

Iwona Morozow

Antropolog jako dokumentalista zaangażowany : O wrocławskiej grupie Cinema Albert Production

Kultura Popularna nr 1 (35), 86-97

2013

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Iwona Morozow

Antro- polog jako do-

kumentalista za- angażowany

*O wrocławskiej
grupie Cinema
Albert Production*

Film na łamach antropologii coraz częściej staje się akceptowalnym i stosowanym elementem praktyki badawczej, w który pokłada się coraz większe nadzieje, związane choćby z szansą na przekroczenie logocentrycznych i linearnych ograniczeń tekstu, a co za tym idzie i hermetyczności samego dyskursu. Jak pisał Sławomir Sikora, kategoria wzroku, widzenia, mediów wizualnych, stanowi centrum rozważań zwłaszcza jednej z subdyscyplin antropologii, zwanej antropologią wizualną, lub jak preferowali niektórzy badacze – antropologią komunikacji wizualnej (Sikora, 2012: 31). Subdyscyplina ta, istniejąca (umownie) od lat 70. XX wieku (zob. tamże: 32–51; Keifenheim, 2006: 54–55) może pochwalić się na świecie rosnącą liczbą jednostek specjalizujących się w wizualnym modelu badawczym (choćby ośrodek w Manchesterze z Granada Centre for Visual Anthropology) oraz solidną grupą antropologów wykorzystujących film i fotografię jako środki komplementarne wobec klasycznego notatnika i pióra w terenie (zob. MacDougall, 2010; Banks, 2009 i 2001; Pink, 2009, Grimshaw i Ravetz, 2005; Barbash i Taylor, 1997), którzy poza produkcją tekstów, mogą pochwalić się również próbami z dokumentem antropologicznym.

Spoglądając w tym kontekście na sytuację Polską, należałoby zauważyć, iż subdyscyplina ta jest zaledwie w fazie raczkowania. Oczywiście wypadałoby dokonać tutaj pewnego rozdziału na teorię i praktykę, gdzie w przypadku tej pierwszej, głównie za sprawą cytowanego Sikory, możemy pochwalić się wartościowymi opracowaniami, które podejmują się krytycznej refleksji nad zachodnią tradycją oraz jej ewentualnym rezonansem i adaptacją na polski grunt. Niestety dużo gorzej jest z przenoszeniem teorii na grunt praktyki (choć zgoła odmienne zdanie ma w tej kwestii cytowany Sikora). W tej materii odwołam się na krótko do własnych spotkań z polskimi filmami etnograficznymi/antropologicznymi, które miałam okazję oglądać na kilku mniej i bardziej oficjalnych przeglądach, organizowanych w Łodzi i Warszawie.

Sikora we wprowadzeniu do *Filmu i paradoksów wizualności*, żartobliwie przytoczył jedną z krótszych definicji subgatunku filmu dokumentalnego, pisząc, iż „film etnograficzny jest długi i nudny”, by zaraz w następnym zdaniu spuentować, że z powyższą opinią się rzecz jasna nie zgadza (Sikora, 2012: 11). Przyznam rację badaczowi, że cech tych zdecydowanie nie powinno przypisywać się jako dystynktywnych dla filmów etnograficznych, jednak spoglądając na zdecydowaną większość nieśmiało pojawiających się polskich realizacji (pochodzących od antropologów), owej ironicznej postawie chciałoby się przyklasnąć. Marginesem jest jednak tutaj brak profesjonalnego warsztatu filmowca, a podstawowym problemem – po prostu brak zrozumienia samej istoty filmowości, co sprawia, że zamiast choć przyzwoicie wykonanych obrazów, otrzymujemy zupełnie nieskładne rejestracje tytułowane filmem, bądź też przesadnie przeładowane informacją obrazy, w których trudno doszukać się myśli przewodniej. Oczywiście mamy też w Polsce swojego klasyka, którym był Jacek Ołędzki, a także kilku antropologów, którzy wspierali (Ewa Nowina-Sroczyńska współpracująca z Tadeuszem Różyckim), bądź byli wspierani przez profesjonalistów (kooperacja Andrzeja Dybczaka z reżyserem, scenarzystą i producentem offowym Jackiem Nagłowskim przy *Gugara*), dzięki czemu ich realizacje zarówno w warstwie treści, jak i formy nie pozostawiają wątpliwości i wyznaczają kierunek, w którym powinno zmierzać (mimo wszystko wciąż rodzące się) polskie kino etnograficzne. Pozwolę sobie jeszcze w tym miejscu zaznaczyć jeden wątek związany z amatorskością filmów etnograficznych oraz ich przynależnością do gatunku filmów dokumentalnych i idących za tym konsekwencji w ramach kontekstu.

Iwona Morozow – Absolwentka Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej i doktorantka Studiów Nauk o Kulturze UW. Redaktorka czasopisma naukowego „Tematy z Szewskiej”, oraz multibloga *Film Kultura Społeczeństwo*. Przygotowuje dysertację *Film społecznie zaangażowany. Antropologiczne refleksje i praktyka*.

