

Monika Rawska

(Uniwersytet Łódzki)

Rzeczy, rzeczy, rzeczy. Tajemnica Koumiko Chrisa Markera na styku form filmowych

Film etnograficzny jest awangardą filmu dokumentalnego.

James Hoberman

„Film etnograficzny jest długi i nudny”¹. Taką krótką definicję przywołuje w ramach anegdoty Sławomir Sikora w swojej książce *Film i paradoksy wizualności: Praktykowanie antropologii*. Fatycznie, w powszechnym wyobrażeniu ten gatunek uchodzi za nieciekawý, anachroniczny i nieskończenie odległy od jakichkolwiek form eksperymentalnych. Tymczasem to w jego obrębie, dekonstruując i redefiniując go, tworzył swoje filmy Chris Marker, antycypując swoimi działaniami przemiany, jakie miały dopiero nastąpić.

Sikora zwraca uwagę, że zazwyczaj to poza samą antropologią funkcjonuje rozumienie tego gatunku kina niefikcjonalnego jako wciąż wyrażającego silne pozytywistyczne postawy i dążenia. Jedną z najpowszechniej przywoływanych definicji jest ta sformułowana w 1972 roku przez Waltera Goldschmidta, wedle której film etnograficzny „to taki film, który stara się interpretować zachowania ludzi jednej kultury dla ludzi innej kultury poprzez pokazywanie ludzi robiących dokładnie to samo, co robiliby, gdyby nie było przy nich kamery”². Problematyczność takiej definicji polegałaby na tym, że zawiera w sobie implikacje – z których to istnienia etnografowie zdawali sobie doskonale sprawę – niewidzialności obserwatora i jego domniemanej wszechwiedzy³. Tego typu oczekiwania są oczywiście trudne czy wręcz niemożliwe do zrealizowania. W toku rozwoju historycznego zarówno samej dyscypliny naukowej, jaką jest etnografia, jak i jej praktycznego przełożenia na formę filmów dokumentalnych, uległa ona znaczącym przemianom. Zdarza się jednak, iż wciąż przywoływane są wyróżniki sformułowane w 1976 roku przez Karla Heidera w książce *Ethnographic Film*. Wśród nich znajduje się przede wszystkim przyjmowanie perspektywy holistycznej, która na poziomie formalnym miałyby być osiągnięta poprzez stosowanie ra-

czej planów ogólnych niż zbliżeń oraz unikanie wszelkich deformacji rzeczywistości – zabiegi te wspierałyby więc dążenie do prawdy. Jak zauważył Mirosław Przylipiak w swojej *Poetyce kina dokumentalnego*, restrykcyjny kodeks Heidera ma trzy oblicza. Można go uznać za rygorystyczną poetykę normatywną, regulującą rodzaj planów, stosowanych obiektywów, technik montażu, a nawet metod pracy przy samej produkcji. Byłby on również próbą podporządkowania filmu celom naukowym, z takimi postulatami, jak konieczna obecność etnografa na planie czy zintegrowanie filmu z tekstem naukowym. Przylipiak konstatuje jednak, że żądania dotyczące informowania o środkach inscenizacyjnych, czy też ujawnianie obecności ekipy filmowej, można uznać za przejaw refleksywności (wedle typologii Billa Nicholasa), a więc domeny kina awangardowego, co skutkowałoby pewnym rozdarciem między postulatami naukowości a praktyką artystyczną. Stwierdza jednak, że „rygor naukowości nie pomaga rzeczywistości zrozumieć, lecz przeciwnie – pozostawia ją nietkniętą, odzierając jedynie z tajemnicy i nasączając nudą, która nie z niej wszak płynie, lecz z gorsetu narzuconego przez zasady poetyki negatywnej”⁵⁴. Co jednak istotne, i na co zwraca uwagę Sławomir Sikora, rozpowszechnione opinie o filmie etnograficznym w przeciwieństwie do przedmiotu swoich wyobrażeń nie ulegają zbyt prędko przemianom. Sama etnografia wciąż się rozwija, a to, co przez nią rozumiemy „ulega ciągłej zmianie, jest konstruktem społecznym”⁵⁵. Etnograficzność zatem „nie jest jakąś rzeczą «tam», którą chwyta kamera, lecz rzeczą, którą konstruujemy dla siebie w naszej relacji do filmu”, zaś to jak postrzegany jest film etnograficzny „jest nie tylko wynikiem spotkania filmowca/antropologa z podmiotem/tematem poruszonym w filmie, lecz również naszego (widzów) z owym problemem/tematem (czyli jest również pochodną naszej wiedzy)”⁵⁶. Etnografowie już dawno przestali tworzyć definicje odróżniające kino etnograficzne od tekstów i metod opisu słownego, odrzucono roszczenia związane z obiektywizmem i realizmem, by przejść w stronę relatywizmu i nieredukowalnego subiektywizmu. Coraz częściej twórcy sięgają po praktyki artystyczne, od których początkowo silnie się odżegnywano, posługując się chwytami posiadającymi znamiona awangardy.

