



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Haiti Letha. Pokusy egzotyki*

**autor:**

Sławomir Sikora

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 7 (2014)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/215/410>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

## **Haiti Letha. Pokusy egzotyki**

Haiti to w zasadzie „katastrofa dobrych intencji”.

*The Faces of Haiti*<sup>1</sup>

Moim celem nigdy nie była reprezentatywność [...] Nie uważam, że sztuka filmowa musi pełnić funkcję edukacyjną. Powinna raczej poszerzać pewne horyzonty.

Jørgen Leth<sup>2</sup>

Duńskiemu reżyserowi, poecie i dziennikarzowi Jørgenowi Lethowi bliska jest sztuka zdziwienia<sup>3</sup>. To postawa, do której chętnie przyznają się tak antropolodzy, jak i filozofowie. Ciekawość, zdziwienie może prowadzić do fascynacji i sprzyjać poznaniu, szczególnemu zbliżeniu (*inter-esse*), może też pozwalać dostrzec zjawisko w jego specyfice. Lecz fascynacja może wieść również na ścieżkę egzotyzacji. Jeszcze w połowie zeszłego wieku ten ostatni termin nie raził. Alfred Kroeber, którego książki i koncepcje stanowią jeden z filarów antropologii, napisał: „Antropologia jest zainteresowana tym, co najbardziej egzotyczne w rodzaju ludzkim, ale także w nas samych, tu i teraz, w naszej kulturze (*at home*)” (1953)<sup>4</sup>. Jednak w antropologii ostatnich lat określenie to zyskało zdecydowanie negatywne konotacje, o czym jednoznacznie zaświadcza tytuł zredagowanej przez Jeremy'ego MacClancy'ego książki *Exotic No More: Anthropology on the Front Lines* (2002). Słowa nie są przezroczyste, z czasem zmieniają swoje zabarwienie.

Być może rezerwa antropologów wobec „egzotyczności” (egzotyzacji) jest również pochodną zbyt częstego występowania tego słowa w naszej codzienności. Zrobiło ono furorę chociażby w świecie turystyki i rozrywki. Warto też pamiętać, że po drodze pojawiły się tak ważne książki, jak słynny *Orientalizm* Edwarda Saida (1978), nazwany przez Gayatri Chakravorty Spivak „źródłową książką naszej dyscypliny”, czyli studiów postkolonialnych<sup>5</sup>, czy *Time of the Other. How Anthropology Makes Its Object* Johannesesa Fabiana (1983), która zarzucała antropologom między innymi

allochronizm, a więc skłonność do umieszczania współczesnych im badanych na odmiennej płaszczyźnie czasowej<sup>6</sup>; wcześniej jeszcze we Francji doszło do bliskiego spotkania antropologii z surrealizmem, które James Clifford nazwał „surrealizmem etnograficznym”<sup>7</sup>, o czym słowo dalej.

Słowo *exotic* pojawiło się po raz pierwszy w języku angielskim w roku 1599 i było początkowo używane w odniesieniu do „obcego, sprowadzonego z zagranicy, nietutejszego”. Do tego „rzeczownikowego” znaczenia w ciągu kolejnego wieku doszło też znaczenie „przymiotnikowe”, denotujące „egzotyczne i obce terytorium”, „egzotyczne zachowania i sposoby bycia”. Z czasem te, wydawałoby się, opisowe określenia zaczęły konotować również takie znaczenia, jak ekscytującą czy frapującą różnicę, czy też coś, co można dodać niczym (bezpieczną i niezagrażającą) przyprawę do potrawy głównej. Tę ostatnią zmianę Bill Aschcroft, Gareth Griffiths i Helen Tiffin, do których wywodu się tu odwołuję, umieszczają dopiero w wieku XIX<sup>8</sup>. Choć badanie odmienności kulturowej antropologów stale uznają za jedno ze swych ważnych zadań, to czynią to – jak zauważa Michael Herzfeld – z odrzuceniem egzotykcji, rozumianej jako poszukiwanie „sensacyjności różnicy kulturowej”<sup>9</sup>.

Te wstępne uwagi są tu o tyle na miejscu, że są ważnym tłem dla próby interpretacji filmu Jørgena Letha, *Haiti. Bez tytułu* (1996), którym w tym tekście chciałbym się zająć przede wszystkim. Leth z antropologiczną wrażliwością potrafi problematyzować ukazywaną rzeczywistość. Jego filmy są bardzo różnorodne zarówno formalnie, jak i tematycznie, by wspomnieć tylko o tak różnych obrazach, jak wybitny dokument o kolarstwie, *Niedziela w piekle* (1976), *66 obrazów Ameryki* (1982) czy *Pelota* (1983). *66 obrazów Ameryki* to oryginalna próba zwrócenia uwagi na obrazy-symbole, ale i „stereotypy-pocztówki” z Ameryki. To film zbudowany z najczęściej statycznych kadrów ukazujących różne „miejsca” w Ameryce: krajobraz z charakterystycznymi górami i łopocząca na skraju kadru amerykańską flagą (komentarz Letha: „Monument Valley, Arizona”) samotna juka na pustyni („Jukka, okolice Las Vegas, Nevada”), kadr ukazujący fragment lady w jakimś barze z szklaneczką i butelką whiskey oraz popielniczką z papierosem („Wild Turkey, Nowy Jork”), filmowany od tyłu mężczyzna siedzący przy autostradzie („Autostrada, okolice Tucson, Arizona”), czy młody szczupły mężczyzna o dobrze znanej twarzy i charakterystycznej fryzurze, który spożywa Whoppera, by potem, po dłuższym milczeniu, oznajmić: „Nazywam się Andy Warhol. Właśnie zjadłem hamburgera” („Hamburger, Nowy Jork”). To ikony Ameryki. Słowo – chodzi przede wszystkim

