

Jan Krzysztof Makulski

Muzea a film etnograficzny

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 8, 385-396

1973

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.

JAN KRZYSZTOF MAKULSKI

MUZEA A FILM ETNOGRAFICZNY

Zaskakujący jest fakt, że mimo pozytywnego rozwoju etnografii w ostatnim 25-leciu, jak również intensywnego rozwoju filmu naukowego i popularyzatorskiego, w którym poważny udział ma problematyka etnograficzna, do dziś nie mamy pełniejszych publikacji czy wypowiedzi na temat filmu etnograficznego. Jest to fakt tym dziwniejszy, że bynajmniej film w kręgach etnograficznych nie jest techniką obcą. W pracy poszczególnych placówek etnograficznych, w ogólnych dyskusjach nad drogami rozwoju tej dyscypliny nierzadko słyszy się opinie, że należy w znacznie większym stopniu wykorzystywać film w dziedzinie działalności naukowej w etnografii. Truizmem będzie w tym miejscu twierdzenie, że w wielu krajach i w wielu ośrodkach naukowych film etnograficzny odegrał poważną rolę jako swoista technika eksploracji naukowej czy jako szczególnie korzystna forma popularyzacji problematyki etnograficznej.

1

Mówiąc o filmie etnograficznym, musimy uprzednio określić ściślej znaczenie tego pojęcia. Ponieważ z problemem rozumienia określenia film nie ma w tej chwili większego kłopotu, przejdę więc do próby zdefiniowania przymiotnika etnograficzny. Przez pojęcie „etnografia” uważa się powszechnie dyscyplinę naukową zajmującą się kulturą warstw nieelitarnych społeczeństw wyżej rozwiniętych oraz kulturami ludów nie posiadających pisma, ludami, o strukturze plemiennej. Nie używam tu umyślnie określenia „ludy prymitywne”, gdyż współczesna nauka odchodzi, i bardzo słusznie, od używania tego zwrotu jako mało ostrego i jednocześnie w wielu przypadkach pejoratywnego. Nie ulega wątpliwości, że tę uproszczoną definicję etnografii należy jeszcze wzbogacić o cały ciąg problemów związanych z analizą rozwoju kultury poszczególnych grup etnicznych, która implikuje studia nad nowymi zjawiskami w kulturze ludowej, czy wreszcie studia nad przemianami społeczeństw plemiennych w kierunku społeczeństw klasowych i narodowych. W wypadku tej problematyki rozszerzony zakres metodologiczny i niezbędność korzystania z metod i technik badawczych nie stosowanych przez etnografię tradycyjną skierowuje nas ku szukaniu szerszego niż etnografia pojęcia. Wydaje mi się, że poję-

ciem takim byłoby określenie antropologia kulturowa. Przyjmując ten termin, w poważnym stopniu zbliżamy się do socjologii, której zbieżność zainteresowań, a nawet podejścia metodologicznego do wybranych dziedzin kultury ludzkiej rozszerza się z roku na rok. Już choćby powstałe przed laty dziełami Polskie Towarzystwo Filmu Etnograficznego świadczą o tej zmianie ewolucji, rychło dodając do swej pełnej nazwy określenie: ... Filmu Etnograficznego i Socjologicznego. Przyjmując takie rozszerzone pojęcie etnografii zastanówmy się, co należałoby rozumieć pod pojęciem „film etnograficzny”.

Filmem etnograficznym możemy nazwać, moim zdaniem, każdy film poświęcony zapisowi, obserwacji lub interpretacji zjawisk kulturowych warstw nieelitarnych społeczeństw wysoko rozwiniętych oraz ludów znajdujących się na drodze rozwoju ku klasowym i narodowym strukturom społecznym. Filmem etnograficznym w tym rozumieniu będzie zarówno film o rybakach w czasie połowu czy odpoczynku, jak i film o życiu wioski melanezyjskiej, czy wreszcie film o amatorskim zespole tańca ludowego w jednej ze wsi kurpiowskich czy podhalańskich.

Wiem, że w tym miejscu narażam się na zarzut uniwersalizmu. Wiem, że przy takim określeniu zakresu filmu etnograficznego możemy przypisać do tej dziedziny filmu dzieła na pierwszy rzut oka zbyt odległe od klasycznej etnografii, ale będzie to zarzut tylko częściowo słuszny, nie ulega bowiem wątpliwości, że daleko posunięta integracja nauk historycznych i społecznych musi uwidocznić się również i w dziedzinie filmu. Powtórzę więc w tym miejscu, tylko powszechnie stosowane twierdzenie. Film etnograficzny to nie problem tematu, to raczej problem widzenia spraw kultury. Może dlatego wolałbym stosować określenie film antropologiczny, choć takie określenie byłoby o tyle przedwczesne, że w naszych środowiskach pojęcie to ma wielu zwolenników, ale zbyt mało jeszcze jego głosicieli. Do czasu wykrystalizowania się pojęć, do czasu uzgodnienia naszych postaw w tym zakresie stawiamy słynną metodę profesora Czekanowskiego, który mimo że sam stworzył niezwykle ścisłą metodę statystyczną, w praktyce nigdy nie wykluczał metody intuicyjnej, potocznie nazywanej „na oko”.