Zmianę w spojrzeniu na film etnograficzny prezentują przywoływani przez Sikorę autorzy podręcznika *Cross-Culture Filmmaking* (1997), Ilisa Barbash i Lucien Taylor. Punktem wyjścia w ich książce jest konstatacja, że „bardzo różne filmy mogą zawierać etnograficzne informacje zarówno na temat opisywanych ludów (podjętego tematu), jak i kultury filmowca”⁵⁷. Zauważają oni, że mimo posiadanych cech charakterystycznych nie można oddzielić filmu antropologicznego od tradycji dokumentalnej, do której należy i z której czerpie. Używają oni terminu „dokument” w odniesieniu zarówno do filmów etnograficznych, jak i tych, które nie mają z etnografizmem wiele wspólnego⁵⁸, chyba że kontekst wymaga odróżnienia. Powołując się na typologię Nicholasa, autorzy wyróżniają cztery modele kina niefikcjonalnego: przedstawiający, impresjonistyczny, obserwacyjny i refleksyjny. Przedstawiający, którego inicjatorem byłby John Grierson, posiada znamiona dydaktyzmu. Korzysta z voice over, choć nie stanowi to reguły. Autorzy podkreślają, że typ ten wciąż występuje i nie jest jedynie kate-

gorią historyczną. Styl impresjonistyczny, który Nichols określa częściej mianem poetyckiego, odchodzi od dydaktyzmu właśnie w stronę poetyckości. „Bardziej sugeruje niż informuje, więcej ewokuje niż twierdzi”⁹. Jako przykłady zostają wymienione między innymi *Nocna poczta* (Watta i Wrighta, 1936) czy niektóre dokumenty Jeana Roucha¹⁰. Narodziny stylu obserwacyjnego, manifestowanego przez nurt *cinéma vérité* i *direct cinema*, byłyby nierozzerwanie związane z reakcją na dwa go poprzedzające. Ciekawym jest więc, że za prekursora tego modelu uznaje się Roberta Flaherty’ego i jego *Nanooka z Północy* (1922) – głównie ze względu na fakt, że dokumentalista nie posiadał żadnej wstępnie przyjętej koncepcji, tworzył w sposób spontaniczny, a jego film nie pełni funkcji perswazyjnej. Cechą stylu byłoby katalizowanie wydarzeń poprzez samą obecność kamery, rodzaj interaktywności. Styl refleksyjny pojawia się już w *cinéma vérité* – wraz z *Kroniką jednego lata* (1961) Roucha i Morina. Przykładem byłby również film *The Ax Fight* (1975) Asha i Changnona. Sproblematyzowana zostaje tutaj instancja autorska oraz samo medium filmowe, które strukturuje i nadaje znaczenia zgromadzonemu materiałowi. Interesujący wydaje się fakt, że w ramach opisu poszczególnych stylów Barbash i Taylor przywołują przykłady często odmienne od tych, jakie podawał Nichols. Co jednak warte zauważenia – według jego typologii – jakkolwiek kino etnograficzne wpisywałoby się w typ obserwacyjny, posiadałoby również dość wyraźne załazki refleksyjności. Ot choćby w *Kronice jednego lata*, gdzie kamera zostaje skierowana nie tylko na portretowanych Francuzów, ale również na twórców i sam film, zyskujący w ten sposób wymiar autotematyczny. Owe rozbieżności typologiczne ujawniają fakt, że trudno w dzisiejszej nauce o twarde kategorie; należałoby raczej podchodzić do nich w sposób opisowy niż jednoznacznie klasyfikacyjny¹¹.

