

MIECZYSEAW MARCINIAK
Łódź

ANTROPOLOGOWIE WOBEC OBRAZÓW

Antropologia wobec fotografii i filmu to zbiór tekstów powstałych w wyniku konferencji pod takim samym tytułem, która odbyła się w ma-

ju 2003 r. w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM¹. Jak piszą w słowie wstęp-

Adres do korespondencji: zim@plusnet.pl

¹Grzegorz Pełczyński, Ryszard Vorbrich (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, stron 165.

nym redaktorzy tomu, publikacja ma na celu krytykę koncepcji wizualnego opisu świata oraz przegląd tematów i projektów z tego obszaru obecnie podejmowanych przez polskich antropologów bądź „badaczy korzystających w jakiejś mierze z antropologii” (s. 7). To, oczywiście, różne zadania, pierwsze — krytyka koncepcji wizualnego opisu świata — szuka rozwiązania w obszarze filozofii, drugie „w terenie”, jeśli przyjmiemy, że antropologia rozstrzyga swoje problemy poprzez pracę empiryczną. Choć terenem w tym wypadku może być raczej galeria czy sala projekcyjna, rozróżnienie na problematykę z poziomu metarefleksji i badawczą wydaje się istotne.

Otwierający zbiór tekst Sławomira Sikory (*Między przezroczystością a nieprzezroczystością: aporia fotografii*, s. 9–25) należy do „tematów i projektów” z zakresu metarefleksji. Aby wskazać tytułowe aporie, autor przywołuje Benjamina, Barthesa, Łotmana i Uspienskiego oraz Johna Bergera; jednak w centrum studium znajduje się sprawozdanie z realizacji pewnego projektu, który zaowocował wystawą i albumem². Autorzy projektu wytypowali kilkadziesiąt osób i każda z nich miała wskazać jedną fotografię, która w znaczący sposób do nich „przemówiła”. Wnioski wyprowadzone przez Sławomira Sikorę nie prowadzą ku aporii, ale — w moim przekonaniu — przybierają postać jednoznacznego wyniku, który można streścić w zdaniu, że fotografia jest tym, do czego zostanie wykorzystana:

„Chciałbym [...] wskazać — pisze Sikora — na pewną mocno zarysowującą się tendencję widoczną w wielu wypowiedziach, a mianowicie na silną symbolizację fotografii i splatanie jej znaczenia z własnym życiem, pracą, wartościami, które wyznaje dana osoba, wreszcie na powiązanie wybranego zdjęcia z własną tożsamością. Łatwość, z jaką rzeczywistość zdjęcia splata się z rzeczywistością ważną i przepojoną wartościami dla mówiącego, wydaje się bowiem intrygująca” (s. 12).

Sikora wskazuje na wypowiedzi, które w różne sposoby dowodzą, iż fotografia przemawia do człowieka, o ile jest osadzona w jego idiosynkratycznym doświadczeniu biograficznym albo — jak chciałbym to wyrazić — do człowieka przemawia ta fotografia, dzięki której może on „mówić” o istotnym dla siebie doświadczeniu biograficznym bądź mówić, czyli „opracowywać” lub „artykułować narrację”, o ważnej dla siebie strukturze sensu. Jest „coś” takiego, co powoduje, że jeden z respondentów (a jest nim kurator sztuki XX wieku w Metropolitan Museum of Art) mówiący o „swojej” fotografii — to znaczy tej, która dosięgnęła go swoim *punctum* — zakazuje sobie estetyzowania. „Coś” sprawia, że Lee Iacocca wybiera swoją fotografię z matką na nabrzeżu Ellis Island jako symbolicznym miejscu, od którego „zaczynał” on i „siedemnaście milionów emigrantów”. Dla Sikory to właśnie przede wszystkim konstytuuje aporię fotografii jako jej zawieszenie między tym, co „obiektywnie” ona przedstawia — lub szerzej, zamierza zakomunikować — a tym, co istotnie „mówi” do konkretnego człowieka. Narzędzie filozoficznej pracy nad tą cechą fotografii autor ma nadzieję znaleźć w rozważaniach Paula Ricoeura nad tekstem. Tymczasem w moim przekonaniu „rozwiązanie” czy raczej „zniesienie” tej aporii leży w dorobku Hansa-Georga Gadamera. Sikora wspomina o nim w jednym zdaniu, w przedostatnim akapicie. Wydaje się, że zapowiada to dalszy ciąg rozważań, które być może będą pracą nad możliwością zniesienia tej aporii przez wskazanie, że w istocie zawsze stoisz przed wyborem *p r a w d a* *l u b* *m e t o d a*, a aporia znika, gdy wybieramy prawdę, która zawsze jest zanurzona w „świadomości efektywnodziejowej”.