o krótkie „podpisy/przypisy” wygłaszane przez samego Letha przy końcu długich ujęć – pełni tu rolę z pozoru redundantną, lecz tak naprawdę subwersywną. Wydawałoby się, że ujednoznacznia i nazywa, ale jednocześnie, moim zdaniem, przede wszystkim dzięki odroczeniu i wtórności, „odzwyczajnia” i dekonstruuje te obrazy, podkreśla przede wszystkim ich stereotypowość i umowność, z oczywistości tworzy na swój sposób nieoczywistość. W powstałych dwadzieścia lat później, podobnych w stylu, *Nowych obrazach z Ameryki* (2003), pojawia się również kommemoracyjny subtelny hołd dla ofiar wydarzeń z 11 września<sup>10</sup>. To widomy znak, że choć Leth nie robi w zasadzie filmów politycznych, to jest wrażliwy na polityczne uwarunkowania dzisiejszego świata. Fascynująca *Pelota* (1983), ukazująca wagę gry w życiu człowieka i w kształtowaniu tożsamości Basków, a także „stopień” tożsamości indywidualnej z etniczną (narodową) – splecenie obu w ciele graczy. Obrazy dłoni mistrzów tych zawodów (sportu?), specyficznie zniekształconych na skutek odbijania twardej piłki – są widowym emblematem i symbolem baskijskości. Ten z pozoru apolityczny film pokazuje, jak gra zostaje dosłownie wpisana w ciało, „wraść” w człowieka i wzrasta wraz z nim<sup>11</sup>. Komentarz Letha jest oszczędny, syntetyczny, czasem poetycki. Na różne sposoby współgra z obrazem, nigdy nie jest czysto redundantny ani ilustracyjny. Leth jednoznacznie odżegnuje się zresztą od ilustracyjności, nie lubi też, gdy w ten sposób wykorzystuje się w filmie muzykę<sup>12</sup>.

*Haiti. Bez tytułu* w porównaniu z wcześniej wspomnianymi obrazami wydaje się zupełnie odmiennym dziełem. Film ten ukazuje Haiti pierwszej połowy lat 90. i ma nielinearną konstrukcję: chaos obrazów, chaos doznań umiejętnie podsycanych, można by nawet rzec, rozmyślnie egzotyzowanych za pomocą montażu i dźwięku. Jest szczególnie „synestetyczny”. I to od pierwszych ujęć. Leth rezygnuje, poza paroma zdaniami wstępu, z autorskiego komentarza charakterystycznego dla jego filmów: to obrazy i świadkowie mają przemówić.

Kilka słów o kontekście historycznym. Demokratycznie wybrany prezydent Aristide po krótkiej prezydenturze w 1991 roku zostaje obalony w konsekwencji zamachu stanu. Powraca do władzy po trzech latach. W obie zmiany z różnym nasileniem i z różną transparentnością zaangażowały się Stany Zjednoczone. Część zdjęć



*Haiti. Bez tytułu*, rez. Jørgen Leth (1996)

wykorzystanych w filmie zostało nakręconych w czasie faktycznych rządów odpowiedzialnego za zamach stanu generała Raoula Cédrasa, część już po powrocie do władzy Aristide'a. Nie zawsze mamy pełną jasność, kiedy dane ujęcia powstały. Leth nie tworzy filmu z (polityczną) tezą, wydaje się też nie opowiadać po żadnej ze stron<sup>13</sup>.

Sprawnie splata kilka wątków (które trudno jednoznacznie nazwać nitkami narracyjnymi). Ten film umiejętnie łączy tradycyjną narrację z jej brakiem. W zasadzie jedyną wyraźnie rozwijającą się linię narracyjną tworzą kolejne ujęcia, których głównym bohaterem jest sierżant Andrew T. Greenlee, żołnierz amerykański. To rutyna dnia codziennego. Kolejne porzucane w filmie sekwencje – golenie się, czyszczenie broni, posiłek, patrolowanie ulic miasta, czy ogólniej: działania w terenie, telefoniczna rozmowa z żoną (w większości są to zdjęcia *stricte* obserwacyjne) – można odczytać jako przykład typowego dnia żołnierza „misji” wojskowej. To one w znacznym stopniu dyscyplinują filmową „chronologię”. Za wątek narracyjny można też uznać wypowiedzi Chantal Regnault, fotografki, która trafiła na Haiti w 1993 roku na zaproszenie koleżanki, antropolożki. Ów wyjazd z początku potraktowała jako remedium na stan chandry, pochodnej miłosej zawodu i rozstania, ale też przygnębiającej szarości i chłodu Nowego Jorku. Szok związany z trudnościami i niedogodnościami (to czas częściowego embarga ze strony USA) szybko przerodził się w fascynację i pragnienie pozostania. Regnault pracuje jako reporterka. Jest też jedyną białą wprowadzającą nas w pewne (dość w rzeczy samej ogólne) kulturowe aspekty Haiti. Ten wybór być może był pochodną przypadku, niemniej z uwagi na uwikłania genderowe (o tym dalej) wydaje się on znaczący dla retoryki filmu.