Istotną zmianą wśród samych antropologów byłby projekt wyartykułowany przez Jaya Ruby’ego w książce z 2000 roku *Picturing Culture*:

[K]ino antropologiczne istnieje – nie filmy dokumentalne na tematy „antropologiczne”, lecz filmy realizowane według projektów samych antropologów, tak aby komunikowały antropologiczne intuicje i wgląd. (...) gatunek dobrze wyartykułowany, różny od pojęciowych ograniczeń dokumentu realistycznego czy publicystyki. Gatunek, który zapożycza konwencje i techniki z obszaru całego kina: filmu fabularnego, dokumentalnego, animowanego i eksperymentalnego. Mnogość rywalizujących ze sobą stylów równa jest liczbie teoretycznych stanowisk spotkanych w pracy terenowej. Odnajdujemy tam zarówno filmy przeznaczone dla szerokiej publiczności, tworzone dla telewizji, jak i wysoce wyrafinowane prace przeznaczone dla specjalistów. O ile część filmów przeznaczona dla szerszej publiczności powstaje dzięki współpracy z profesjonalnymi filmowcami, o tyle większość tworzą antropolog-specjaliści, którzy wykorzystują ten środek, aby przekazać rezultaty własnych badań etnograficznych i etnologiczną wiedzę¹².

To śmiałe żądanie wskazuje na potrzebę zmiany i eksperymentu w obrębie antropologii, mimo faktu, że jest to dziedzina raczej analizująca i interpretująca zjawiska. Coraz częściej podkreśla się istotność podejścia refleksyjnego „jako metodologiczne dookreślenie i «umiejscowienie» badacza”¹³. Antropolog oferuje

jedynie cząstkowe, arbitralne prawdy i musi posiadać świadomość retoryczności oraz alegoryczności swojego wywodu. Chodziłoby zatem raczej o stworzenie nowych pomysłów, strategii badawczych niż paradygmatów¹⁴. W tych poszukiwaniach istotną rolę może odegrać właśnie wizualność, bo choć, jak wskazuje Sikora, zarówno w filmie, jak i w tekście strukturę narzuca antropolog, to film operuje większą ilością znaczeń niż te stricte językowe¹⁵. Problemem jest kwestia niejednoznaczności cechującej sztukę, od której odżegnuje się nauka. Jednak jak zauważa autor *Filmu i paradoksów wizualności*: „troska o poszukiwanie sposobów oddania złożonych znaczeń zakłada zainteresowanie nie tylko elementem mimesis, lecz także poesis”. Właśnie poprzez eksperymenty formalne mają miejsce próby reprezentacji doświadczeń i odmiennych punktów widzenia¹⁶. Co więcej etnografia jako fenomen interdyscyplinarny, dający się wykorzystać w obrębie sztuki, może stać się nową metodą praktyki filmowej. Jak sugeruje Catherine Russell, którą przywołuje w swojej książce Sikora: „w sytuacji rozpadu granic dyscyplinarnych, etnografia staje się środkiem odnowienia awangardy filmu eksperymentalnego, uaktywnienia jej gry z językiem i formą dla celów historycznych”¹⁷. Oczywiście pomysły badaczki spotkały się ze sprzeciwem ze strony niektórych naukowców, głównie ze względu na fakt, że od pewnego już czasu w antropologii podważa i kwestionuje się rolę autora, postulując bardziej współautorstwo, współtworzenie i współdziałanie między antropologiem/filmowcem a podmiotem/filmowanym¹⁸.

Sikora przywołuje rozważania Nicholasa dotyczące dokumentu performatywnego, który poprzez zawieszenie realistycznej reprezentacji wprowadza do filmu etnograficznego „wyraźne zaniepokojenie”¹⁹. Tradycyjna referencyjność zostaje zniesiona, zainteresowanie światem historycznym porzucone, paradoks między wykonaniem (performance) a dokumentem, osobistym a typowym, cielesnym a bezcielesnym, czy po prostu nauką a historią zostaje uosobiony w tym typie filmu²⁰. Byłby to zatem ostateczny etap przejścia od antropologicznego przedstawiania w oparciu o to, co ogólne, do samoświadomego współtworzenia i reprezentacji relacji równoważnych podmiotów. Autor zauważa obecną we współczesnej antropologii potrzebę eksperymentu, który „rozumiany jest tu przede wszystkim jako próba poszukiwania nowych form ekspresji i wyrazu oraz krytyki dawnych, często mało samoświadomych realistycznych form opisu, które dominowały”²¹ wcześniej w obrębie dyscypliny.