Właściwie od powojennych procesów formułujących polską kinematografię, gdzieś w jej świadomości zakorzeniło się przeświadczenie o niższej pozycji filmu dokumentalnego, która sprawiała, że jego twórcom odmawiano nobilitującego statusu, jaki przypadał reżyserom trudniącym się kinem fabularnym. Z jednej strony obrazuje to lekceważący stosunek władz PRL-u do reżyserów filmów dokumentalnych, brak wiązania ich z kategorią artysty oraz idące za tym wymuszone próby doskonałych dokumentalistów z filmem fabularnym (np. Kazimierza Karabasza, który próbował, ale zdezerterował ostatecznie z planu fabuły) oraz powszechne w Polsce traktowanie ich jedynie jako furtki do produkcji fabularnych (Polański, Koterski). W związku z tym polskie filmy dokumentalne trafiały przede wszystkim do specjalistów, pasjonatów, a w okresie lat 80., ich status uległ nawet pogorszeniu wraz z falą reportaży, tworzonych przez dziennikarzy, którym „udało się” wykreować ujednoczoną, sztywną formę przekazu. Telewizyjne produkcje przez długi czas kojarzyły się widzom w Polsce z krajowym filmem dokumentalnym, który przez wzgląd na jego „pauperyzację” rzadko rozpatrywano w kontekstach estetycznych. Sytuacja ta ulega ostatnimi czasy zmianie, głównie za sprawą rosnącej liczby festiwali w Polsce promujących filmy dokumentalne, ich rosnącej popularności, która jest również wynikiem interesujących eksperymentów na gruncie dokumentu (przede wszystkim formalnych: wykorzystywanie animacji,

Jednym z argumentów, opowiadających się za stosowaniem filmu jako sposobu budowania antropologicznej wypowiedzi, jest jego

względnie ogólnodostępna i zrozumiała forma, pozwalająca przekroczyć sam dyskurs akademicki

porzucanie klasycznych formatów, otwarte mówienie o roli inscenizacji). Klasycy polskiego dokumentu, a także najnowsze realizacje, które można oglądać na rozmaitych festiwalach, sprawiają, że poprzeczka dla filmu dokumentalnego (w tym jego podgatunków) jest postawiona bardzo wysoko i uświadamiają filmującym antropologom konieczność opanowania języka medium, nie w mniejszym stopniu, niż w przypad-

ku samego antropologicznego warsztatu. W związku z powyższym, poza reagowaniem na postulaty własnej dyscypliny (na czym skupiają się przede wszystkim antropolodzy wizualni), należały jeszcze śledzić te, zmieniające rzeczywistość samego kina. Jednym z argumentów, opowiadających się za stosowaniem filmu jako sposobu budowania antropologicznej wypowiedzi, jest jego względnie ogólnodostępna i zrozumiała forma, pozwalająca przekroczyć sam dyskurs akademicki¹; wyzwaniem dla filmowca-antropologa jest zrobić z niej rzeczywiście użytek.

¹ Przekroczenie dyskursu akademickiego dla niektórych jest oczywiście równoznaczne z banalizacją antropologii, jednak ze względu na celowość niniejszego artykułu, wątek ten nie będzie stanowił tutaj przedmiotu dyskusji.

Do trudności związanych z opanowaniem medium filmowego oraz korespondowaniem z poziomem innych krajowych produkcji, dołączają jeszcze dylematy i komplikacje badawcze, wynikające z posługiwania się metodami wizualnymi w terenie oraz (co często z tego wynika) związane z komponowaniem wizualnych tekstów antropologicznych, ich statusu, własności, pogłębiających jeszcze wątpliwości epistemologiczne i heurystyczne. Dylematy te były (i wciąż są) jednym z głównych zagadnień poruszanych przez Sarah Pink (2009), Jaya Ruby'ego (2000), Annę Grimshaw i Amandę Ravetz (2009), ale także przez Sławomira Sikorę (2012). Pytanie jakie nasuwa się po tym wszystkim, to: czy warto, skoro można się bez tego obejść?

Barbara Keifenheim pisała, iż „w porównaniu z klasyczną antropologią, z jej naciskiem na teorię i produkcję tekstów, antropologia wizualna często wydaje się bardziej twórcza i bliższa realnemu życiu” (Keifenheim, 2006: 177). Współczesną intencją dyscypliny są w dużej mierze poszukiwania wokół udoskonalania metod prezentacji wiedzy, kładących nacisk na dialektyczny, a przez to i emancypacyjny model badawczy. Film, mający popularyzatorski i kolektywny potencjał, w związku z tym może być dla niej doskonałym partnerem przy realizacji wielu współczesnych postulatów, będących pokłosiem zwrotu interpretacyjnego i potrzeby refleksyjności, które znalazły rezonans zwłaszcza w antropologii zaangażowanej (i jej pokrewnych subdyscyplinach: stosowanej, działającej, współpracującej), i które stały się inspiracją dla mnie, by podjąć się wyzwania. Niniejszy artykuł stanowi próbę zaprezentowania przykładowego projektu urzeczywistnienia takich zadań poprzez wielowymiarową współpracę z amatorską grupą filmową Cinema Albert Production i równoczesne tworzenie materiałów filmowych, z myślą o zmontowaniu ich ostatecznie w pełnometrażowy, zaangażowany dokument relacjonujący naszą interakcję. Ową zaangażowaną perspektywę pojmuję tutaj – za Bogusławą Gołębnik i Haną Cervinkovą – jako typ praktyki i dyskursu badawczego, w których potrzeby emancypacyjne konkretnych ludzi, grup, są sytuowane na pierwszym miejscu (2010: xiv). Bycie antropologiem i jednocześnie dokumentalistą zaangażowanym zaś to w pewnym sensie powrót do traktowania filmu jako gatunku użyteczności publicznej, propagowanego przez przedstawicieli szkoły brytyjskiego dokumentalizmu (zob. Przyłipiak, 2004: 19–22), którego celem jest zawiązanie komunikacji, zapewnienie wymiany myśli i umożliwienie samoreprezentacji. Jednocześnie chciałabym zaznaczyć, iż w artykule nie będę zajmować się kwestią definicji filmu etnograficznego/antropologicznego i jego ewentualnym rozgraniczeniem/wydzieleniem od dokumentu, przyjmując jednakże przeświadczenie Jaya Ruby'ego, iż kluczem do kategoryzowania filmu jako antropologicznego nie jest „antropologiczny temat”, lecz fakt realizowania filmu według projektów samych antropologów, tak aby komunikowały antropologiczną intuicję i wgląd (Ruby, 2000: 1). Choć powyższe sformułowanie jawi się nieco mgliście, mam nadzieję, że przedstawiając założenia projektu, którego jestem częścią, a którego zadaniem jest zrealizowanie rzeczoności filmu antropologicznego, uda mi się je nieco wyklarować.