Kolejnym istotnym wątkiem są obrazy ulicy: poruszające się po nich kolorowe i przyozdobione samochody, z wymalowanymi imionami, a tym samym „zindywidualizowane” i „ukulturowione”, jakies atelier malarskie, które odwiedza fotografka, ekstatyczne obrazy obrzędów voodoo, jakiś równie ekstatyczny i ekspresyjny pogrzeb, nostalgiczne i wprowadzające nastrój wyciszenia obrazy piorących i kąpiących się kobiet, ludzie (dzieci) na wysypiskach śmieci... Te ujęcia przetykane są wypowiedziami polityków z różnych opcji, takich jak



Haiti. Bez tytułu, rez. Jørgen Leth (1996)



Haiti. Bez tytułu, rez. Jørgen Leth (1996)

Emmanuel „Toto” Constant (założyciel Front pour l’Avancement et le Progrès Haitien oraz miejscowych szwadronów śmierci), Frank Romain (były burmistrz Port-au-Prince) czy sam prezydent Aristide; pojawia się też kapłan voodoo, i w końcu, sporadycznie, tak zwani zwykli ludzie.

To obraz Haiti czasu przewrotów, przeplatany zdjęciami nostalgii. Cięcia montażowe są często zderzone z odgłosem wybuchów i wystrzałów (niekiedy piorunów), czasem też ze zdjęciami gwałtownie wybuchających płomieni, „fali ognia”. Te efekty specjalne budują atmosferę niepokoju i zagrożenia – i dzieje się tak od początkowych napisów wprowadzających w tematykę filmu.



*Haiti. Bez tytułu, rez. Jørgen Leth (1996)*

Ten film ma działać obrazami. Słowo, ważne i obecne, nie ma na celu

dyskursywnego wyjaśnienia sytuacji. Niektóre wypowiedzi są podzielone na części i przetykane innymi obrazami i wypowiedziami. Migawkowość i rozbijanie sensu sprzyjają poczuciu chaosu, niestabilności i niepokoju oraz szczególnemu zagubieniu.

Można sądzić, że owe zabiegi „rozcłonkowania czasu” mają na celu jego unieważnienie i anihilację – podkreślają przy okazji równoległość i synchroniczność poszczególnych wątków i motywów. I choć w filmie padają również ważne pytania (na przykład Emmanuel „Toto” Constant zostaje zapytany, czy można mówić o tym, że poczucie niestabilności politycznej i narastających trudów życia doprowadziły do wzrostu zainteresowania voodoo), to odpowiedzi są raczej emblematyczne:

zazwyczaj nie dyskursywizują, lecz działają analogicznie do obrazu – raczej pokazują coś, niż wyjaśniają. Ponadto „poważnym” pytaniom i odpowiedziom towarzyszą

wypowiedzi i rozmowy, które – choć mają w filmie równorzędny status – dla wyjaśnienia sytuacji na Haiti z pozoru wydają się marginalne, niemniej współtworzą portret politycznych podmiotów sprawczych. Frank Romain, na przykład, nie chce się zgodzić na telefoniczny wywiad, bo wówczas jego wizerunek nie będzie widoczny.

Dla Letha liczą się nie tyle (nie tylko) informacje i „fakty”, ile kontekst sprawowania władzy, a wizerunek odgrywa w nim znaczącą rolę. Te obserwacje, paradoksalnie, wydają się przynajmniej równie istotne dla zrozumienia sytuacji Haiti. Leth wychwytuje wymowne mikrozachowania – one także mają budować nasze

rozumienie sytuacji: dzieci konstruuje samochód-zabawkę, bijące się o łupy na wysypisku śmieci, ale też dzielące się zdobyczami; z początku zdziwione obecnością kamery, szybko wchodzi z nią w interakcje i stroją miny.

*Haiti* to jednoznacznie „film gęsty”. Tego określenia nie należy w prosty sposób łączyć z terminem „opis gęsty” Clifforda Geertza. Nie chodzi tu o zdyskursywizowane i silnie skontekstualizowane znaczenie, lecz raczej o znaczenie rozproszone, nie tyle skontekstualizowane, ile właśnie tworzące kontekst; przedstawienie gęste. To raczej tkanina i faktura niż nić narracyjna. Modelem byłaby tu nie językowa syntagma, lecz jak najbardziej obraz.