Hiatus

Pierwsze eksperymenty filmowe Chrisa Markera zrealizowane we współpracy z Alainem Resnais, jednym z późniejszych przedstawicieli Nowej Fali, pochodzą jeszcze z lat 50. Poczynając od ich kooperacji przy dokumencie *Noc i mgła* (1955)²² Marker, a właściwie Christian François Bouche-Villeneuve, podejmował zagadnienie pamięci, problem tego, jak staje się ona elementem indywidualnego doświadczenia, „udziałem jednostki «tu i teraz». Z tym, co ulotne i na pozór banalne”²³. Jak zauważa Andrzej Pitrus w swoim eseju *Chris Marker: Pamięć obrazu i obrazy*

pamięci, bohaterowie filmów Markera to zwykle ludzie konfrontujący się ze światem, których cechuje pragnienie zrozumienia, czy też po prostu przeżycia tego, co ich spotyka²⁴. Autor „łączy poznanie i doświadczenie, sięga po narzędzia «naukowe» pozwalające mu systematyzować, ale także po wrażenia, które nie podlegają weryfikacji”²⁵.

Próbę dekonstrukcji i redefinicji klasycznego kina etnograficznego, łączenie kina poetyckiego, kreatywnego, eseju filmowego z trawelogiem Marker podjął już w *Pomniki też umierają* (1953). Podobnie zresztą było w wypadku *Niedzieli w Pekinie* (1955) czy *Listów z Syberii* (1957). Tendencje te ujawnia się jednak najlepiej w *Tajemnicy Koumiko* (1965).

W 1964 roku, podczas Igrzysk Olimpijskich Chris Marker odwiedził Tokio. Pierwotnie jego zamiarem było skoncentrowanie się na samej Olimpiadzie, zdecydował się jednak na realizację filmu o Koumiko Muroaka, młodej dziewczynie, którą jak sam mówi, poznał przypadkowo w trakcie swojej podróży²⁶. Kamera wyławia Koumiko spośród setek twarzy ludzi obecnych na trybunach. I choć jak w komentarzu ponadkadrowym informuje nas sam Marker: „nie jest typową Japonką, jeśli ktoś taki istnieje. Nie jest też typową dziewczyną ani współczesną dziewczyną. Nie jest przykładem niczego; ani klasy, ani rasy” – to właśnie czyni ją interesującą dla reżysera.

Tym, co wydaje się cechować film jest rozryw, pęknięcie, które pojawia się pomiędzy tym, co konkretne, indywidualne, upostaciowane a tym, co zbiorowe, ogólne i poniekąd abstrakcyjne. Objawia się to już na poziomie samego obrazu. Choć przez większość czasu widz podąża za główną bohaterką, prezentowane są również wydarzenia, w których nie bierze ona bezpośredniego udziału, jak relacje z Olimpiady, kroniki filmowe, ulice (w tym sekwencja niejako przywołana przez plakat filmowy *Parasolek z Cherbourg* (1964) – ludzie spacerujący w deszczu), sceny rozgrywane w świątyni buddyjskiej, podczas ćwiczeń tradycyjnej japońskiej szermierki czy rekonstrukcja wydarzeń historycznych. Portret kobiety łączy się więc jednocześnie z impresyjnymi obrazami Tokio, które chwytają anegdotycznie – na zasadzie wątku znalezionej – ulotne i pozbawione historycznej doniosłości zdarzenia (ot choćby uroczy akcent, jakim jest mężczyzna w swetrze Alaski, skonstrastowany z historycznym, militarnym ubiorem ludzi prezentowanych w poprzednich ujęciach). Wydaje się, że na poziomie kompozycji obrazu Marker nie unika orientalizacji Japonii już poprzez samą postać dziewczyny, jak i poprzez skupianie uwagi na tradycjach i rytuałach kraju. Zestawia je jednak z tym, co ogólnoludzkie czy nawet globalne, rozbijając jednoznaczność przekazu oraz uniemożliwiając jego jednowymiarowy odbiór. Polifoniczność jest podstawową cechą jego filmu, wielość spojrzeń oraz głosów, które współwystępują obok siebie, dekonstruują przejrzystość obrazu, czyniąc z filmu refleksywny esej o kliszach kulturowych, językach, jakimi posługujemy się w opisie Innego, wreszcie o nas samych i o perspektywach, jakie obieramy, organizując rzeczywistość. Na poziomie wizualnym szczególnie interesująca wydaje się sekwencja prezentująca Tokio nocą, zestawiona z walką bokserską. W warstwie dźwiękowej wrzawa kibiców zostaje zmontowana