2

Zgodnie z dyskutowaną funkcją muzeów, jako ośrodków badawczych i naukowych z jednej strony i dydaktycznych z drugiej, film etnograficzny może pełnić podwójną rolę: narzędzia badawczego i narzędzia popularyzacji. W zasadzie są to dwa odrębne typy filmów, choć w niektórych wypadkach ten sam film może pełnić obie funkcje. Zależy to wówczas w dużym stopniu od komentatora, jakim film zostanie opatrzony, oraz od stopnia wykształcenia widza. Jednakże mimo istnienia takich filmów, a nawet wzrostu ich liczby w przyszłości utrzyma się ten podział na dwie kategorie filmu, tak samo zresztą jak podział, który zawsze będzie oddzielał pracę naukową od popularyzatorskiej.

3

Jak powszechnie wiadomo, zadaniem muzeum etnograficznego jest zbieranie, ochrona i konserwacja zabytków kultury ludowej, które służyć mają jako materiał ilustrujący stan tej kultury w różnych okresach jej rozwoju. Zebrane

kolekcje są więc z jednej strony materiałem, który w postaci ekspozycji ma informować społeczeństwo o rozwoju kultury ludowej i o jej stanie obecnym, z drugiej zaś cenną podstawą badań naukowych, zwłaszcza nad zróżnicowaniami tej kultury oraz nad aspektami klasyfikacyjnymi i technologicznymi. W tym ujęciu zabytek etnograficzny opracowany w muzeum posłużyć może za źródło do badań nad przemianami, jakim podlega kultura ludowa w wyniku wewnętrznych procesów rozwojowych, jak również w wyniku styków z innymi kulturami. Po to jednak, by zabytek służył jako pełnowartościowy materiał naukowy, posiadać on musi dokumentację, bez której byłby nic nie mówiącym przedmiotem. Nie miejsce tu na omawianie rozlicznych form dokumentacji. Nie ulega jednak wątpliwości, że coraz częściej stosowanym technicznym sposobem dokumentacji jest film, którego możliwości podnoszą go do rangi szczególnie cennych technik dokumentacyjnych.

Zastanawiając się generalnie nad filmem jako środkiem dokumentacji, należy wyjść od truizmu, że jest on pochodnym fotografii. Plusem tej pochodnej jest możliwość uchwycenia zjawisk w ruchu. Z tego tytułu film był i jest szczególnie korzystny przy zapisach dotyczących procesów produkcji czy obrzędów, w których występuje wiele planów i wątków. Nie trzeba tu chyba udowadniać wyższości zapisu filmowego nad opisem, który jest zawsze opisem selektywnym. Na pewno i w zapisie filmowym istnieje zjawisko selektywności, ale występuje ono zawsze tam, gdzie obserwatorem jest człowiek. W tym wypadku przecież kamera filmowa jest jedynie przedłużeniem ludzkiej ręki i usprawnieniem, jeśli tak można określić, ludzkiego oka. Zapis filmowy, zawierając w sobie wiele elementów informacyjnych, z których nawet w pierwszym momencie nie jesteśmy w stanie zdać sobie sprawy, staje się cennym materiałem do studiów, do którego często po latach można wrócić, znajdując zawsze coś nowego. Fakt, że dzięki kamerze uchwycić możemy trójaspektowe widzenie przedmiotu lub akcji (topograficzne, analityczne i dynamiczne), czyni z filmu narzędzie w pracy muzeologa niemal uniwersalne. Nie rozwodząc się dalej nad tymi niewątpliwymi walorami zapisu filmowego, pragnąłbym zastanowić się jedynie nad zagadnieniem wykorzystania filmu w pracy badawczej, omijając problemy techniczne, którym należałoby poświęcić osobne opracowanie.

Traktując kamerę filmową jako narzędzie służące dokumentacji naukowej, musimy zdać sobie sprawę, że wartość tej dokumentacji w znacznym stopniu zależeć będzie nie tylko od sprawności technicznej narzędzia, dochodzącej zresztą dzisiaj do zaskakujących wprost efektów, ale przede wszystkim od dyscypliny metodologicznej muzeologa posługującego się tym środkiem zapisu. Innymi słowy, zapis będzie taki, jakim zaprogramuje go badacz. W zależności więc od koncepcji zapisu powstanie dokument mniej lub bardziej przydatny do przyszłych badań naukowych. Dlatego też już w tej chwili przyjąć można, że za pomocą kamery filmowej da się stworzyć różnego typu dokumenty, z których pragnąłbym omówić tylko kilka zasadniczych.