Zanim przejdę do sedna artykułu, powinnością jest przedstawienie bohaterów, wokół których, z którymi i bez których projekt by się nie narodził. Mowa o lokalnej grupie Cinema Albert Production, w skład której wchodzi podopieczni wrocławskiego koła schroniska dla bezdomnych mężczyzn im. Św. Brata Alberta, jego kierownik i założyciel – Dariusz Dobrowolski oraz jego współpracownicy. Ponadto za członków grupy można uznać także osoby z zewnątrz, w tym przede wszystkim filmowców, od których amatorzy uczą się

rzemiosła, a którzy w projekt wnoszą swoją wiedzę, doświadczenie oraz – na zupełnie pragmatycznej stopie – sam sprzęt filmowym. Tym, co charakteryzuje filmy grupy (dotychczas jest to siedem produkcji), jest niezwykła wrażliwość na istotne problemy społeczne, a także edukacyjny, zaangażowany cel, jaki wyznaczyli im sami bezdomni. Od początku grupie przyświecała idea, że ich filmy będą trafiać na przykład do trudnej młodzieży lub do osób bezdomnych, by nawiązać dialog wokół sytuacji, w jakiej się znaleźli oraz wobec najistotniejszych dla nich, wspólnych problemów (alkoholizm i inne nałogi, strata, marginalizacja, wykluczenie, depresja, samotność). Ponadto, poprzez udzielanie się w przestrzeni publicznej (bo grupa chętnie opowiada o swojej pracy na pokazach ich twórczości) podejmowane są ciągłe próby zmieniania stereotypowego wizerunku osoby bezdomnej. Adekwatnie podsumowują to słowa pomysłodawcy, który mówi, że typowe oblicze bezdomnego jest „brudne, zapijaczone, zdegradowane do granic wytrzymałości, opuchnięte, oplute i wyśmiane” (Dobrowolski, 2011), ich celem jest natomiast próba zastąpienia go tym bardziej ludzkim.

Cała idea grupy jest – można by powiedzieć – bardzo antropologiczna; zakłada i skutecznie realizuje dialog oraz opiera się na współpracy wielu środowisk, które wspólnie wypracowują język wypowiedzi. W centrum jest sam człowiek, to z jego perspektywy snute są narracje filmowe, opowiadające o tym, co dla nich ważne. Pojawiające się w filmach symbole są ważne z punktu widzenia tworzących je bezdomnych, dzięki temu mają oni większy udział w budowaniu własnej tożsamości. Ponadto tym, co w ich wypowiedku zwraca uwagę, jest dobrowolność udziału w projekcie, przy jednoczesnej świadomości korzyści płynących z takich działań. Mieszkańcy schroniska wspólnie uczestniczą w tworzeniu filmów na każdym etapie. Są aktorami, scenografami, kostiumografami, charakteryzatorami, pomocnikami na planie, ale przede wszystkim współautorami scenariuszy i zawartych w nich dialogów. Założyciel grupy zarysowuje temat, mówiąc, co warto pokazać, czerpiąc inspirację z życia schroniska, jednak scenariusz jest jedynie wstępem rozwijanym przez bezdomnych, improwizujących dialogi i sytuacje na planie².

Przechodząc już powoli do konkretów, warto podkreślić jeszcze jeden, w mojej opinii najważniejszy, element – procesualny, który ponadto stał się dla nas – antropologów³ – inspiracją do podjęcia się artystyczno-naukowej działalności we współpracy z członkami grupy. Korzyścią, o której mowa, jest sama możliwość snucia własnych opowieści, dopuszczenie podmiotów do głosu (o wartości czego pisali wszyscy cytowani antropologowie wizualni) i wynikające stąd konsekwencje dla samoświadomości bezdomnych. Dzięki inscenizacji, podczas pracy nad filmem wykluczony zachowuje dystans, mogąc jednocześnie wypowiedzieć się o sobie, dla siebie i w swoim imieniu. Spowiedzi dokonywane na ekranie, hipnotyczne powracanie do przeszłości, do nałogów i egzystowania w dzikiej bezdomności, niosą ze sobą wartość katartyczną, a także stanowią zapis ogólnej refleksji, co doskonale podkreśla terapeutyczny wymiar pracy na planie. Improwizowane rozmowy zaskakują otwartością i odwagą, wyznaniem wypowiedzianymi wprost do kamery, która w ten sposób staje się świadkiem publicznych deklaracji zmiany i próśb

2 Szczegółowo o grupie Cinema Albert Production można przeczytać w moim tekście: Morozow, I. (2012). Cinema Albert Production i ich wrocławskie opowieści o bezdomnych, [w:] S. Kucharska, K. Jachymek, Wrocław i film. Warszawa.