z tradycyjną pieśnią, która rytmizuje ujęcia przedstawiające zapalające się i gasnące neony. Zbliżenia na migające światła przywodzą na myśl niefiguracywne, abstrakcyjne obrazy. To, co materialnie uchwytne – mecz bokserski – kontrastuje z tym, co nieprzedstawiające, wyrwane z kontekstu znaczeniowego.

Pęknięcie występuje również pomiędzy stroną wizualną a audialną, już na samym poziomie technicznym – Marker pojechał do Japonii z 16 milimetrową kamerą Bolex²⁷, niedającą możliwości synchronicznej rejestracji dźwięku. Widz ma świadomość tego, że został on dodany w postprodukcji, a jego arbitralne umiejscowienie w strukturze filmu wywołuje efekt niedopasowania. Tylko połowa materiału dźwiękowego została zarejestrowana w Tokio. Część komentarza ponadkadrowego, wypowiedzianego przez Koumiko to nagrane na taśmę i wysłane Markerowi odpowiedzi na pytania z kwestionariusza, który zostawił jej, wyjeżdżając z Japonii. Pogłębia to dystans czasowy i przestrzenny, rozdział, jaki ma miejsce między bezpośrednim doświadczeniem podróży/rozmowy a wtórnym uporządkowaniem materiału. Nagrane wypowiedzi wydają się ściszone, tworząc wrażenie intymności, ale równocześnie wskazują też na uprzednie usystematyzowanie i odczytanie. Ich liryczność, choć oczywiście pokrywa się z poetyckością obrazów, swoją konstrukcją wydaje się przeciwstawiać ich impresyjnemu, spontanicznemu, przypadkowemu charakterowi. Często obie warstwy są ze sobą kontrastowane, przewrotnie ze sobą dialogując, jak choćby w wypadku potwierdzonego statystykami, znanego w świecie zachodnim stereotypu, że Japończycy są okrutni. Zmontowane dynamicznie obrazy ukazujące krępowanie ciał (bondage), erotyczne drzeworyty, czy też zwykłe ujęcia prezentujące zbliżenia ludzi idących ulicą (w tym detale, jak ich nogi maszerujące w zwolnionym tempie) wywołują w widzu niepokój. Komentarz Koumiko wydaje się łagodzić to wrażenie. Kobieta wskazuje na uniwersalność przemocy, która związana jest z historią ludzkości, a nie tylko Japonii. Ciekawe wydaje się być w ogóle zestawienie przemyśleń dziewczyny z poglądami, jakie funkcjonują na temat jej kultury. Zdaje się ona nie dostrzegać niczego dziwnego w tym, że manekiny na wystawach przypominają Europejki; stwierdza, że może jest to jedynie kwestia mody. Później natomiast zauważa, że postrzeganie piękna u odmiennych ras działa podobnie i funkcjonuje tak samo w obie strony, ciekawi ją jedynie to, że Europejczycy mają tyle różnych kolorów oczu.

W warstwie audialnej pęknięcie ma miejsce na dwóch poziomach. Po pierwsze, tak jak w przypadku strony wizualnej ujawnia się między tym, co jednostkowe a tym, co zbiorowe. Przywołane zostają chociażby wiadomości z serwisów informacyjnych, które prezentują statystyczne wyniki badań socjologicznych, jakim poddano Japończyków, na przykład te, z których wynika, że 21% uważa, że nie warto żyć. Przewrotne nagromadzenie tego typu uogólniających danych ma charakter ironiczny. Suche informacje zostają skontrastowane ze szczerym, osobistym komentarzem Koumiko. Pęknięcie objawia się też na poziomie dialogu, a konkretnie wywiadu, jaki Marker przeprowadza z dziewczyną. Reżyser sam przyznaje, że ich rozmowy czasem bywały trudne. Ale to właśnie spotkanie dwójki osób pochodzących z różnych kręgów kulturowych, które tylko pozornie mówią tym