*Haiti. Bez tytułu, rez. Jørgen Leth (1996)*

Film przywodzi także na myśl koncepcję „surrealizmu etnograficznego” Jamesa Clifforda. Antropolog twierdzi, że choć szczególną symbiozę etnografii i surrealizmu, która zaistniała w latach 20. i 30. XX wieku we Francji, można nazwać „bocznym szlakiem”<sup>14</sup>, to jednocześnie uznaje, że było to kluczowe doświadczenie dla nowoczesnego antropologicznego podejścia do porządku kulturowego. Wskazując na konieczność odejścia od linearnej narracji wyjaśniającej i porządkującej, przywołuje Waltera Benjamina: nowy styl kulturowy cechują raczej „wybuchy informacyjne” – fotografie, wycinki prasowe, szoki percepcyjne<sup>15</sup>. Komentując dalej ówczesną sytuację, Clifford napisze: „Jażń, której kotwice zerwano, musi szukać znaczenia gdzie się da – oto najbardziej kłopotliwe położenie, które leży u podłoża zarówno surrealizmu, jak i nowoczesnej etnografii.”<sup>16</sup> Tradycyjna, uporządkowana liniowo narracja indukcyjna na pewno nie sprawdza się już wszędzie, a wszystko to dlatego, że – jak zauważa Clifford – „prawda stała się zbyt złożona”<sup>17</sup>.

To porównanie, choć istotne, ma jednak, jak sędzę, umiarkowaną moc wyjaśniającą. To, co wydaje się ważne w doświadczeniu surrealistów, to przede wszystkim próba zakwestionowania „swojskości” i oczywistości. Jest to w istocie również próba zakwestionowania egzotyki, w tym mianowicie znaczeniu, że po egzotykę wcale nie trzeba było wyprawiać się do Afryki czy na Trobriandy:



*Haiti. Bez tytułu, rez. Jørgen Leth (1996)*

można ją było odnaleźć również tu, na miejscu, za rogiem ulicy. Chodziło o obnażenie konwencjonalności „naszych” zachowań, które, „odarte z codzienności”, mogły szokować podobnie jak owe odległe sposoby bycia. Jean Jamin – który *notabene* dystansował się wobec terminu Clifforda, przynajmniej w jego mocnym znaczeniu, jako esencjonalnego dla etnografii – zarysowując rodzącą się wówczas „antropologię codzienności”, podkreślał, że ów zabieg „odzwyczajniania” należy

rozumieć metodologicznie i epistemologicznie: chodziło o to, by „badać rytuały i święte miejsca współczesnych instytucji tak drobiazgowo, jak etnograf »egzotyki«, i przy użyciu ich metod – stać się obserwatorem tych »innych«, którzy są nami samymi”<sup>18</sup>. Chodziło zatem w istocie o zniesienie różnicy między „Innymi” a nami, a tym samym o de-egzotyzację.

Można mieć pewne wątpliwości, czy projekt ten, jeśli nie jest zabiegiem czysto mentalnym, może dziś mieć rację bytu. Może on zachowywać moc krytyczną jako środek odnoszący się do świata wyobrażonego, gdy korzystamy z parasola ochronnego fikcji: gdy uprawiamy antropologię literatury, filmów fabularnych, czy też tworzymy obrazy innych, oderwane od konkretnych twarzy, nazwisk, miejsc i czasu. Trudniejszy staje się jednak wobec Innych rzeczywistych. W pierwszej kolejności w rzeczy samej Innych nam bliskich, ale z pewnością nie tylko<sup>19</sup>. Już w latach 60. ubiegłego wieku Ousmane Sembène zarzucił Jeanowi Rouchowi, że filmuje Afrykanów jak insekty<sup>20</sup>. Choć nie jest jasne, o które filmy Sembène’owi chodziło, to można sądzić, że zaliczył też do nich *Les Maîtres fous* (1956), swego czasu zapewne najbardziej krytykowany film Roucha, który doczekał się już jednak znaczącej rehabilitacji<sup>21</sup>.

Powróćmy do filmu Letha. Ciekawy wydaje się sam tytuł:

*Haiti. Bez tytułu*. Bez tytułu, czyli bez dookreślenia i nazwy. Nazwa, tak w magii, jak i nauce, służy ujarzmiению, kategoryzacji, przyporządkowaniu.

Przypomnijmy sobie wczesnego Wittgensteina, który sugerował, że tym, czego nie daje się nazwać – czyli w istocie, co nie daje się ująć w języku – nie powinniśmy się zajmować.