3 Mówiąc o „nas-antropologach”, mam na myśli siebie i Łukasza Michonia, czyli wykładowcę wrocławskiego Studium skiba.

o przebaczenie. Atutem jest również poczucie sprawowania kontroli nad własną tożsamością, umożliwiającą im stworzenie innego od dominującego wizerunku osoby bezdomnej, a dzięki ciągłemu dostępowi do medium również możliwość renegotjacji własnej tożsamości, której zmianę można zaobserwować u członków grupy w ramach kolejnych obrazów.

Małgorzata Kozubek w swej pracy na temat filmoterapii, w wielowymiarowym aspekcie podejmuje się dyskusji nad uzupełniająco-resocjalizacyjną praktyką posługiwania się filmem w celu przepracowania swoich problemów, zwiększenia umiejętności samorozumienia i rozwinięcia refleksyjności, otwierając tym samym szersze pole wyborów zarówno w kwestii zachowań jak i reakcji emocjonalnych. Ponadto, kontynuuje badaczka, w filmoterapii „miernikiem” wartości filmu jest jego zdolność do poruszania wyobraźni widza, wzbudzania w nim prawdziwych emocji, zachęcania do refleksji i stawiania sobie pytań (Kozubek, 2010: 12–13, 36). Gdy rozpoczynałam swoją współpracę z grupą, wszystkie te elementy stanowiły już realny kontekst funkcjonowania projektu o nazwie Cinema Albert Production. W 1997 roku w tym samym oddziale schroniska, choć mieszczącym się w opuszczonej już siedzibie, powstał Klub Interesującego Filmu, w którym w oparciu o wyświetlane, specjalnie dobrane dla podopiecznych filmy, dyskutowano na temat własnych wyborów, popełnionych błędów i problemów, z którymi większość bezdomnych mężczyzn boryka się na co dzień. W tamtym okresie nikt nie spodziewał się, że przygoda z „najważniejszą ze sztuk” będzie trwała tak długo, a nawet дочека się praktycznej kontynuacji. Kiedy po raz pierwszy spotkałam się z Darkiem Dobrowolskim, a następnie kiedy poznałam zaangażujących się w projekt bezdomnych, miałam już do czynienia ze świadomymi artystami i ludźmi, dla których kino jest pasją i sposobem radzenia sobie z rzeczywistością i którzy zmierzają w konkretnym, emancypacyjnym kierunku. Przy podejmowaniu decyzji o uwzględnieniu twórczości grupy w mojej pracy doktorskiej poświęconej filmom społecznie zaangażowanym, wiedziałam, iż konieczne jest uwzględnienie całego kontekstu, towarzyszącego ich produkcjom, który w tym wypadku miał najistotniejsze znaczenie. W tej materii tradycyjne wywiady pogłębione i obserwacje uczestniczące nie wydawały się wystarczającymi elementami, które pozwoliłyby mi nawiązać kontakt z członkami grupy, jednak minęło sporo czasu, zanim przekonałam się do zaangażowanej praktyki badawczej. Na chwilę obecną wiem, iż była to słuszna decyzja, gdyż bariera między nami została przerwana dopiero, gdy w ramach interdyscyplinarnego projektu stworzyliśmy coś wspólnie. Sztuka dla wielu podopiecznych Darka stanowi oczywiście sposób na komunikację ze światem, ale w kwestii badań antropologicznych pomogła osiągnąć coś jeszcze – zniwelować granicę między badaczem i badanym, sytuując ich na równorzędnej pozycji – artystów, wykonawców, poznających i działających wspólnie. Nie bez przypadku również zadecydowaliśmy o włączeniu filmu w ramy budowania dyskursu o grupie – jeżeli chcieliśmy przemawiać wspólnie; język wizualny, którym swobodnie posługują się badani, był w tej materii trafnym sposobem na budowanie dialogu. Ponadto, film był dla bezdomnych formą, która doskonale sprawdzała się w kwestii wywoływania u nich zmiany indywidualnej, społecznej.

Jak pisała Sarah Pink „aparatus fotograficzny czy kamera będą częścią kontekstu prowadzonych badań i elementem tożsamości etnografa” (Pink, 2009: 67); można dodać, że także tożsamości antropologa, ale również tożsamości filmowca-amatora, która jest również tożsamością badanych, dzięki czemu mogło nawiązać się porozumienie, niekoniecznie skutkujące scaleniem naszych

głosów. Zanim przejdę do scharakteryzowania dwóch (dotychczasowych) projektów, w które byliśmy zaangażowani wspólnie, a mianowicie do pracy nad filmem *Niech inni nie marzną* oraz nad wystawą *Bez(do)Mnie* (podczas pracy nad którą towarzyszyła nam kamera), zatrzymam się jeszcze przy paradygmacie charakteryzującym taki sposób prowadzenia badań.