samym językiem, jest głównym walorem filmu; spotkanie i dialog stanowią zresztą jeden z głównych leitmotivów twórczości Markera. Bohaterka prowokowana pytaniami filmowca opowiada mu o sobie, choć tak naprawdę jej wypowiedzi cechuje niewielki stopień informacyjności czy konkretności. Są poetyckie, filozoficzne, zagmatwane i uniemożliwiają widzowi skonstruowanie spójnego wyobrażenia na temat kobiety. Kwestie, które powinny być oczywiste, są przez bohaterkę problematyzowane. Weźmy choćby narodowość – mówi ona o sobie, że jest Japonką, jeśli chodzi o rasę, musi nią być, podczas gdy tak naprawdę czuje się wymieszana (mixed up). Gdy Marker drąży tę kwestię, pytając czy może to być spowodowane tym, że urodziła się w Mandżurii, Koumiko odpowiada, że w pewnym sensie tak. Nie daje mu jednak jednoznacznej odpowiedzi. Widoczne jest przejście od prób dotarcia do czegoś, co można by określić mianem „tożsamości japońskiej”, do prób zrozumienia Koumiko jako jednostki. Kwestie polityczne, wydarzenia, które wstrząsają aktualnie światem, wydają się toczyć obok niej. Oczywiście mówi, że zawsze ją zadziwiało to, co dzieje się w państwach komunistycznych, nie wykazuje jednak szczególnego zaangażowania. Czyta gazety, owszem, zdaje sobie sprawę, że to, co dzieje się na świecie może mieć na nią bezpośredni wpływ. To, co „wydarza się, jedno po drugim na osi historii, dla mnie to tylko poranne śmieci wyrzucane przed drzwi”. Ją też, z racji świadomości, że jej istnienie nie posiada żadnej historycznej doniosłości, interesuje i zajmuje poziom mikro – jej własnej egzystencji. Na pytanie Markera, czego oczekuje od życia, odpowiada, że z jednej strony mało, a z drugiej dużo. Wszystko jest skomplikowane, pomieszane (mixed up), wszystko to „rzeczy, rzeczy, rzeczy”. Wydaje się mieć tu na myśli nacechowane poznawczo pytania Markera. Być może chęć poznania i zaklasyfikowania wszystkiego, logicznego, linearnego uporządkowania, zrozumienia i przełożenia na własny idiolekt, jest swoistym problemem kultury Zachodu²⁸.

Daisetz T. Suzuki w swoim *Wykładzie o buddyzmie zen*, podejmując się próby namysłu nad Zachodem (co jest odwrotnym kierunkiem częstego, i jak sam zauważa, oklepanego tematu „Wschód a Zachód”²⁹) porównuje ze sobą haiku Basho i wiersz Tennysona. Mimo zbliżonej tematyki, przykład ten uwidacznia podstawową różnicę w podejściu do otaczającego świata:

„Wschód jest milczący, natomiast Zachód elokwentny. Jednak milczenie Wschodu nie oznacza głuchoty albo braku odpowiednich słów. W wielu wypadkach milczenie jest równie wymowne jak mowa. Zachód ceni werbalizm. Co więcej, Zachód w swej sztuce i religii przekształca słowo w ciało i powoduje, że ta cielesność wyłania się nazbyt wyraźnie, albo też zbyt bujnie i zmysłowo”³⁰.

Rodzaj niechęci do nadawania pojęciowego wyrazu uczuciom, ale i akceptacji byłby więc zdaniem Suzukiego postawą oczywistą dla człowieka Wschodu, inaczej niż dla aktywnego i analitycznego człowieka Zachodu, który przeciwstawia się temu, czego nie rozumie, stara się zmienić ten stan rzeczy.