Angielski tytuł filmu, *Haiti. Untitled*, (w zdecydowanie mniejszym stopniu polski i, chyba, duński) pozwala na jeszcze dalej idącą interpretację. Można by go mianowicie odczytać również bardziej przewrotnie: „Haiti. Bez uprawomocnienia”. Słowo *untitled* – *having no right or claim*<sup>22</sup>, „niemający uprawnień” – może sugerować, że sporządzony obraz nie rości sobie pretensji do bycia portretem uprawomocnionym, nie wiąże się z autorytatywnym sposobem wypowiedania się na temat Haiti, państwa owładniętego wojną, wyspy o tak szczególnej historii kolonializmu. (Akcent przenosi się tu z przedmiotu zainteresowania na podmiot tworzący obraz, który „słabo” autoryzuje tworzoną reprezentację.) I rzeczywiście Leth, jak już wspomniałem, rezygnuje z narracji

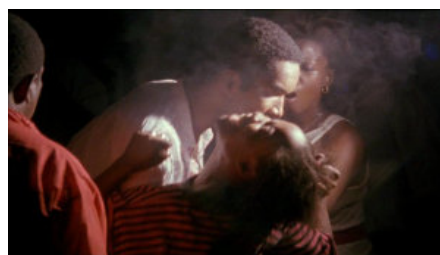


*Haiti. Bez tytułu*, rez. Jørgen Leth (1996)



autorskiej. Mówią obrazy i bohaterowie... Opisywane wcześniej rozproszenie narracji wiąże się z zawieszeniem kwestii silnego autorskiego uprawomocnienia znaczeń. Ten dokument można (również) odbierać jako osobliwe notatki sporządzane „bez zobowiązania”, które nie niosą jednoznacznego przesłania. Chantal Regnault fotografuje ofiary „przemian”, znajdowane na ulicach trupy, czasem okaleczone, czasem podpalone. A czarno-białe zdjęcia są jeszcze jednym przerywnikiem punktującym filmową narrację. To z pewnością dzieło heteroglotyczne, by skorzystać z terminu Michaiła Bachtina i Clifforda. To film, który porusza się na granicy egzotyki i egzotyczności.

I choć może fascynować, może również budzić pewien niepokój; pokazuje nam, jak trudno zmierzyć się z „prawdziwą egzotyką”. Pierwsza obawa dotyczyłaby silnej dychotomizacji przedstawionego świata. Ekstacyjny świat voodoo i biedy leży tuż obok świata miejscowych polityków i „białych”. Lokalnych prominentów – nienaganna biała koszula „Toto” – trudno traktować jak



*Haiti. Bez tytułu*, rez. Jørgen Leth (1996)

*gatekeeperów* czy proksenów: nie do końca sprawdzają się w tej roli. Mówią nieco o politycznych uwikłaniach, lecz to, o czym i jak mówią, odnosi się bardziej do nich samych, stanowi w większym stopniu ich portret niż codziennego świata Haitańczyków<sup>23</sup>. Leth ma oczywiście prawo do takiego wyboru rozmówców, lecz wówczas obrazy codzienności, wspomnianego pogrzebu i biedy, fotografowane przez Regnault ofiary przemocy czy wreszcie sekwencje poświęcone ekstacyjnemu obrzędowi voodoo można odczytywać jako egzotyzowanie. Niechęć antropologii do egzotyzacji inności wypływa, jak sądzę, przede wszystkim z tego, że od dłuższego już czasu stara się ona ową inność traktować na tych samych prawach, poszukiwać kategorii, które nie byłyby w sprzeczności z kategoriami badanej kultury<sup>24</sup>. Można oczywiście zasadnie domniemywać, że wspomniana dychotomiczność jest nie tyle skonstruowana przez filmowca, ile pozostaje realną przypadłością ukazanego świata. Regnault zauważa, że świat voodoo jest trudny do przeniknięcia. Zna kilku antropologów, którym udało się przejść inicjację, lecz dla niej było to nieosiągalne. Niemniej kamera poruszająca się w tym świecie pozostaje prawie bez wyjątku w roli zewnętrznego, „nieuczestniczącego”<sup>25</sup> obserwatora i widza... można ją posądzać o tworzenie spektaklu i voyeuryzm. Wspomniane zarzuty Sembène’a wobec filmów Roucha i tu mogą być relewantne.