Jak wspominałam, podczas spotkania z Dobrowolskim miałam do czynienia z osobą, która zupełnie nie stawiała siebie w roli biernego podmiotu badawczego, zatem chcąc badać grupę, najlepiej było działać. W tej kwestii inspiracją okazały się badawczo-rozwojowe projekty, które rozwija się w ramach antropologii pod nazwą „zwrotu działaniowego”. Postulat ten stanowi uzupełnienie badań narracyjnych na rzecz rozwijania metodologii działania w codzienności oraz krytycznego angażowania się w praktyki konkretnych społeczności i jest związany przede wszystkim z prądami antropologii refleksyjnej, zaangażowanej, współpracującej. Zgodnie z założeniami Kurta Lewina (2010), czy Stephena Kemmisa (2010), badania w działaniu mają charakter społeczny, odbywając się we współpracy, są dialektyczne i refleksyjne, krytyczne i praktyczne, wiążące się z aktywnym uczestnictwem badacza i potencjałem emancypacyjnym. Ponadto, w badaniach tego typu do uogólnień teoretycznych dochodzi się za sprawą działań praktycznych, przez co zarówno utylitarny, jak i krytyczny aparat są od siebie zależne. Hana Cervinkowa i Bogusława Gołębniak charakteryzują badania w działaniu, jako oparte na postpozytywistycznej filozofii i innych nurtach, które za punkt wyjścia przyjmują starożytną koncepcję *fronensis*, zakładającą jedność teorii i praktyki, myślenia i działania, teoretyzowania i badania. Dalej teoretyczki kontynuują: „w centrum opartego na kompetencjach refleksyjno-krytycznych projektu zmiany są ludzie (podmiotowo traktowani, mówiący własnym głosem). Wizja zmiany, a także jej wcielanie w życie, ma zawsze charakter wspólnotowy. Prowadzenie badań oznacza tutaj rodzaj usytuowanej aktywności. Umieszczenie badacza w świecie jest jednak czymś więcej niż interpretatywnymi, materialnymi praktykami, które czyniąc świat widzialnym, pozwalają się do niego zdystansować. Czynności badawcze – umożliwiające balansowanie między «kulturową obiektywnością a emocjonalną identyfikacją» – pozwalają rzucić projekt w przestrzeń możliwości” (2010: xv).

Powyższy model badawczy, w ramach interdyscyplinarnego zespołu, postanowiliśmy zestawzić z metodami antropologii wizualnej, na łamach której rozwinięto koncepcję podgatunku filmu antropologicznego o nazwie *collaborative film*, czyli filmu opartego na współpracy. Tradycja tego rodzaju obrazów w antropologii sięga Jeana Roucha, który przekazywał „tubylcom” kamerę, by – mówiąc głosem przedstawiciela brytyjskiej szkoły dokumentu, Johna Griersona – „udzielić głosu tym, którzy głosu nie mają” (Ruby, 2000: 196–197). Inny antropolog prowadzący badania w przyjętym przeze mnie paradygmacie, Terry Turner, wykorzystał metodę antropologiczną i proces kręcenia filmów, by uświadomić Indianom Kajapo, jaką moc zaświadczenia posiada ten, kto dzierży kamerę (zob. Turner, 2002). Oczywiście w przypadku Cinema Albert nie było już potrzeby takiego uświadamiania, gdyż grupa długo przed naszym spotkaniem doskonale radziła sobie z językiem medium i czerpała wymierne korzyści animacyjne i terapeutyczne z postępowania się nim. W związku z tym nasza rola początkowo miała ograniczyć się do roli mediatora, którego zadaniem, dzięki dysponowaniu pewnym kapitałem symbolicznym, było stworzenie i umożliwienie komunikacji między oficjalnym dyskursem a grupą, która w polskich warunkach napotyka problemy, by skutecznie dochodzić swoich praw oraz funkcjonować w sferze

publicznej⁴. Wkrótce w ramach zajęć prowadzonych we wrocławskim Studium Kształcenia Animatorów i Bibliotekarzy (w skrócie SKiBA) przez mojego kolegę, współpracownika, antropologa – Łukasza Michonia narodził się pomysł zrobienia filmu dokumentalnego o grupie, do pracy nad którym zostałam zaproszona. W tworzenie filmu oprócz antropologów włączeni byli animatorzy kultury oraz początkujący filmowcy. Po przygotowaniu przez Łukasza wstępnego scenariusza ruszyły zdjęcia, które trwały około osiem miesięcy. Koncepcja stworzenia dokumentu o twórczości grupy spotkała się z ich bardzo pozytywnym odzewem i w założeniu miała wpisywać

Podstawowym błędem, jaki popełniliśmy, było oparcie scenariusza na wynikach wcześniej

przeprowadzonych wśród bezdomnych tradycyjnych badań terenowych. Mieliśmy gotowe wnioski, które chcieliśmy odtworzyć za pomocą nieco mniej tradycyjnej formy, która na tak sztywno zarysowane cele okazała się być odporna.