4

Pierwszym typem dokumentu filmowego jest pełny zapis filmowy. Za pełny zapis filmowy uważam zapis faktów i procesów w ich przebiegu naturalnym. Myślę tu o filmowaniu pracy lub czynności bez skrótów, z udźwiękowieniem tła i wszystkich elementów biorących udział w danym procesie. Zapis taki ma tym bardziej uniwersalny charakter, im większa jest ilość punktów, z których

proces jest obserwowany. Jest to dokument szczególnie przydatny do późniejszych wielokierunkowych badań nad danym procesem lub nad zjawiskami statycznymi czy dynamicznymi towarzyszącymi interesującej nas akcji. Ideałem muzeologa byłoby posiadanie jak największej ilości tego rodzaju zapisów filmowych towarzyszących zebranemu przezeń zestawowi konkretnych wytworów kultury. Dzięki zapisom tego rodzaju można bowiem utrwalić aspekty ruchu, organizacji, proporcji i funkcji danego wytworu. Oczywiście nawet w wypadku takiego zapisu trudno ustrzec się pewnego subiektywizmu, gdyż wybór perspektywy, tła, fragmentu dziejącej się akcji czy filmowanego przedmiotu może zawsze zwiększyć lub obniżyć wartość dokumentu.

Drugi typ zapisu można by określić mianem zapisu selektywnego lub ściślej zapisu skróconego. Ze względu na czas, trudne warunki czy nieistotność, która jest zresztą zawsze dyskusyjna, pewnych partii zapisywanego procesu czy przedmiotu, badacz rezygnuje z zapisu ciągłego, skupiając się jedynie na sytuacjach szczególnie ważnych lub na aspektach, których uchwycenie uważa za najniezbędniejsze. Tak więc przy pomocy kamery notuje on jedynie wybrane fragmenty akcji czy przedmiotu, które następnie scala w postaci skróconego zapisu czasowego danej czynności. Można by powiedzieć, że to z zapisu pełnego usunięte zostały te wszystkie fragmenty, które powtarzają się. Powstaje strukturalny szkielet procesu.

Wydaje się, że ten typ zapisu jest najczęstszym zapisem stosowanym przez muzeologów. Stosuje się go tak często ze względu na oszczędność czasu, materiału i wysiłku. Nie ulega jednak wątpliwości, że zapis taki wymaga dokładnego rozeznania zapisywanego procesu, przemyślanej koncepcji zapisu (scenariusza), jak również wyraźnego ustalenia, jakim potrzebom merytorycznym zapis taki ma służyć. Wstępne, scenariuszowe ukierunkowanie zapisu jest jego mocną, a zarazem słabą stroną. Mocną, bo eliminuje z pola widzenia to wszystko lub prawie to wszystko, co badacz uznaje za zbędne i słabe. W zasadzie nigdy jednak nie wiemy, czy eliminowane elementy składowe nie posiadają jednak pewnego znaczenia. Jeśli po latach dopiero okazuje się, że w nieuchwytnych partiach procesu czy przedmiotu tkwiły ważne wartości poznawcze, taki skrócony zapis wyklucza głębsze badania naukowe. Oczywiście zastrzeżenie to powtórzyć można w stosunku do wszelkich rodzajów dokumentacji muzealnej, gdyż pewien subiektywizm jest immanentną cechą procesu badawczego w zakresie nauk o człowieku i jego kulturze.

Stosunkowo najtrudniejszym do ścisłego określenia jest typ trzeci, który wstępnie określiłbym mianem zapisu luźnego lub obserwacyjnego. Wielekroć zdarza się w praktyce muzealnej, i to z wielu przyczyn, że nie mamy możliwości zanotowania pełnego procesu lub że nie znając z poprzednich badań wystarczająco dobrze zapisywanych zjawisk, dokonujemy zapisu improwizowanego, wzbogacając częstokroć zasadnicze wątki wątkami pobocznymi. Identycznie ma się rzecz w wypadku, gdy ze względu na czas czy nawet intencje zależy nam jedynie na uchwyceniu pewnego klimatu, atmosfery lub mozaikowej panoramy pewnego środowiska czy pewnych wydarzeń. W ułamkach sekundy decydujemy, co winno znaleźć się w zasięgu obiektywu, zdając sobie sprawę, że ryzyko, jakie ponosimy, może nam przynieść albo zupełnie nieprzewidywany efekt pozytywny albo w najgorszym wypadku zapis uzupełniający, a więc nie zawierający ściśle naukowego materiału. Z tych luźnych obserwacji doświadczony badacz może niekiedy zmontować wartościowy film, któremu nie sposób odmówić rangi naukowej.