Tylko pozornie popadam w sprzeczność, gdy mówię jednocześnie o wielogłosowości i dychotomiczności. Przez „głosy” rozumiem tu również obrazy przedstawionej rzeczywistości. Język wygłódów – by przypomnieć pomysł Johna Bergera<sup>26</sup> – nie wydaje się jednak zawsze dobrze bronić w upolitycznionym świecie. Na domiar złego Leth wykorzystuje obrazy, które mogą dodatkowo wzmacniać niepokój i obawę dotyczącą wymowy *Haiti*. Chodzi o zdjęcia (często) rozneglizowanych kobiet pojawiające się przede wszystkim w końcowej części filmu. Leth wykorzystuje je z rozmysłem. To długie i nieśpieszne ujęcia. Skąpo odziane kobiety, kąpiące się lub piorące (w połączeniu z muzyką tworzą jednoznacznie nostalgiczne obrazki). Piękność, która powoli i z gracją zakłada kolczyki. Czy robi to dla nas? Czy jesteśmy tylko metaforycznym lustrem? Jej mina jest daleka od jednoznaczności, spojrzenie zaś krąży, omijając oko kamery, by w końcu na nim spocząć. Czy ujęcie to da się odczytać raczej jako obraz rodzącej się podmiotowości niż submisywności? Trudno mieć pewność w tej sprawie. Niemal na zakończenie filmu pojawiają się też dwie sekwencje ukazujące nagie kobiety. Jedna z niewiast spoczywa bez ubrania na szeszlunku. Bez skrępowania patrzy w kamerę i czyta po francusku wiersz o kobiecie i kobiecości<sup>27</sup>. Zważywszy zarówno na kontekst, jak i skłonność Letha do eksperymentowania – jako przykład można przywołać chociażby *Człowieka idealnego* (1968) – ten obraz się broni. Gorzej przedstawia się sekwencja ujęć młodej, nagiej, ciemnoskórej piękności, z wdziękiem eksponującej nieskazitelne ciało w białej pościeli. Co Leth chce nam powiedzieć, pokazując tę scenę, której erotyczny wymiar jest tak ostentacyjny i dominujący? Czy to naiwna próba pokazania innej twarzy Haiti? Ujęcia te, pamiętajmy, są kodą filmu przepełnionego obrazami gwałtu i biedy. Jeśli nie skorzystamy z najprostszego wytłumaczenia i uzasadnienia tych sekwencji dwuznacznym erotyzmem Letha – co wydaje mi się, niestety, najbardziej adekwatną interpretacją<sup>28</sup> – to, co nam wówczas pozostanie? Czy można uznać, że jest to wybiegająca w przyszłość projekcja „lepszego świata”, czy też raczej odwrotnie, że jest to próba spojrzenia wstecz, przypominająca nieco spojrzenie anioła historii w ujęciu Waltera Benjamina<sup>29</sup>, spojrzenia wybiegającego poza morze tragedii i zgłiszcz i odkrywającego nietknięte, dziewicze i rajskie Haiti? Czy jest to tym samym próba ucieczki w nostalgię?



*Haiti. Bez tytułu, rez. Jørgen Leth (1996)*

Nostalgia jest oczywiście rzeczą ludzką. Niemniej gdy przybiera postać politycznych (ideologicznych) rozstrzygnięć, bywa obszarem niebezpiecznym. A w tym przypadku submisywna, pociągająca kobiecość nieodłącznie splata się także z dawną relacją kolonialną<sup>30</sup>. Homi Bhabha zauważył nawet, że „voyeuryzm fotograficzny zaostrza się w obliczu różnic rasowych, kulturowych i seksualnych”<sup>31</sup>. I wie dobrze, co mówi. Ten obraz nie pozwala abstrahować od relacji władzy. W istocie Letha nie broni też to, że Haiti od ponad dwóch wieków nie jest krajem kolonialnym. Nie jest też obojętny fakt, że jest ono uznawane za jeden z najbiedniejszych krajów świata. W istocie obrazy te mocno wpisują się, a przynajmniej ocierają o opisaną przez Renato Rosaldo nostalgię imperialną<sup>32</sup>.

Leth przyznaje się do swojej fascynacji Bronisławem Malinowskim. „Nie uważam siebie za wyznawcę też Malinowskiego. Tym, co najbardziej mnie fascynuje w Malinowskim, jest użycie języka oraz dystans – który ustanawia między sobą a podmiotem badania. (...) Wciąż wracam do jego najważniejszej pracy [*Seks i stłumienie w społeczności dzikich oraz inne studia o płci, rodzinie i stosunkach pokrewieństwa*]<sup>33</sup>, która jest w pewnym sensie moją osobistą biblią, nie ze względu na samą treść, tylko dzięki zastosowanej metodzie”<sup>34</sup>. Kłopot w tym, że od czasu Malinowskiego wiele się wydarzyło w antropologii. Krytycznej ewaluacji doczekały się zarówno jego metody, jak i rzeczony dystans<sup>35</sup>. Leth nie przerobił tych lekcji. Pod tym względem awangarda filmowa niebezpiecznie zbliża się do ariergardy antropologicznej. Ostatecznie, to zasugerowana i praktykowana przez Roucha jeszcze w latach 50., antropologia oparta na współpracy (*anthropologie partagée*) stała się jedną z ważnych obowiązujących wytycznych dla całej antropologii<sup>36</sup>.

O ile Leth, moim zdaniem, całkiem nieźle poradził sobie z wywołaniem efektu obcości wobec „własnej kultury” (66 obrazów *Ameryki*), o tyle chyba nie udało mu się do końca znaleźć sposób na pokonanie „obcości Haiti”. Rozbrajanie jej za pomocą obrazów bliskich rajskiej Martynice Gauguina, można uznać za akt dezercji wobec trudnej i niejednoznacznej politycznej doczesności mieszkańców tego kraju końca XX wieku. Sielska idylla, do której zapraszają końcowe



Haiti. Bez tytułu, rez. Jørgen Leth (1996)



Haiti. Bez tytułu, rez. Jørgen Leth (1996)

obrazy, ma posmak kolonialny i w tym sensie rację ma Spivak, gdy twierdzi, że nawet radykalnie postmodernistyczny podmiot jest nadal kolonialny<sup>37</sup>. Leth przypomina tym samym Benjaminowskiego anioła historii... Tyle tylko, że anioła z przewiązanymi oczyma<sup>38</sup>.