się w kontekst prowadzonej przez nas praktyki wspierającej i popularyzującej inicjatywę oddolną Cinema Albert. Nie bez przyczyny jednak wspominałam na początku niniejszego artykułu o ogólnej kondycji filmów robionych przez antropologów; gdyż nie lepiej było w naszym wypadku. Pomimo rozeznania w nowoczesnych trendach antropologicznych oraz pomocy adeptów-filmowców, zupełnie nie poradziłam sobie z medium, które zdało się nas chyba dodatkowo osłepić w kontekście budowania samej narracji o grupie, z pominięciem postulowanej zasady dialektyki. Podstawowym błędem, jaki popełniliśmy, było oparcie scenariusza na wynikach wcześniej przeprowadzonych wśród bezdomnych tradycyjnych badań terenowych. Mieliśmy gotowe wnioski, które chcieliśmy odtworzyć za pomocą nieco mniej tradycyjnej formy, która na tak sztywno zarysowane cele okazała się być odporna. W rezultacie dokument postanowiliśmy zrealizować w skostniałej formule gadających głów, ignorując tradycję kina dokumentalnego (na rzecz dokumentu telewizyjno-reporterskiego), rejestrując po prostu coś na kształt wywiadu pogłębionego na temat historii grupy, przeplatane obrazkami z życia schroniska. Oczywiście to się udać

4 O problemach tych informował nas przede wszystkim Dariusz Dobrowolski, który w początkowych rozmowach na temat naszej ewentualnej kolaboracji właśnie takiej, reprezentatywnej pomocy u nas szukał. W ramach naszych działań wspierających Cinema Albert, uzyskaliśmy środki z Urzędu Miasta na dołączenie filmu *Mój Manhattan* (reż. Dariusz Dobrowolski; Cinema Albert Production) do numeru naukowego czasopisma „Tematy z Szewskiej”, poświęconego przestrzeni; dofinansowanie zostało przeznaczone na zakup sprzętu potrzebnego grupie.

nie mogło i rzeczywiście nie udało, w związku z czym po pierwotnej wersji *Niech inni nie marzną*, pozostał jedynie tytuł, siedem godzin materiałów do kolejnej selekcji i niesmak, zniechęcający nas do dalszej pracy.

W międzyczasie, za sprawą kuratora Muzeum Współczesnego Wrocław – Bartka Lisa, powstała koncepcja projektu *Bez(do)Mnie*⁵, w który zaangażowane były trzy wrocławskie środowiska – architektów skupionych wokół Koła Naukowego Humanizacji Środowiska Miejskiego Politechniki Wrocławskiej, antropologów, filmowców i animatorów, pracujących nad dokumentem o Cinema Albert oraz członków grupy. Ostatecznym celem było stworzenie multimediальной wystawy, prezentującej zamysł tworzenia tanich mebli ze specjalnie przetworzonego papieru, z przeznaczeniem dla osób bezdomnych, z którymi miały być one konsultowane. Projekt i wystawa osiągnęły niespodziewane przez nas efekty, zamieniając się ostatecznie w doskonałą egzemplifikację emancypacyjnego potencjału sztuki użytkowej, budowanej za pomocą rzeczywistego dialogu, co dla bezdomnych stanowiło kolejny, ważny etap na drodze ich resocjalizacyjnych i terapeutycznych działań.

Większej części procesu powstawania wystawy towarzyszyła kamera, natomiast skomponowane w ten sposób materiały audiowizualne, po zmontowaniu ich przez Annę Kurzęcką (studentkę studium skIBA), stały się relacją z poszczególnych etapów projektu, stanowiącą ważną część wystawy. Wspominam o tym, gdyż to właśnie ten, przeszło dwudziestominutowy, film jest bezpośrednią inspiracją do stworzenia pełnego metrażu o Cinema Albert, który nie tyle stanowiłby dokumentalną rekonstrukcję dziejów grupy, lecz był świadectwem jej wyjątkowości, poprzez rejestrowanie procesów, w których jej członkowie biorą udział, a które przyczyniają się do faktycznej zmiany ich sytuacji społecznej. Jako, że wizualność stanowi istotny aspekt ich funkcjonowania w kulturze, to właśnie film wydawał się być najodpowiedniejszym środkiem przedstawiania ich rzeczywistości. W rezultacie, będąc zwolenniczką postulowanego przez Pink czy Banksa „paralelizmu słowa i obrazu” (zob. Pink, 2009; Banks, 2009), zdecydowałam się na prowadzenie audiowizualnych badań antropologicznych, mających obserwacyjny, ale i ostatecznie zaangażowany wymiar. Zadaniem kamery w tym procesie jest scalenie aspektu badawczego i praktycznego, jawiących się w ten sposób jako jeden proces, którego składowe wzajemnie się uzupełniają, stanowiąc równoważny dla praktyki pisarskiej sposób prezentacji wiedzy.

Wystawa uwypukliła ponadto jeszcze jeden aspekt, który odwrócił postrzeganie filmowych przygód grupy. W miarę wglębienia się w działania Cinema Albert stopniowo zrozumiałam, iż produkcja filmów to zaledwie jeden element spośród zbioru przedsięwzięć, które przybliżają zaangażowane osoby do opisywanych celów. Dzięki nim podopieczni Darka Dobrowolskiego w dyskursach publicznych istnieją przede wszystkim jako artyści i taką też (używając języka performatyki) rolę przyjmują i odgrywają. Wspomniany aspekt stanowi w mojej opinii kontekst, bez którego nie można w pełni zrekonstruować emancypacyjnych walorów ich projektu, a którego był pozbawiony pierwotny koncept filmu o Cinema Albert. W związku z tym za pomocą „kamery-pióra” cyfrowo zapisywane są nasze wspólne działania, projekty, seminaria, spotkania ze studentami, pokazy filmów Cinema Albert (przy skupianiu się na reakcji widowni i roli, jaką na tych pokazach obejmują