Odpowiednio do tego umysł zachodni jest analityczny, oddzielający, rozróżniający, indukcyjny, obiektywny, naukowy, uogólniający, konceptualny, schema-

tyzujący, bezosobowy, legalistyczny, organizujący, władczy, apodyktyczny, skłonny do narzucania swojej woli innym itd. W przeciwieństwie do tego cechy umysłu wschodniego można scharakteryzować następująco: syntetyczny, totalizujący, integrujący, nieoddzielający, dedukcyjny, niesystematyzujący, dogmatyczny, intuicyjny (czy też raczej afektywny), niedyskursywny, subiektywny, duchowo indywidualistyczny i społecznie zorientowany na grupę itd.³¹

Suzuki zauważa, że o ile na Zachodzie „tak» nigdy nie może być «nie» i na odwrót, o tyle Wschód powoduje, że «tak» prześlizguje się ku «nie» i nie ma między nimi podziału, który byłby nienaruszalny, leży to zresztą w naturze życia. „To tylko w logice ów podział nie może być wykorzeniony. Logikę zaś wymyślił człowiek dla wspomnienia praktycznej aktywności”³². Autor zauważa:

„Nie ma wątpliwości, że pod wieloma względami Wschód jawi się jako głuchy i głupi, ludzie Wschodu nie są bowiem tak rozróżniający i wylewni i nie okazują tak wielu widocznych, faktycznych oznak inteligencji. Są oni chaotyczni i pozornie obojętni. Wiedzą jednak, że bez tego chaotycznego charakteru sama ich wrodzona inteligencja może nie wносить wielkiego pożytku we wspólne życie”³³.

Z konieczności opinie i wnioski sformułowane przez Suzukiego, są przeze mnie przywołane jedynie skrótowo, na potrzeby analizy filmu Markera. Bardziej wyczerpujące dociekania na temat Wschodu i Zachodu nie są przedmiotem tego eseju i wymagałyby głębszego namysłu, również w perspektywie filmoznawczej, przy wykorzystaniu szerszego zakresu dzieł filmowych. Wydaje się jednak, że przytoczone konstatacje unaoczniają naczelną, w moim przekonaniu, wartość filmu – wydobyć tej właśnie różnicy w postrzeganiu i definiowaniu rzeczy jako ważnej, wymagającej wytężonego namysłu, przy jednoczesnym przyjmowaniu, przyswajaniu ich.

„Każdego ranka jestem zdziwiona, jak mało wiem – zauważa Koumiko – Nie mogę mówić o wszystkim”. Jednak fala, która przetacza się po morzu, prędeż czy później ją osiągnie. Mikrokosmos wciąż jest bowiem częścią makrokosmosu. Tym, czym zainteresowany jest Chris Marker jest właśnie mikrokosmos jednostki zanurzonej w otaczającym ją świecie. Jego krótkie, impresyjne obserwacje zostają opatrzone eseistycznym komentarzem podzielonym na dwa głosy. Eksperymentalna forma, z której korzysta, jest tu jak najbardziej uprawniona. Film poprzez rekapitulację prób poznania Innego staje się formą samopoznania. Twórca trafia w obcy mu kontekst kulturowy, niejako samemu stając się Innym. Można więc uznać *Tajemnicę Koumiko* za przykład auto-etnografii rozumianej jako forma problematyzująca tożsamość samego etnografa³⁴, jako opis doświadczenia podróżnika poddającego się otaczającemu go światu. Przywoływana już wcześniej Catherine Russell, w swojej książce *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, zauważa, że podróże podejmowane przez filmowców, których twórczość można określić mianem auto-etnografii są czasowe i geograficzne zarazem. Tyczyłoby się to również rozbieżności między czasem podróży i edycji zgromadzonego materiału. Podróżowanie byłoby doświadczeniem, w toku którego

autor konfrontuje się sam ze sobą jako z podróżnikiem, etnografem, wyrzutkiem lub imigrantem³⁵. Autoreprezentacja, zwrócenie uwagi na podmiotowość twórcy łączy się tutaj z krytyką skonwencjonalizowanych metod przedstawiania, jakimi posługuje się tradycyjna etnografia.