## Przypisy

1 Maryemma Graham, Brian Rosenblum, Kiran Jayaram, C.B. Claiborne, *The Faces of Haiti: Resolute in Reform, Resistance, and Recovery. A Report from the Haiti Research Initiative* (2011), s. 5.

([http://languages.ku.edu/sites/languages.drupal.ku.edu/files/docs/pdfs/haitian/Faces\\_of\\_Haiti.pdf](http://languages.ku.edu/sites/languages.drupal.ku.edu/files/docs/pdfs/haitian/Faces_of_Haiti.pdf)).

2 Mette Hjort i Ib Bondebjerg, *What the Picture Shows. Interview with Jørgen Leth*, w: Mette Hjort i Ib Bondebjerg, *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*. Intellect Books, Bristol 2001, s. 71.

3 Studiował literaturę i antropologię, co nie jest bez znaczenia dla jego twórczości, ale to za sprawą filmu stał się osobą szeroko znaną w świecie. Warto dodać, że choć jest amatorem w tej dziedzinie – gdy chciał wstąpić do szkoły filmowej, odmówiono mu, uznając go już za profesjonalistę – stał się też m.in. bardzo ważną postacią dla reżyserów Dogmy. Por. Mette Hjort i Ib Bondebjerg, *What the Picture Shows., Jørgen Leth by Anne Mette Lundtofte* (Interview), „BOMB – Artists in Conversation”, Summer 2004, [http://bombmagazine.org/article/2656/J%C3%B8rgen Leth](http://bombmagazine.org/article/2656/J%C3%B8rgen%20Leth), dostęp 28 sierpnia 2014.

4 Cyt. za: Ulf Hennerz, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, New York 1992, s. 3.

5 Zob. Bart Moore-Gilbert, *Spivak and Bhabha*, w: *A Companion to Postcolonial Studies*, red. H. Schwarz i S. Ray, Blackwell Publishing Ltd, Malden, 2000 (2005), s. 451.

6 I wcale nie chodzi tu o ewolucjonizm. Podobne zjawisko śledzi zresztą James Clifford m.in. w odniesieniu do działalności wystawienniczej dotyczącej innych ludów

(James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 218-220)

7 Ibidem, s. 133-167.

8 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Routledge, London-New York 2000, hasło *Exotic/Exoticism*, s. 87-88. Można się zastanawiać, czy rzeczywiście to dopiero wiek XIX przyniósł „ekscytację egzotyką”. Czy egzotyczna/kolorowa służba, która stała się modna np. wśród polskiej arystokracji, nie była często właśnie takim pikantnym (wizualnym!) dodatkiem, na który sobie pozwalano? Podobnie jak prywatne zwierzyńce czy „egzotyczna” roślinność.

9 *Anthropology Through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, s. 2-3. W istocie słowo egzotyka/egzotyczny można nadal spotykać w literaturze antropologicznej, lecz ma ono zazwyczaj znaczenie raczej klasyfikacyjne, bliższe swojej etymologii.

10 Leth opuścił USA dzień przed zamachem 11.09.2001. *Jørgen Leth by Anne Mette Lundtofte* (Interview)...

11 To nie jedyne polityczne akcenty w filmie. Por. Sławomir Sikora, *Piłka, pocztówki i polityka. Notatki przy Leth'cie*, „op.cit.” 2009, nr 2 (39).

12 Mette Hjort i Ib Bondebjerg, *What the Picture Shows...*, s. 71.

13 Niemniej w rozmowie z Anne Mette Lundtofte nie pozostawia wątpliwości co do swojego stosunku do Aristide'a: „Aristide to kryminalista, moim zdaniem Stany Zjednoczone powinny go ukarać wcześniej i w bardziej zdecydowany sposób. Udaje, że został demokratycznie wybrany, ale to kłamstwo”. *Jørgen Leth by Anne Mette Lundtofte* (Interview)... Krytyczne głosy wobec prezydenta pojawiają się również w filmie, ale to głosy oponentów.

14 James Clifford, *Kłopoty z kulturą*, s. 133.

15 Ibidem, s. 134.

16 Ibidem, s. 135.

17 Ibidem, s. 144.

18 Ibidem, s. 159.

19 Napisałem „nam bliskich”, ponieważ długo utrzymywało się przekonanie rzadko werbalizowane, niemniej obecne, że antropolodzy piszą dla „naszego” kręgu kulturowego – ludy, ludzie, o których pisali, raczej nie sięgali do ich prac. Dziś z pewnością nie da się już tego rozróżnienia utrzymać. Zachary Stuart, tworząc film o swoim pradziadku Bronisławie Malinowskim, dotarł na Wyspy Trobrianda. Od jednego z rozmówców usłyszał., że w opisach Malinowskiego najbardziej doskwiera mu przypisanie im dzikości – to *à propos* *Życia seksualnego dzikich* (1929). Por. Zachary Stuart i Kelly Thomson, *Savage Memory* (2011). Paradoks i słabość relatywizmu (etycznego), o którym pisał niegdyś Leszek Kołakowski, dziś wydaje się już zdecydowanie nie tylko problemem teoretycznym. Leszek Kołakowski, *Szukanie barbarzyńcy. Złudzenie uniwersalizmu kulturalnego*, w: idem, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Aneks, Londyn 1984.