Ten typ zapisu luźnego może mieć pewne pozorne zbieżności z typem czwartym, a zarazem ostatnim, interpretacyjnym. Z samej nomenklatury wynika, że typ ten w sposób zasadniczy różni się od dwu pierwszych, a w poważnym też stopniu od typu trzeciego. Przez zapis interpretacyjny rozumiem taki zapis, którego celem nie jest bynajmniej próba obiektywnego opisu zjawiska czy przedmiotu, lecz przedstawienie indywidualnego, często nawet kontrowersyjnego poglądu badacza na zjawisko przezeń obserwowane. Mamy tu więc do czynienia z typową wypowiedzią odautorską ilustrowaną tylko konkretnym, w celowy sposób jednak dobranym zapisem zjawiska lub jego fragmentów. Zapis interpretacyjny jest więc zapisem poglądu autora i przede wszystkim stanowi wartość naukową jako źródło do poznania procesu badawczego. Nie wyklucza to jednak, że w wielu wypadkach zapis ten może mieć również wartość ściśle dokumentacyjną odnośnie do interpretowanego w tym zapisie zjawiska lub jego fragmentów.

Skoro mowa o zapisie interpretacyjnym, warto przy tej okazji wspomnieć o rozległej dziedzinie wartościowego filmu etnograficznego, który można by nazwać filmem propozycyjnym. Wychodzę w tym wypadku z zakresu zapisu, wkraczając już na pole filmu, a więc całości, na którą składają się zorganizowane zapisy intencjonalne służące wyrażeniu konkretnej koncepcji autora. Koncepcja ta może być podporządkowana kanonom naukowym lub artystycznym, a są to przecież porządki jeśli nie wykluczające się, to w każdym razie w wielu przypadkach rozbieżne. Otóż w przypadku filmu propozycyjnego mamy do czynienia z sumą obiektywnych zapisów, które są jednak tak zestawione, by podpowiedzieć widzowi pewną sugestię, do której sam zapewne by nie doszedł. W tym też celu stosuje się umyślne skondensowanie efektów, które nabierają znaczenia przez ich słóczenie na krótkiej przestrzeni czasowej. Film taki szermuje również bardzo często porównaniami lub rzadko spotykanymi w życiu codziennym ujęciami. Autor filmu umyślnie odchodzi od utartych schematów myślowych czy od klasycznych ujęć, by przez zaskoczenie zmusić widza do rewizji swych poglądów na poruszaną problematykę. Nie rozwijając szerzej zagadnienia tego typu filmu w partii poświęconej przecież zapisowi dokumentacyjnemu, pragnę tylko podkreślić, że filmy takie z wyżej już zasygnalizowanych przyczyn posiadają niekiedy wiele elementów zapisu naukowego dającego się wykorzystać w konkretnych studiach naukowych.

Muzeolog pragnie, by zebrane kolekcje miały jak najpełniejszą dokumentację. Zapis słowny czy fotograficzny jest zapisem wysoce niedoskonałym i z natury rzeczy cząstkowym. Zakres dokumentacji filmowej jest znacznie szerszy. Przede wszystkim zapis filmowy może być obiektywnym zapisem symultanicznym, co w wypadku nawet najlepiej dobranej ekipy badaczy, złożonej jednak z pewnych indywidualności naukowych, jest zgoła niemożliwe. Poza tym dzięki filmowi łatwo jest uchwycić pewne procesy nawet nieuchwytnie dla oka ludzkiego (dotyczy to zwłaszcza czynności bardzo szybkich, trudnych do zaobserwowania dla niewprawnego oka). Zastosowanie teleskopu pozwala dokonywać zapisu obrzędów czy czynności, które ukrywane są przed jakimkolwiek obserwatorem spoza danej grupy. W tym wypadku jest to jedyna droga uzyskania dokumentacji. Można by listę pozytywów dokumentacji filmowej znacznie wydłużyć. Nie o to jednak tu chodzi. Wystarczy stwierdzić, że zastosowanie techniki filmowej przez etnografa-muzeologa daje mu dwa niezwykle cenne w jego pracy elementy: możliwość uchwycenia ruchu i integralne uchwycenie kontaktu człowieka i przedmiotu przez niego wykonywanego. Właśnie dlatego ten typ dokumentacji jest

tak cenny, gdyż tylko on wykracza poza statyczne zapisy, jakimi posługuje się muzeolog. Zarówno przedmiot, jak i opis, nawet gdyby był najlepszy, jest statyczny. Dynamikę procesów czy działań osiąga się na tym materiale jedynie drogą zestawień poszczególnych etapów, między którymi są zawsze luki. Zapis filmowy może tych luk nie mieć. Stąd wypływa szczególna wartość zapisów pełnych. Jednakże postulowanie dokonywania zapisów pełnych jest postulatem maksymalistycznym. Na razie korzystamy więc przede wszystkim z zapisów skróconych. Kładzie to na nas obowiązek szczególnie starannego przemyślenia scenariusza, od którego zależeć będzie przecież wartość naukowa zapisu. Jeśli chodzi o zapis luźny, czyli obserwacyjny, jest on szczególnie przydatny przy studiowaniu pewnych struktur złożonych z niezliczonych elementów o różnym znaczeniu. Nawet cząstkowe, często nie skoordynowane zapisy stanowią cenne uzupełnienia danych uzyskanych inną drogą. Poza tym dla badaczy o dużym stopniu intuicji mogą stanowić materiał o poważnym znaczeniu naukowym. Z kolei zapis interpretacyjny, jako szczególna forma obserwacji, a zarazem jako droga wypowiedzi naukowej, stanowi ważny element dokumentacji poznania, co w badaniach typu antropologicznego może mieć w przyszłości wielkie znaczenie. Zapis interpretacyjny z natury rzeczy jest również w wielu przypadkach predestynowany do pełnienia ważnej funkcji dydaktycznej. Ta ostatnia uwaga otwiera przed nami całą dziedzinę filmu etnograficznego jako narzędzia dydaktycznej pracy muzeum etnograficznego.