5 Szerzej o rzeczonym projekcie będzie można przeczytać w numerze czasopisma „Tematy z Szewskiej”, poświęconemu współpracy, który powinien ukazać się do końca 2013 roku, a także na łamach Summy, podsumowującej dotychczasowe wydarzenia M w W (Muzeum Współczesne Wrocław), planowanej na październik w ramach wydawnictwa Muzeum.

bezdolności), ale i prywatne rozmowy. Materiały do filmu powstają tym razem bez uprzednio skonstruowanej koncepcji, a sama obecność kamery jest rodzajem bodźca, obserwatora, prowokatora i towarzysza, mającego zdolność pokazania człowieka z krwi i kości, uwzględniając całą sytuację antropologiczną, a przez to mając możliwość uniknięcia logocentrycznej redukcji. Pierwotny projekt skupiający się na przedstawieniu grupy uległ rozszerzeniu. Obecnie celem jest uchwycenie, opisanie i zrozumienie już nie tylko samych filmów, ale także całego towarzyszącego im kontekstu, który pozwala w pełni ukazać wielowymiarowy proces usamodzielniania się bezdolnych w ramach ich artystycznej aktywności.

Jay Ruby pisząc w *Picturing Culture* o współpracującym modelu antropologii wizualnej, zasugerował dwa możliwe stanowiska, które winien zająć antropolog – menedżera ułatwiającego działania i analityka twórczości „rdzennych mieszkańców” lub ich współpracownika (2000: 219). W ramach prezentowanego procesu badawczego pragnę podjąć się obu ról. Z jednej strony powstające przy okazji naszych wspólnych (choć nie tylko) działań materiały mają ostatecznie przybrać formę antropologicznego dokumentu, którego zadaniem jest promować i wyjaśniać wartość inicjatyw oddolnych, tu konkretnie na przykładzie Cinema Albert. Z drugiej strony, dotychczasowe projekty stawiają mnie również na pozycji ich współpracownika. Z tym elementem wiąże się ponadto aspekt chęci uczynienia ze wspomnianego filmu naszego wspólnego głosu, tak aby – pisząc słowami Jeana Roucha – „film etnograficzny pomógł nam «dzielić się» antropologią” (1974: 44). Film jest jeszcze w fazie zdjęciowej, ale chciałabym – i mam nadzieję, iż uda się to zrealizować – by w ostatecznym montażu uczestniczyli członkowie grupy oraz profesjonalści z nimi współpracujący. Z tym ostatnim elementem wiąże się problem polskich filmów antropologicznych, o którym wspomniałam na początku. Skupianie się na naukowym, metodologicznym wymiarze takich produkcji, często prowadzi do ignorowania samej wagi wyboru takiego sposobu wypowiedzi, podczas gdy do obu aspektów powinna być przykładana taka sama staranność. Aby film mógł spełnić powierzoną rolę promotora, popularyzatora grupy, a także adepta zachodzącej zmiany społecznej, musi stanowić nie tylko antropologiczny eksperyment z formą wizualną, lecz pewną dramaturgiczną strukturę, czerpiącą inspirację ze współczesnego kina dokumentalnego. Aby przezwyciężyć hermetyczność dyskursu akademickiego za pomocą filmu, potrzebni są filmowcy; dlatego do pracy nad obrazem zapraszane są osoby, które językiem kina posługiwać się potrafią. Ponadto, duża część naszej „filmowej surówki” pochodzi od Cinema Albert i stanowi niewykorzystane realizacje z przeciągu ośmiu lat. Mam nadzieję, iż stanie się to szansą, na wydzielenie pewnej przestrzeni porozumienia, tzw. trzeciego głosu, którego definicję Marc Kaminsky sformułował, interpretując pracę Barbary Myerhoff; użył tego pojęcia na określenie filmów, w których wizja z zewnątrz i wewnątrz grupy łączy się w nową perspektywę, w ramach której nie sposób określić, kto dominuje w dziele (za: Ruby, 2000: 212). Ponadto, stanowi to ważny punkt zakładanego zaangażowania, aby wzmocnić typ podmiotowej aktywności, oczywiście mający swe źródło w dobrowolności i satysfakcji (za: Cervinkowa, Gołębniak, 2010: xv).

Choć inicjatywa stworzenia wizualnego materiału wyszła od nas, antropologów, to nie pozostała ona bez odpowiedzi i wpływu naszych partnerów, za sprawą których, w wyniku konsultacji dochodzi do ciągłych jego weryfikacji. Jednak „wielogłosowe podejście do dokumentu daje podmiotom władzę, nie oczyszcza filmowców z etycznej i intelektualnej odpowiedzialności za film”