Kolejny tekst, który można potraktować jako rodzaj filozoficznego rozważania, dotyczy skromnego rekwizytu w spektaklu Tadeusza Kantora *Dziś są moje urodziny*. Klaudiusz Święcicki (*Klische pamięci w teatrze Tadeusza Kantora. Próba uchwycenia relacji między fotografią a teatrem*, s. 47–58) jako przedmiot swojego studium wybiera fotografię, która znalazła się wśród innych przedmiotów na stoliku będącym z kolei jednym z wielu rekwizytów na scenie dosłownie obramowanej „ramami pamięci”, przez które poja-

² Wystawa Marvinna Heifermana i Carole Kismatric „Talking Picture. People Speak about Photographs that Speak to Them” (1994). Podaję na postawie omawianego artykułu.

wiały się na scenie postaci. Fotografia przedstawia rodziców Tadeusza Kantora oraz brata jego matki z partnerką, której twarz została zamazana korektorem. Lektura tego tekstu jest fascynująca, gdyż autor oprowadza czytelnika po szczegółach sceny ustawionej przez Kantora i jednocześnie po szczegółach, które układa jego własna filozoficzna wyobraźnia. „Czyta” więc inscenizację Kantora poprzez tezę o „niejednoznaczności ontycznej” wspomnianej fotografii. Jest ona — podobnie zresztą jak inne przedmioty wprowadzone na scenę („krzesło czy miednica”) — „rzeczą” w sensie przedmiotów *ready made*, ale jednocześnie medium, przez które przywoływana jest pamięć. Filozoficzna wyobraźnia Świąćickiego zestawia obok siebie Barthesa, Sartre’a i Lévinasa. Od ostatniego wyprowadza na koncepcję „epifaniczności” fotografii przez zaadaptowanie idei epifaniczności twarzy. W moim przekonaniu taka adaptacja odbyła się kosztem znacznego ograniczenia problematyki Innego, który nie tylko „wkracza”, „nawiedza”, ale jednocześnie „woła”. Pozwala jednak na sformułowanie ciekawej tezy:

„Fotografia nie jest znakiem językowym, nie można za jej pośrednictwem dokonać opisu przeszłości. Jeśli podejmiemy próbę opowiedzenia za jej pomocą pewnej historii, będzie ona nieciągła. Właściwie składać się będzie z poszczególnych emanacji, obrazów przeszłości. Należałoby raczej powiedzieć — epifanii teatralniejszości, która z punktu widzenia oglądającego należy już do przeszłości” (s. 51).

Charakterystyczne, że dowodem tezy o „nieciągłej narracji”, jaką przywołać może fotografia, staje się subiektywnie przez Świąćickiego wybrany i odczytany album: „Wybrałem go — pisze — spośród innych utrwalonych w obiektywie świadectw o teatrze Cricot 2 z czysto subiektywnego powodu. Okazały się fotografiami dla mnie” (s. 51). Album oczywiście poświęcony fotograficznej rejestracji pracy Kantora.

Odtąd kluczowy dla autora temat zostaje rozpisany na głosy. Głos pierwszy należy do Kantora:

„W naszym «składzie» pamięci istnieją «kartoteki» klisz zarejestrowanych przez nasze zmysły. Przeważnie szczegóły nic nie znaczące, biedne odpadki, jakież wycinki...

NIERUCHOME!

I co ważniejsze PRZEZROCZYSTE. Jak negatywy aparatu fotograficznego.

Można nasuwać jedno na drugie.

Dlatego nie należy się dziwić, że np.

wypadki odległe łączą się z dzisiejszymi,

postacie się mieszają, mamy poważne kłopoty

z historią, moralnością i wszelkimi

konwencjami.

Fale pamięci, raz jasne i spokojne, nagle

wzbudzają się.

rozpętują się żywioły,

Piekło...”

(Kantor, Cricoteka, nr inw. 0000 048 I/1/48,
podają za Świąćickim)

Świąćicki podkreśla, że Tadeusz Kantor arbitralnie ustalił kolejność przywoływania klisz pamięci w swoim spektaklu. Jako głos drugi zostaje przywołany Mauritzio Buscarino, autor albumu dokumentującego prace Tadeusza Kantora. Buscarino żądał, by jego fotogramy wystawiane były w określonej przez niego kolejności. Jako trzeci zabiera głos sam Świąćicki dowodząc, że wbrew temu żądaniu dobierając arbitralnie fotogramy można stworzyć „trzy różne historie o teatrze Tadeusza Kantora”.