5

Omówienie i próba klasyfikacji typów filmu popularyzatorskiego z zakresu etnografii są o tyle trudniejsze, że nie ma wyraźnych kryteriów oceny. W zasadzie o filmach etnograficznych można mówić jako o filmach dobrych lub złych, to znaczy dobrze spełniających swą rolę lub źle. Poza tym ogólnym podziałem istnieje możliwość ułożenia niezliczonych klasyfikacji, biorących pod uwagę bądź typ przedstawianych kultur lub ich dziedzin, bądź poziom odbiorców, dla których został przygotowany. Istnieje możliwość klasyfikowania ich zgodnie z tematem lub techniką ich wykonania. Osobną klasyfikację można by ułożyć, biorąc pod uwagę stopień autentyczności, z jaką uchwycone zostały przedmioty i procesy przedstawiane w filmie. Wydaje mi się, że trudno jest w tej chwili pokusić się o ułożenie jakiejś generalnej klasyfikacji, która wzięłaby pod uwagę wszystkie wyżej wymienione kryteria, choć wbrew pozorom klasyfikacja ta byłaby bardzo przydatna w praktyce działania na polu oświaty. Pozwoliłaby ona bowiem na adekwatniejszy dobór materiału ilustracyjnego towarzyszącego różnym formom upowszechniania problematyki etnograficznej. Wydaje mi się, że wcześniej czy później klasyfikacja ta musi powstać jako wspólne dzieło teoretyków i praktyków. Zanim do tego jednak dojdzie, nadal głównym problemem pozostaje przygotowanie filmów popularyzatorskich o dużej różnorodności. Niezależnie jednak od typów poszczególnych filmów wszystkie filmy etnograficzne produkowane dla celów popularyzatorskich powinny spełniać pewne podstawowe warunki, bez których nie mogłyby być uznane za filmy dobre.

Dobry film popularyzatorski z zakresu etnografii winien mieć przede wszystkim jasno określony cel i tematykę. Odpowiedni wybór tematu i konsekwentne podporządkowanie celowi wszystkich elementów składających się na film pozwala odbiorcy na obiektywne przyjmowanie rzeczywistości prezen-

townej przez twórcę filmu. Wszelkie efekty, choćby najciekawsze z estetycznego lub technicznego punktu widzenia, wyłamujące się z koncepcji merytorycznej, osłabiają wartość filmu i zmniejszają jego przydatność w pracy muzealnej. Częstokroć wprowadzają one bowiem dezorientację, która niweczy czytelność przekazywanej wiedzy.

Film popularyzatorski winien mieć również jasno zarysowany zakres tematyki, jaką porusza. Zbyt obfita treść, wprowadzanie wątków pobocznych, ciekawych, ale mało związanych z zasadniczą treścią filmu, wreszcie nierównomierne rozłożenie akcentów doprowadza do zagubienia wątku głównego i utrudnia prawidłowość odbioru. Dla celów popularyzatorskich znacznie przydatniejsze są filmy monotematyczne, które służba oświatowa może dowolnie dobierać i komponować we właściwe zestawy, niż filmy dłuższe o zróżnicowanej tematyce, które są mniej praktyczne i jednocześnie nie zawsze merytorycznie słuszne.