(Ruby 2000: 207). Dzielenie się odpowiedzialnością za kreowanie wizerunku nie powinno rugować faktu, iż to antropolog jest prowokatorem pewnej skonstruowanej sytuacji społecznej i badawczej oraz celowości, jaka temu towarzyszy. Dlatego, bez względu na wybór metody badawczej, nie może ona eliminować procesu refleksyjnego, który (w tym wypadku) jest koniecznym elementem rekonstruującym proces powstawania tekstu audiowizualnego, mającym samokrytyczny charakter, a który powinien towarzyszyć filmowi jako forma komentarza dołączona np. w tradycyjnej formie pisarskiej (zob. Ruby, 2000: 151–180; Sikora, 2010: 90–92). Wartość tego postulatu udowodnił Sławomir Sikora podczas realizacji projektu, którego owocem był film *Żeby to było ciekawe... O mediatyzacji obrzędów weselnych*. Towarzyszący mu tekst zawierał relację z poszczególnych etapów jego powstawania oraz refleksje weryfikujące przyjęte założenia z ostatecznie uzyskanym efektem (zob. Sikora, 2010). Artykuł zmienia odbiór filmu, pozwalając wnikać za jego kulisy, które nadają mu wymiar naukowy, niosąc ze sobą wartość krytyczną i niwelując jego niedociągnięcia. Oczywiście tekst i film mimo to istnieją niezależnie, dlatego powinny być zrozumiałe same przez się, a metarefleksja ma stanowić jedynie uzupełnienie, którego nie uda się uwzględnić w samym obrazie. W związku z powyższym, ostatnim etapem *Niech inni nie marzną* będzie zatem podobna weryfikacja, rozliczająca choćby z założeń zawartych

Jednak nawet dzisiejsza obserwacja zmian, jakie zaszły u osób zaangażowanych w artystyczne projekty, rosnącego w nich poczucia własnej wartości, świadomości swoich możliwości jest naszą „wisienką”, która podkreśla wartość samego procesualnego aspektu tworzenia dokumentu i współodpowiedzialności za niego.

w niniejszym tekście i podkreślająca jego antropologiczny aspekt. Oczywiście poza uczciwą rekonstrukcją procesu prowadzącego do jego powstania, relacją z kulisy, dylematów, trudności, winna ona również uwzględnić głos badanych/konsultantów, by konsekwentnie zrealizować przyjętą, współpracującą perspektywę, dla której aspekt krytyczny stanowi w tym wypadku zestawienie głosu z zewnątrz i wewnątrz.

Zarysowana w artykule propozycja realizacji modelu zaangażowanej, współpracującej antropologii w wizualnej formie jest zaledwie w fazie realizacji, a przede mną jeszcze długa droga, by ostatecznie oddzielić mrzonki od rzeczywistych możliwości. Jednak nawet dzisiejsza obserwacja zmian, jakie zaszły u osób zaangażowanych w artystyczne projekty, rosnącego w nich poczucia własnej wartości, świadomości swoich możliwości jest naszą „wisienką”, która podkreśla wartość samego procesualnego aspektu tworzenia dokumentu i współodpowiedzialności za niego. Oczywiście bezczelnością i nieprawdą byłoby stwierdzenie, iż jest to nasza zasługa; mam jednak nadzieję, że naszym wkładem jest utwierdzenie ich i wspieranie w obranej ścieżce.

BIBLIOGRAFIA

- Banks M. (2001). *Visual methods in social research*. London.
- Banks M. (2009). *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*. Warszawa.
- Barbash I., Taylor L. (1997). *Cross-Culture Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkley, Los Angeles, London.
- Cervinkova H., Gołębniak B. D. (2010). Wstęp, [w:] tychże (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław.
- Dobrowolski D. (2011). Krótka historia o długim powstawaniu Cinema Albert Production, www.bratalbert.wroc.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=347%3Akim-jestesmydzialalnosc-kola&catid=47%3Acinema-albert-production&Itemid=86&lang=pl (dostęp: 11.06.2013).
- Grimshaw A., Ravetz A. (2005). *Visualizing Anthropology*. Bristol.
- Grimshaw A., Ravetz A. (2009). *Observational Cinema. Anthropology, Film and Exploration of Social Life*. Indianapolis.
- Keifenheim B. (2006). Krytyczne uwagi na temat antropologii wizualnej. „Kwartalnik Filmowy”, 54–55, (177–189).
- Kemmis S. (2010). Teoria krytyczna i uczestniczące badania w działaniu, [w:] Cervinkova H., Gołębniak B. D. (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław.
- Kozubek M. (2010). *Filmoterapia. Teoria i praktyka*. Nieopublikowana praca doktorska. Uniwersytet Wrocławski.
- Lewin K. (2010). Badania w działaniu a problemy mniejszości, [w:] Cervinkova H., Gołębniak B. D. (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, Wrocław.
- MacDougall D. (2010). *Anthropological Filmmaking: An Empirical Art*, [w:] Margolis E, Pauwels L. (red.), *Sage Handbook of Visual Research Methods*. London.
- Pink S. (2009). *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*. Kraków.
- Przyłipiak M. (2004). *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk-Słupsk.
- Rouch J. (1974). *The Camera and Man*. „*Studies in the Anthropology of Visual Communication*”, 1, (37–44).
- Ruby J. (2000). *Picturing Culture. Exploration of Film & Anthropology*. Chicago.
- Sikora S. (2012). *Paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*. Warszawa.
- Turner T. (2002). Representation, Politics and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples, [w:] Ginsburg F., Abu-Lughod L., Larkin B. (red.), *The Social Practice of Media*. Berkeley. California.

FILMOGRAFIA

- Gugara* (reż. Andrzej Dybczak, Jacek Nagłowski, 2008).
- Mój Manhattan* (reż. Dariusz Dobrowolski, 2010).
- Żeby to było ciekawe... O mediatyzacji obrzędów weselnych* (reż. Karolina Dudek, Sławomir Sikora, 2009).