Sądzę, że nie o fotografii chodzi, ale o opisanie mechanizmu, który uchwycił Tadeusz Kantor w swojej koncepcji „klisz pamięci”: ich przywołanie/wywołanie dokonuje się przez przedmioty — takie jak fotografie, ale w niewiele mniejszym stopniu takie jak krzesło czy miednica. Ich „arbitralność” oraz arbitralność opowieści, w jaką mogą się ułożyć, jest pozorna, gdyż stoi za nią życiowe doświadczenie i biografia osoby. Przy takim odczytaniu powraca tutaj wątek ze szkicu Sławomira Sikory: to, co przemawia do nas, jest ostatecznie naszą idiosynkrazją. To, że na podstawie fotogramów Świąćicki jest w stanie stworzyć trzy odczytania teatru Kantora, nie świadczy — w tym kontekście — o arbitralności lektury, ponieważ jak napisał: „Okazały się fotografiami dla mnie”.

Założenie, że fotografia przede wszystkim ujawnia świadomość osoby, leży u podstawy interesującej koncepcji badań terenowych, w których fotografie zostały wykorzystane jako bodziec do wywiadów odsłaniających pewne aspekty „świadomości” badanych. Jerzy Kaczmarek i Igor Ślebioda na wstępie swojego tekstu (*Badania socjowizualne z wykorzystaniem fotografii. Na przykładzie projektu badawczego „Poznań w fo-*

to grafii i świadomości swoich mieszkańców”, s. 37–46) przypominają, że kilku autorów przed nimi odkryło to, co oni sami swoim doświadczeniem potwierdzili — iż wykorzystanie fotografii jako swoistego bodźca do przeprowadzenia wywiadu ma wiele zalet. Do tych zalet należy fakt, że komentowanie zdjęć jest zajęciem „naturalnym”, dobrze osadzonym w powszechnych praktykach dnia codziennego; że fotografia nie onieśmiela respondentów tak jak niekiedy malarstwo, o którym niektórzy respondenci wiedzą, że „trzeba się na tym znać”; że mówienie o fotografii odwraca uwagę respondenta od osoby badacza, który zajmując pozycję na wprost i zadając pytania może kojarzyć się z władzą, przymusem i przesłuchaniem, komentowanie fotografii zaś narzuca, nie tylko metaforycznie, postawę współoglądania, gdyż czasem badacz i badany dosłownie stają „ramię przy ramieniu”, a oglądanie zdjęć „wciąga” i wypowiedzi są bardziej swobodne, szczerze i rozbudowane. Swoje badania Kaczmarek i Ślebioda wpisali w tradycję badań postrzegania miasta przez jego mieszkańców. Oryginalność ich podejścia polega na dwojakim wykorzystaniu fotografii: najpierw osoby badane robiły zdjęcia „swojego miasta i swojego w nim życia” (s. 39), a w drugim etapie wyjaśniały, co i dlaczego znajduje się w każdym ujęciu. Ponieważ autorzy nawiązują do zapoczątkowanych przez Floriana Znanieckiego badań jakościowych, można powiedzieć, że w ten sposób uzyskano dwojakiego rodzaju materiały wyjściowe do analiz jakościowych: fotografie oraz wypowiedzi.

Wydaje się, że w każdym typie badań, nie tylko w badaniach jakościowych, a więc czy to u Émile’a Durkheima, czy u Anselma Straussa, istotnym krokiem metody — choć nie ostatnim — jest tworzenie typów czy kategoryzacji. Autorzy doprowadzają swój raport do tego właśnie etapu, to znaczy przedstawiają kategoryzację pierwszego i drugiego rodzaju danych. Skoro analiza obrazu, jak słusznie podkreślają, nie ma jak dotąd wykształconej metody, próby w tym kierunku są zawsze warte uwagi. Wyodrębniają następujące kategorie uzyskanych fotografii: prywatność, miejsca, z którymi dana osoba była wcześniej związana, wyobrażenia zbiorowe dotyczące symboli miasta, tereny zielone (inter-