Ważnym elementem dobrego filmu etnograficznego jest również „etnograficznie” prawidłowy sposób przedstawienia problemu. Oczywiście nie chodzi mi tu o sprawy ściśle związane z warsztatem filmowym czy konkretnymi środkami technicznymi, ale o meritum zagadnienia. Truizmem będzie stwierdzenie, że dzięki filmowi można ukazać przedmiot czy proces tak, że nikt nie domyśli się, o co chodzi. Podstawową zasadą jest przyjmowanie takiego sposobu przedstawienia, który zbliża się do punktu widzenia właściwego konkretnemu odbiorcy. Weźmy przykład. Jeśli przygotowujemy film o narzędziach pracy czy o przedmiotach, które znamy z życia codziennego, nie można ich przedstawiać jedynie w zbliżeniach nietypowych, a więc w powiększeniach czy zbyt odległej perspektywie. Ujęcia takie są bardzo przydatne tam, gdzie pragniemy wyjaśnić sprawę konstrukcji narzędzia czy jego funkcjonalności, ale stają się one czytelne tylko wówczas, gdy posiadają proporcje w stosunku do całego przedmiotu. Poza tym zbyt duża ilość zbliżeń lub ujęć nietypowych zaciera prawidłowe widzenie przedmiotu. Niebezpieczeństwo takie jest szczególnie duże przy prezentowaniu zjawisk nie znanych widzowi. Film, który ma pełnić funkcję pierwszej informacji o takim przedmiocie czy procesie, musi być szczególnie głęboko przemyślany i wyważony, nic bowiem łatwiejszego, jak wytworzyć fałszywy obraz, któremu nawet najlepiej zorganizowana akcja dydaktyczna nie przywróci właściwych proporcji, tym bardziej że nie zawsze istnieje równowaga między percepcją słuchową a wzrokową. Stąd to, co wydaje się ciekawe i słuszne dla filmowca zawodowego, nie jest niekiedy tak oczywiste dla filmowca-etnografa czy etnografa-muzeologa. Raz jeszcze jednak podkreślam, że nie chodzi mi tu o całkowite wyeliminowanie ujęć nietypowych, które, powiedziałabym, w wielu wypadkach są nawet niezbędne, lecz o oszczędne korzystanie z tego typu możliwości i tylko tam, gdzie jest to merytorycznie potrzebne.

Następną zasadą dobrego filmu etnograficznego dla celów popularyzatorskich winna być dbałość o autentyczność. Problem autentyczności dotyczy zarówno sfery wyboru realizowanego tematu, jak i sposobu jego ujęcia. Wielekroć stykamy się w filmie etnograficznym z przedstawianiem zjawisk, procesów czy wytworów kultury ludowej nieautentycznych, wtórnych, bez umiejętnego nawiązania do źródeł tego zjawiska, co doprowadza niekiedy do wypaczenia poglądów niewprawnego widza. Nie chcę w tym miejscu być źle zrozumiany, bo każdy film przedstawiający rzeczywistość jest przekazem autentycznym, lecz zanikająca sfera tradycyjnej kultury wsi i małego miasteczka wymaga tym szybszego zapisu filmowego, im bardziej wzmaga się proces jej zaniku pod wpływem industrializacji, urbanizacji i działania środków masowego przekazu. Zja-

wiska impaktu współczesności w środowisku wiejskim również winny być obiektem szczególnego zainteresowania, lecz i w tym wypadku filmy winny dotyczyć zjawisk autentycznych i zarazem najważniejszych. Raz jeszcze pragnę powtórzyć, że chodzi tu o prawidłowy wybór tematu, który winien tyczyć istoty tych procesów, pozostawiając na uboczu zjawiska nietypowe lub o mniejszym znaczeniu. Tymczasem w ostatnim dwudziestopięcioleciu widzieliśmy sporo filmów popularyzatorskich o wątpliwej autentyczności. Dotyczyły one bowiem albo zjawisk drugo- i trzeciorzędnych, albo prezentowały tematykę tak odległą od wyżej wspomnianej, że zaliczenie ich do tej kategorii filmu wynikało raczej z potrzeby wypełnienia luk w tym zakresie niż ze względów ściśle merytorycznych.

Przez autentyczność w sensie realizatorskim rozumiem takie przedstawianie rzeczywistości, które w maksymalnym stopniu rezygnuje z reżyserowania poszczególnych scen lub z rozwiązań technicznych wspomnianych już poprzednio. W wielu wypadkach jest to niemożliwe, ale też wielokrotnie nadużywano inwencji ściśle filmowej w tym zakresie.

Wreszcie wyliczenie cech dobrego filmu popularyzatorskiego zakończyć wypada zwróceniem uwagi na jego atrakcyjność. Dla etnografów i chyba nie tylko etnografów każdy film dotyczący kultury ludowej wydaje się sam w sobie wystarczająco atrakcyjny, by zainteresować każdego widza. Jest to jednak pewna forma *deformatio professionalis*. Musimy bowiem zdać sobie sprawę z tego, że są odbiorcy, którzy uważają tematykę tego rodzaju za nużącą, zdezaktualizowaną, niemodną. Tak jest na przykład w wypadku sporego odłamu młodzieży, dla której film popularyzatorski jest przede wszystkim tworzony. Z kolei część publiczności z własnego życia zna dobrze zjawiska, o których mówi film etnograficzny, i ze zrozumiałych względów ucieka od ponownego przeżywania tych spraw. Właśnie dlatego film etnograficzny winien być atrakcyjny. Atrakcyjność tę można osiągnąć przez jasny, logiczny tok akcji, wychwycenie tych aspektów prezentowanej rzeczywistości, które w potocznym widzeniu wymykają się uwadze, wreszcie przez umiejętny dobór akcesoriów czy nawiązań do spraw szczególnie aktualnych. Oczywiście dobrze rozumiem trudność zrealizowania atrakcyjnego filmu etnograficznego przy zachowaniu wszystkich czterech poprzednich postulatów, lecz jeśli już taki film powstanie, a mamy tego liczne przykłady, pełni on bardzo ważną rolę w pracy muzeów etnograficznych.