20 Jean Rouch i Ousmane Sembène, *You look at us like insects*, brw [1965] <http://www.maitres-fous.net/Sembene.html>, dostęp 4 listopada 2010.

21 Korpus dzieł filmowych Roucha nie tworzy spójnej całości. I warto zauważyć, że już w połowie lat 50. antropolog-filmowiec zaczął pracować nad formą filmu, która później zyskała nazwę etnofikcji. To dzieła oparte na współpracy i kooperacji (w istocie w uświadomionej formie tego typu podejście łączy się właśnie z Rouchem, choć mocniejsze werbalizacje zyskuje znacznie później). Afrykanie zaczynają grać w jego filmach role nieprofesjonalnych aktorów, których Rouch namawia do improwizowania na planie – są oni też (współ)twórcami fabuł. Takich filmów nie powstało zbyt wiele, niemniej były one ewenementem. Zob. Paul Henley, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2009 oraz Sławomir Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, DiG, Warszawa 2012, s. 132-153.

22 <http://www.thefreedictionary.com/untitled;>  
<http://dictionary.reference.com/browse/untitled>, dostęp 1 stycznia 2015.

23 W roli *gatekeepera* lepiej sprawdza się już fotografka Chantal Regnault.

24 Ważna wydaje się tu m.in. wspomniana już książka Fabiana, *Time of the Other*, która śledziła, jak poprzez „zabiegi na czasie” (umieszczanie opisywanych ludów na innej płaszczyźnie czasowej, ale też terminy w rodzaju „ludy bez historii”) etnologia kreowała również „różnicę kulturową”. David MacDougall sugerował, że owa skłonność do esencjalizacji inności, widzenia Innych „poprzez różnicę”, charakterystyczna była w większym stopniu dla antropologii pisanej niż antropologii filmu, czy szerzej – wizualności. David MacDougall, *Kino transkulturowe* (cz. I), przeł. A. Oleńska i S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” nr 47-48, jesień-zima 2004.

25 Choć termin „obserwacja uczestnicząca” jest obecny w etnografii przynajmniej od stu lat, to dziś na różne sposoby coraz bardziej znaczące staje się dookreślenie „uczestnicząca”.

26 John Berger i Jean Mohr, *Another Way of Telling*, New York 1982.

27 Réka Szalkai: „Dwa portrety nagich kobiet w filmie (jedna z nich, rodzima poetka, czyta własny wiersz) przywodzi na myśl Gauguina: europejskiego artystę tworzącego obrazy zatraczonego w pięknie egzotycznych krągłości”. <http://www.nisimazine.eu/Leth-Jorgen.html>, dostęp 20 sierpnia 2014.

28 To na skutek erotycznego zainteresowania Letha także nieletnimi miejscowymi pięknosciami wygasła do niego miłość Duńczyków (rozmowa prywatna z Peterem I. Crawfordem). Letha nie bronią też późniejsze filmy, w których próbuje się zmierzyć z kwestią „męskiej” erotyki: *Męski erotyk* (2010), ani też film Trulsa Lie, *The Seduced Human – Jørgen Leth and Haiti* (2012).

29 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 418.

30 Liczne przykłady feminizacji Orientu można znaleźć w *Orientalizmie* Edwarda Saïda (przeł. W. Kalinowski, PIW, Warszawa 1991). Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin wskazują na ważny związek pomiędzy ideą patriarchy a imperializmem (*Post-Colonial Studies...*, hasło: *Feminism and Post-Colonialism*, s. 93-96)

31 Homi Bhabha, *Beyond Photography*, tekst do katalogu wystawy Taryn Simon, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters* (Neue Nationalgalerie, Berlin

2011).

32 Renato Rosaldo, *Imperialist Nostalgia*, „Representations” 1989, nr 26.

33 Polski tłumacz z niejasnych powodów zamienił tytuł na *Życia seksualne dzikich*.

34 *To kwestia wiary w proste rozwiązania*. Rozmowa Mette Hjort i Iba Bondebjerga z Jørgenem Lethem (fragmenty), w: *Świat według Jørgena Letha*. Wkładka do kofretu z płytami DVD, Against Gravity Sp. z o.o., s. 15.

35 Por. np. poświęcone Malinowskiemu rozdziały w książkach Jamesa Clifforda (*Kłopoty z kulturą...*) i Clifforda Geertza (*Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dzurak i S. Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa).

36 Por. np. George Marcus, *Użyteczność kategorii uczestnictwa w zmieniających się kontekstach antropologicznych badań terenowych*, przeł. J. Jaxa-Rozen, w: *Clifford Geertz – lokalna lektura*, red. D. Wolska i M. Brocki, WUJ, Kraków 2003.

37 Por. J. Maggio, „*Can the Subaltern Be Heard?*”: *Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak*, „Alternatives” 2007, nr 32, s. 420.

38 „Klee namalował obraz, zatytułowany ‘Angelus Novus’. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite”. Walter Benjamin, *O pojęciu historii...*, s. 418.