pretowane przez badaczy jako typ przelamującej definicję dużego miasta) oraz miejska brzydota. Jak widać, podstawą wyodrębnienia były łącznie traktowana treść oraz znaczenie, jakie zdolna była odczytać fotografująca osoba. Na przykład kategoria „prywatność” obejmowała wnętrza domów i mieszkań, bliskie osoby, zwierzęta, miejsca praktyk religijnych, miejsca spotkań z przyjaciółmi — i o ile prywatność wnętrza mieszkalnego odpowiada potocznemu kodowi, to prawdopodobnie zdjęcie psa czy kościoła wymagało uzupełniającego komentarza, że jest to mój pies czy kościół mojego chrztu. W drugiej części badania kategoryzacji podlegały uzasadnienia wyboru tematu zdjęć. Jako metodę opracowania autorzy zaproponowali tu „zliczanie” wyodrębnionych przez siebie kategorii, na przykład kategoria „atrakcyjność wizualna” (przykład tak zakodowanej wypowiedzi: „Respondent nr 12 mówi: „...zdjęcie numer 8 — widzimy fontannę — bardzo piękny widok”) była wskazana w uzasadnieniu 44 razy, brzydota miejsca i nieatrakcyjność miejsc 11 razy i tak dalej. „Jakościowy” charakter opracowania jest w takim wypadku mocno wątpliwy, nie to jednak chcę podkreślić, ale fakt, że jak w poprzednich tekstach fotografia zaczyna „mówić”, gdy głos został oddany osobie, dla której ma ona znaczenie. Fotografia zatem — przynajmniej w obszarze badań społecznych — skutecznie występuje w funkcji nie tyle komunikowania, co ewokowania, „świadomości mieszkańców miasta”, ale też biograficznie ukształtowanej wrażliwości, pamięci czy tylko swobodnej wypowiedzi na taki lub inny temat.

Dotychczas mowa była o tekstach dotyczących fotografii, ale omawiana publikacja zawiera również opracowania na temat filmu. Część poświęcona filmowi jest liczniej reprezentowana, dlatego wskażę tylko publikacje charakterystyczne dla pewnych typów problematyki, posiłkując się kategoriami występującymi w tekstach redaktorów tomu, to znaczy Grzegorza Pełczyńskiego i Ryszarda Vorbricha.

Grzegorz Pełczyński (*Antropologia filmu — doświadczenie polskie*, s. 69–75) proponuje różniczenie nurtu sterowanego pytaniem o wpływ filmu na kulturę oraz nurtu, w którym film uj-

mowany jest jako pozostający pod wpływem kultury.

Karolina Debert (*Filmowe role Polski Ludowej*, s. 99–109) podejmuje obydwie pytania i przedstawia swój cel jako określenie „stosunku kina do PRL-u i stosunku PRL-u do kina”. Daje charakterystykę ideologicznych i propagandowych „zadań socjalistycznego kina”, następnie pokazuje, w jaki sposób kino polskie lat pięćdziesiątych realizowało te zadania, a w części zatytułowanej „Kino moralnego niepokoju” opisuje sposoby wyłamywania się twórców spod tego wpływu, by zakończyć odnotowaniem istnienia typu filmów, „które ani nie realizowały zadań nadawanych przez władzę, ani też nie były manifestami antykomunistycznymi” (s. 107). Iwona Kabzińska (*Czy telewizja kłamie? Relacje i więzi międzyludzkie w filmach emitowanych w polskiej telewizji*, s. 135–152) postawiła pytanie, które można zaliczyć do kategorii problemów wpływu filmu na kulturę, w tym wypadku seriali telewizyjnych, i pokazała, jak można oceniać i weryfikować ten wpływ przez analizę wypowiedzi publiczności tych seriali. W kontekście rozważań Doroty Skotarczak (*Film jako źródło do badań przemian obyczajowych*, s. 91–98) warto przywołać uwagi drugiego z redaktorów tomu, który w swoim tekście stawia pytanie o ograniczenia związane z wykorzystaniem filmu i fotografii w badaniach etnograficznych. Ryszard Vorbrich (*Tekst werbalny i niewerbalny. Opis antropologiczny a film etnograficzny*, s. 59–68) w punkcie wyjścia cytuje opinię Krzysztofa Olechnickiego:

„[...] ani fotografia etnograficzna, ani film etnograficzny przez dziesięciolecia nie zdołały wypracować własnej teorii ani metody, a wizualność i tekstualność opisów antropologicznych pozostawały ciągle nieprzenikalne. Jest to tym bardziej zastanawiające, iż aparat fotograficzny towarzyszy antropologom od stu kilkudziesięciu lat, podobnie jak kamera, która była używana do «obserwacji» etnograficznych niemal od chwili swego powstania”, a od siebie dodaje, że wizualne rejestracje i prezentacje rzeczywistości kulturowej traktowano najczęściej jako ilustracje (s. 59–60) i podaje kilka ważnych przyczynowego ograniczenia. Byłby to, po stronie potencjalnego etnografa-jako-filmowca, brak przygotowania w trakcie studiów do tworzenia wypo-

wiedzi innej niż werbalna oraz znaczne koszty sprzętu filmowego i materiałów. Ponieważ obecnie to drugie raczej nie stanowi istotnego ograniczenia wobec jakości i powszechnej dostępności sprzętu cyfrowego, a teksty uczestników konferencji pokazują, jak można wykorzystać filmy tworzone przez profesjonalistów, trzeba skupić uwagę na innym nurcie argumentacji Vorbricha.

W pewnym miejscu autor pisze, że antropologia stała się dziedziną słów, niechętną wprowadzaniu nowoczesnych narzędzi badawczych, takich jak film lub fotografia. Wyjaśnia to między innymi tym, że wówczas gdy zainteresowano się kulturami plemiennymi, one już w zasadzie nie istniały w oryginalnej postaci, ale trwała jeszcze pamięć o nich — dlatego badaczom raczej opowiadano o zwyczajach niż mogli je sami zobaczyć i zarejestrować na taśmie. Dlatego też etnografia w pewnym okresie musiała przenieść swoje zainteresowanie na materialne składniki kultury.

Kluczowe znacznie ma jednak fakt, że współczesna antropologia, a przynajmniej znaczące jej orientacje, zmierzają w stronę „gęstego opisu”, a zatem jej niechęć wobec obrazu wynika z tego, że pozostaje on opisem „rzadkim”. Ta interesująca argumentacja inspirowana do zbadania, w jakim stopniu teksty opublikowane w tym tomie — przypomnę, że w słowie wstępnym Pełczyński i Vorbrich charakteryzują ich autorów jako antropologów lub badaczy korzystających w jakiejś mierze z antropologii — będą w stanie ją potwierdzić.

Chciałbym ograniczyć moje „badanie” do dwóch kwestii obecnych w argumentacji Vorbricha: „niechęci” antropologii wobec fotografii i filmu oraz „rzadkiego” opisu jakim miałby „pozostawać ciągle” obraz. Wcześniej wspomniany tekst Doroty Skotarczak jest oczywistym dowodem, że etnografia może wykorzystywać filmy fabularne i wszelkie inne tworzone przez przemysł filmowy — a zatem profesjonalistów, lecz „nie-antropologów” — jako naprawdę bogate źródło danych etnograficznych, obejmujące wygląd ulic, stroje, obyczaje, sposoby komunikacji, ale też — jak pisze autorka — przeświadczenia żywione przez społeczeństwo i jego mitologie.

Oczywiste jest także to, że nie wszyscy profesjonalni badacze stawiają sobie za cel opis „gęsty”, świadomie pozostając na poziomie „etnografii”, niekoniecznie będącej przygotowaniem do „gęstej” antropologii. Etnografia miast niechęci może zatem wykazywać żywe zainteresowanie obrazem — inna rzecz, że rejestracja poprzez obraz przynajmniej w punkcie wyjścia lokuje etnografię w obszarze „zainteresowań materialnymi składnikami kultury”, jednak zamiast gromadzić stroje, pojazdy czy krzesła oraz miednice, kataloguje ona plany filmowe, w których te obiekty występują.