6

Wszystkie powyższe uwagi dotyczące filmu popularyzatorskiego poczynione zostały pod kątem wykorzystania tego filmu jako ważnego narzędzia pracy muzeologów. Ponieważ film realizowany jest przez filmowców, natomiast jego użytkownikiem jest w tym wypadku etnograf-muzeolog, przed którym stoją konkretne zadania dydaktyczne, wydaje mi się, że optymalnym rozwiązaniem problemu adekwatności dzieła filmowego do potrzeb oświatowych byłaby ścisła współpraca filmowca z etnografem. Współpraca taka ma już swoje lepsze i gorsze tradycje. Na ogół zawęża się ona do napisania przez etnografa scenariusza lub do konsultacji scenariusza oraz do ewentualnego dostarczenia materiału do filmowania, co ma szczególnie często miejsce w wypadku muzeów. Natomiast czynny udział etnografów w samej realizacji jest raczej zjawiskiem rzadkim, a wiadomo, że przy najlepszym scenariuszu i najodpowiedniejszym materiale

może powstać dzieło, do którego etnograf może mieć wiele zastrzeżeń. Dlatego wydaje mi się, że stworzenie mieszanych ekip realizatorskich mogłoby stanowić ciekawy eksperyment posiadający optymistyczną przyszłość. Wymagałoby to od etnografów pragnących brać udział w tym eksperymencie znacznie dokładniejszego zgłębienia arkanów sztuki filmowej, ale jak wykazały to już doświadczenia poprzednich lat, etnografowie szybko tę wiedzę opanowują. Oczywiście nie wyklucza to samodzielnego realizowania filmów w ramach poszczególnych muzeów. Dotyczy to zwłaszcza filmów dokumentacyjnych, których pewna liczba już powstała. Wraz z rozwojem filmowej bazy technicznej muzeów powstaną również i możliwości realizowania własnych filmów oświatowych. Korzyścią takiego rozwiązania byłaby możliwość realizowania filmów etnograficznych pod kątem długofalowego planu akcji oświatowej poszczególnych muzeów. Pozwalałoby to z kolei na znaczne urozmaicenie działalności oświatowej etnograficznej sieci muzealnej, w której ramach większe muzea miałyby szanse na stworzenie własnego, oryginalnego stylu pracy oświatowej. Wybiegam w tym miejscu zbyt daleko w przyszłość, ale już w tej chwili trzeba by przemyśleć wiele spraw z tego zakresu, by stosunkowo jak najszybciej dążyć do realizacji tego założenia. Realizacja ta wymagałaby jeszcze jednej sprawy natury organizacyjno-technicznej, a mianowicie zapewnienia odpowiedniej bazy do obróbki materiału filmowego. Pod tym względem bowiem sytuacja muzeów etnograficznych jest bardzo niekorzystna. Trudności ze znalezieniem instytucji, która zajęłaby się taką obróbką, wydłużają proces wykończenia filmu ponad wszelką miarę.

Wracając raz jeszcze do potrzeb współpracy filmowców z etnografami, trzeba podkreślić, że nabierze ona szczególnej aktualności w momencie, gdy ekipy etnografów-muzeologów będą prowadziły badania poza granicami kraju. Wysokie koszty takich wypraw i krótki okres ich trwania wymagać będą bardzo sprawnej działalności w zakresie dokumentacji filmowej. Obecność specjalisty z tej dziedziny zapewni wysoką jakość tej dokumentacji, jak również pozwoli na bezpośrednią wymianę doświadczeń między etnografami a filmowcami.

7

Wiadomo, że przy małej ilości polskich filmowców etnograficznych i dużym zainteresowaniu takim filmem ze strony szerokich kręgów społeczeństwa korzystamy częstokroć z filmów zagranicznych. Po odpowiednim opracowaniu wyświetlane są one w kinach jako dodatki. Bardzo chętnie korzysta z nich również telewizja. Nie ulega wątpliwości, że jest to zjawisko bardzo pozytywne. Ma ono jednak niekiedy pewien mankament — nie zawsze najlepszy komentarz. Zazwyczaj komentarz jest oryginalnym elementem filmu i zachować go trzeba, ale komentarz prawidłowy dla odbiorców jednego kraju nie jest prawidłowy dla odbiorcy zagranicznego, którego orientacja w problematyce etnograficznej danego kraju jest stosunkowo słaba. Wymaga to więc od tych, którzy opracowują film etnograficzny dla odbiorcy polskiego, poważnego wysiłku w dziedzinie umożliwienia prawidłowego odbioru treści zawartych w filmie. Niekiedy polegać to musi na takiej przeróbce, a dokładniej na takim uzupełnieniu tekstu komentarza, które by wyjaśniało to wszystko, co dla odbiorcy polskiego nie byłoby czytelne ani w filmie, ani w komentarzu. Krócej mówiąc, wydaje mi się, że przy takim opracowaniu niezbędna jest obecność etnografa. Może się w praktyce zdarzyć, że współpraca ta nie będzie łatwa, jako że tego rodzaju przystosowy-

