie tylko świadectwem ich zwycięstwa w walce ze znienawidzoną instytucją szkoły (główna warstwa „Ideologii" rzeczonego filmu), ale także wzorcową realizacją kategorii oporu wobec dominujących form kultury.

[44] Wszystkie płaszczyzny omawiam w odrębnym tekście. Por. B. Skowronek, K. Skowronek, *Szkolny „świat odwrócony". Analiza lingwistyczno-kulturowa uczniowskich taśm wideo (na materiale filmu z Torunia)*, [w:] *Kreacje świata w języku mediów*, pod red. R. Tokarskiego, P. Nowaka, Lublin 2007.

[45] Takie działania stanowiły element poniżającej homoseksualizacji odbiorcy (stawiania go w pozycji skrajnie zdominowanej, biernej, nie-męskiej). Przykładem tego były obsceniczne rysunki na tablicy lub gesty seksualne w wykonaniu uczniów (pokazywanie środkowego palca, udawany akt onanizowania się). Por. J. Wasilewski, *Retoryka dominacji*, Warszawa 2006.

[46] Z. Benedyktowicz, *Portrety*..., op. cit., s. 125–128.

[47] Radykalnymi formami symbolicznego pozbawienia oblicza, depersonalizacji i uprzedmiotowienia były także akty nałożenie kosza na śmieci na głowę oraz podjęta próba wytarcia twarzy nauczyciela gąbką, którą można również interpretować jako „naznaczenie" brudem, pohańbienie, skalanie. W subkulturze więziennej tego typu akty deprecjacji, mające charakter symbolicznego „odwrócenia" męskiej płciowości, określa się jako „przecwelenie berłem". Podaję za: J. Wasilewski, *Retoryka*…, op. cit., s. 404. Por. P. Moczydłowski, *Drugie życie więzienia*, Warszawa 2002.

[48] Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993; A. Ogonowska, *Przemoc ikoniczna. Zarys wykładu*, Kraków 2004.

4.

Antropologicznie interpretacje dzieła filmowego mogą zatem obejmować najrozmaitsze aspekty – począwszy od uniwersalnych figur ludzkiej egzystencji, poprzez mity i głębokie struktury symboliczne[49], aż po peryferyjne zjawiska codziennego życia[50]. Jestem przekonany, iż antropologia pozwala, w zmienności i polimorfizmie filmowych tekstów kultury, dostrzec ciągłą obecność podstawowych tematów egzystencjalnych oraz tych wzorców kulturowych, które nadają rytm życiu i stoją także u podstaw kinowych przedstawień.

Film means of anthropological perception

Abstract

The aim of this article is showing the methods of anthropological perception of man, phenomena and forms of culture through a film. All films, regardless of their form and genre, can be the bases of anthropological analysis. The hermeneutic foundation in such analyses is the method of "thick description", characteristic of the interpretive anthropology model by Clifford Geertz. The elementary notional categories forming the interpretive framework in anthropological film analyses are: the Other, the Ideology, and the Image. Different ways of anthropological perception result from the different accentuation of these categories in particular film genres: ethnographic films, documentaries, main stream feature films, progressive, amateur or "new-media" films.

[49] Dla Zbigniewa Benedyktowicza (*Wprowadzenie. Antropologia filmu i fotografii*, *Polska Sztuka Ludowa,* „Konteksty" 1992, nr 3–4, s. 3) „kino odtwarza i odnawia mit". Film funkcjonuje przede wszystkim „jako nośnik mitotwórczy (obszar kontynuacji, przekształcania i «odnawiania znaczeń») i jako zapis współczesności (zarejestrowane w filmie: obyczaj, gest, ruch, wzorce piękna, moda, tendencje tematyczne, struktury mentalne danego czasu itd.)".

[50] Por. *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, pod red. D. Czai, Kraków 1994; R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000; W. Kuligowski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007; *W stronę socjologii przedmiotów*, pod red. M. Krajewskiego, współpraca M. Brzozowska, Poznań 2005; *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, pod red. W. Godzica, M. Żakowskiego, Warszawa 2007.