W wypadku *Tajemnicy Koumiko* hybrydyczna specyfika eksperymentalnego filmu etnograficznego spotyka się z auto-etnografizmem. Próba zrozumienia drugiego człowieka konfrontuje filmowca z nim samym i staje się ostatecznie źródłem samopoznania. Chris Marker, ujawniając trudności wynikające już z samego spotkania dwóch zindywidualizowanych jednostek, wydaje się jednocześnie dostrzegać niemożność dokładnej transkrypcji całych kultur, jest to bowiem zadanie zawsze skazane na uproszczenia często konstruujące różnicę, egzotyzujące. To podejście odnajduje swoje doskonale uzupełnienie w stronie formalnej filmu. Wspominana przeze mnie już wcześniej polifoniczność podkreślająca niemożliwość jednoznacznej oceny i całkowitego poznania Innego wybrzmiewa tutaj dzięki licznym pęknięciom zarówno w warstwie wizualnej, jak i dźwiękowej filmu. Ta niespójność w wyraźny sposób kontrastuje ze spójnością, ciągłością, aspirowaniem do obiektywizmu oraz naukowością klasycznych filmów etnograficznych. To, co wydaje się szczególnie znamienne, to z jednej strony fakt, że samej dyscyplinie potrzeba było jeszcze wiele czasu, by dostrzec potencjał działań, jakie Marker i filmowcy jemu podobni zaproponowali już w latach 50. i 60., a z drugiej – możliwość zaobserwowania tego przejścia w myśleniu o etnografii, które z całą mocą uwidacznia się w jego filmie.

Przypisy

- ¹ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności: Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012, s. 9.
- ² Cytat za: M. Przyłipiak, *Poetyka filmu dokumentalnego*, Gdańsk 2004, s.159.
- ³ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności...*, s. 111.
- ⁴ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego...*, s. 167.
- ⁵ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności...*, s. 126.
- ⁶ Ibidem, s. 126.
- ⁷ Ibidem, s. 126.
- ⁸ Ibidem, s. 127.
- ⁹ Ibidem, s. 127.
- ¹⁰ Co istotne, niektóre z przywołanych przez nich filmów „nie wprowadzają wyraźnej różnicy między faktem a fantazją, dokumentem a fikcją”, Ibidem, s. 127.
- ¹¹ Zob. Ibidem, s. 129.
- ¹² Ibidem, s. 10.
- ¹³ Ibidem, s. 196.
- ¹⁴ Zob. Ibidem, s. 197.
- ¹⁵ Zob. Ibidem, s. 197.
- ¹⁶ Ibidem, s. 204.
- ¹⁷ Ibidem, s. 214.
- ¹⁸ Zob. Ibidem, s. 214.

- ¹⁹ Ibidem, s. 232.
- ²⁰ Zob. Ibidem, s. 232.
- ²¹ Ibidem, s. 195.
- ²² Obie monografistki Chrisa Markera uwzględniają ten tytuł w jego filmografii. Nora M. Alter pisze także, iż pomimo faktu, że nie został on wymieniony jako jeden z twórców, był operatorem kamery, jak i współpracował przy pisaniu scenariusza. Zob. C. Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, London 2005, s. 249 oraz N. M. Alter, *Chris Marker*, Chicago 2006, s. 167.
- ²³ A. Pitrus, *Chris Marker: Pamięć obrazu i obrazy pamięci*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, tom II, red. Alicja Helman i A. Pitrus, Kraków 2005, s. 183.
- ²⁴ Zob. Ibidem, s. 183.
- ²⁵ Ibidem, s. 184.
- ²⁶ Zob. C. Lupton, *Chris Marker...*, s. 99.
- ²⁷ Zob. Ibidem, s. 102.
- ²⁸ Istnieje zatem możliwość, że tajemniczość bohaterki nie jest świadomie konstruowana i podtrzymywana, tak samo zresztą jak ignorancja, którą zarzuca jej Nora M. Alter w przywoływanej już monografii Markera.
- ²⁹ D. T. Suzuki, *Wykład o buddyzmie zen*, [w:] E. Fromm, D.T. Suzuki, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, przeł. M. Macko, Poznań 2011, s. 11.
- ³⁰ Ibidem, s. 14.
- ³¹ Ibidem, s. 16.
- ³² Ibidem, s. 22.
- ³³ Ibidem, s. 17.
- ³⁴ Zob. C. Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham 1999, s. 191
- ³⁵ Zob. Ibidem, s. 279

**Things, things, things.
Chris Marker's *Le Mystère Koumiko* (1965)
at the junction of cinematic forms**

The author analyses Chris Marker's movie *Le mystère Koumiko* (1967) in the context of ethnographic cinema, indicating its experimental and innovative potential which can be seen as an anticipation of the autoethnography category. The author argues that hiatus in content, as well as in form, understood as Marker's deliberate strategy shows discrepancy between East and western orientalist projection of East.