wanie filmu z merytorycznego punktu widzenia wcale nie jest procesem prostym. Przekazać w kilku słowach komentarz o rzeczywistości kulturowej innego kręgu cywilizacyjnego jest bardzo trudno. Stąd filmowcy narzekają na nadmiar inwencji w tym zakresie ze strony etnografa, ale jeśli on ma wziąć na siebie współodpowiedzialność za prawidłowy odbiór filmu przez polskiego widza, musi mieć możliwość pełniejszej wypowiedzi.

Kończąc tę bardzo niepełną i bardzo skrótową panoramę problematyki filmu w muzeach etnograficznych, pragnąłbym raz jeszcze podkreślić, że nie miałem ambicji przedstawiania pełniejszego dzieła na ten temat, jako że jego przygotowanie wymagałoby jeśli nie lat, to w każdym razie długich miesięcy, tym bardziej że tematyka ta z teoretycznego punktu widzenia nie została jeszcze rozpracowana. Wydaje mi się jednak, że nawet taki zbiór truizmów czy przemyśleń wziętych z bezpośredniej praktyki może być, a pragnąłbym tego, dobrym punktem wyjścia do owocnej dyskusji na ten pasjonujący temat.

K Makulski

ФИЛЬМ И ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ МУЗЕИ

Несмотря на рост значения фильма как орудия работы этнографических музеев, не хватает до сих пор подробных работ, посвященных этому вопросу. В рамках проблемы „фильм и этнографический музей” необходимо выделить два основных аспекта: фильм как орудие научного (познавательного) труда и фильм как орудие просветительной работы. В первом случае фильм играет роль важного средства документации этнографических явлений. Целесообразно выделить четыре вида кинозаписи документального типа: 1. сплошная запись (время записи равно времени действия), 2. сокращенная запись, 3. свободная запись (импровизированная, без сценария), 4. интерпретирующая запись, представляющая собою форму изложения исследовательской концепции. Наряду с этим следует упомянуть о фильме-предложении, который путем сопоставления конкретных записей призван передать индивидуальную, порой шокирующую точку зрения его автора.

Рассматривая учебно-просветительную роль фильма в работе этнографического музея, пристальное внимание следует посвятить проблеме критериев, по которым определяется пригодность данного фильма для работы с посетителями музея. Хороший просветительный фильм должен отвечать следующим требованиям: 1. иметь строго определенную тематику, 2. правдиво отражать действительность, 3. избегать чрезмерной эффектности, в частности же кадров искажающих подлинную картину, 4. привлекать внимание зрителей. Те же критерии должны соблюдаться при отборе иностранных фильмов, допускаемых на польские экраны. Возникает тут однако важная проблема соответствующей адаптации комментария с учетом знаний и потребностей польского зрителя.

Ввиду высоких требований, которые ставятся музейным фильмам, представляется целесообразным создание творческих объединений, в состав которых входили бы как кинематографисты, так и этнографы.

FILM AND ETHNOGRAPHIC MUSEUMS

Though the importance of the film as a working tool of ethnographic museums has increased considerably, extensive studies in this subject are still lacking. It appears that two basic aspects should be distinguished within the range of problems connected with the interrelation of the film and the ethnographic museum, namely, film as an instrument of research (cognitive) work and the role of film in didactic work. In the first case the film plays the part of an important medium of recording ethnographical phenomena. We can single out four types of record that is to be transformed into documentary films: 1. continuous record, in which the time of film shooting corresponds exactly to that of an action; 2. shortened record; 3. extemporized record (without script); and 4. interpretative record, which is a form of recording a research conception. Apart from these, the proposal film should be mentioned, which by means of confrontation of definite records imparts the personal, maybe even shocking, point of view of the author.

On analyzing the didactic role of the film in the activities of the ethnographic museum, attention should be first of all given to the criteria determining the useful-

ness of such film for educating the museum public. In this connection it may be ascertained that a good didactic film should: 1. have a well-defined subject matter; 2. render faithfully the reality; 3. avoid unnecessary showiness, especially such that tends to deform the actual picture; 4. be attractive. The same criteria should be adopted in the selection of foreign films to be popularized on the Polish screen. Incidentally, however, there arises an important problem of efficient adaptation of the commentary to suit the knowledge and needs of the Polish audience.

On account of grave requirements set to museum films, it seems that the best solution is to form film groups which would enable a close cooperation of film producers and ethnographers.