Druga kwestia dotyczy „rzadkiego” opisu jaki miałby charakteryzować obraz. Chciałbym wyjść od zanegowania tego założenia, przynajmniej w odniesieniu do filmu. Skoro wielka literatura — powiedzmy Balzak czy Proust — jest trudnym do zrównania przykładem opisu „gęstego”, to należałoby również przyjąć, że „wielkie” dzieła filmowe — choć chyba nie tylko one — są takim opisem. Przy tym założeniu problemem o znaczeniu zasadniczym staje się kwestia, w jakim stopniu antropolog jest w stanie dokonać „przekładu” tego opisu na równie „gesty” opis spełniający standardy nauki. Zamiast rozważać ją na poziomie teoretycznym można — wykorzystując teksty zamieszczone w niniejszym tomie — stworzyć przyczynkę do empirycznej analizy problemu. Co najmniej trzech autorów odwołuje się do twórczości filmowej w kontekście, w którym można dostrzec problem wspomnianego przeze mnie „przekładu”. Jacek Nowakowski (*Samsara. Trzy filmowe obrazy współczesnego buddyzmu tybetańskiego*, s. 77–85) pyta o obraz buddyzmu tybetańskiego w filmach realizowanych przez twórców należących do tej kultury, choć przy produkcyjnym wsparciu wytwórni z „Zachodu”. Sławomir Bobowski ideę swojego tekstu zawiera w jego tytule (*„Konopielka” Witolda Leszczyńskiego jako „traktat” antropologiczny*, s. 127–134). Maria Lipok-Bierwiazczonka (*Ikony i mity piątej strony świta. Śląsk w filmach Kazimierza Kutza i Józefa Kłyka*, s. 111–125) interpretuje filmy profesjonalisty, Kazimierza Kutza, i szczególnego rodzaju „nie-profesjonalisty”, Józefa Kłyka, jako eksplorację i legitymizację Śląska jako swoistej *terra incognita*.

Dwa pierwsze opracowania, będące skądinąd bardzo wnikliwymi recenzjami omawianych filmów, w dziedzinie analizy antropologicznej oddają prymat słowu. Polega to na tym, że — według spostrzeżenia Vorbricha — obraz zostaje zredukowany do ilustracji wcześniejszej sformułowanych twierdzeń. Charakterystycznym przykładem mogą być następujące fragmenty tekstu Sławomira Bobowskiego:

„Czytamy w *Eseju o człowieku* Ernesta Cassirera [...], iż istotą stosunku «człowieka ahistorycznego» do przyrody jest zasada solidarności życia, równości wszelkich istot żyjących we wszechświecie, zasada sympatii. W pierwszych scenach filmu widzimy [...]” (s. 128).

„Film ilustruje raczej bardziej empiryczną koncepcję Bronisława Malinowskiego, który ustalił na podstawie swoich terenowych badań i obserwacji [...]” (s. 130).

Z kolei Jacek Nowakowski uwiarygodnia problematykę omawianych przez siebie filmów porównaniem z tekstami Chögyama Trungpa Rinpoche — jednego z bardziej znanych nauczycieli buddyzmu na Zachodzie. Jeżeli zatem jeszcze nie udowodniłem, że obraz filmowy może być opisem „gęstym”, to z całą pewnością nie napotykałyśmy tutaj ani teorii, ani metody wykorzystania obrazu do czegoś więcej niż tylko do ilustracji.

Inaczej jest w tekście Lipok-Bierwiazczonki. Autorka nie stawia problemu na sposób tradycyjnie pojmowanej „nauki”, to znaczy nie pyta o zdolność filmu do obiektywnej penetracji i równie obiektywnej prezentacji rzeczywistości kulturowej, ale interesuje ją rola twórczości Kutza i Kłyka dla tworzenia tożsamości Śląska i Ślązaków. Stawia tezę, że ci twórcy kreują tożsamość Ślązaków zarówno „na zewnątrz”, jak i „wewnątrz”. W pierwszym znaczeniu tworzą obraz kultury śląskiej na użytek publiczności, drugi aspekt owej kreacji polega na tym, że Ślązacy rozpoznają siebie w wyartykułowanym przez filmy micie. W pewnym sensie trudno o podejście bardziej przypominające ogólną koncepcję Clifforda Geertza — obaj ci twórcy chyba w stopniu większym zbliżyli się do Śląska, w złożonym powiązaniu artykulacji i kreacji wiedzy lokalnej, niż Geertz przeniknął do kręgu walki kogutów na Bali.

Antropologia zatem musi przedefiniować własną tożsamość i zrezygnować ze swojej uprzywilejowanej pozycji wobec literatury czy filmu. W końcu — jak przypomina Wolf Lepenies — socjologia w wersji zaproponowanej przez Comte'a niemal do końca XIX wieku uchodziła za naukę barbarzyńską w porównaniu z literaturą, a Balzac miał pierwotnie zamiar wydać swoją *Komedię ludzką* pod tytułem „Studia społeczne”³. Na szczęście decyzje w zakresie

utrzymania czy zmiany tożsamości antropologii podejmuje nie antropologia, lecz antropologowie wyposażeni w swoje własne, bardzo różnorodne matryce wrażliwości.

³W. Lepenies, *Trzy kultury. Socjologia między literaturą a nauką*, tłum. K. Krzemieniowa, Wy-

dawnictwo Poznańskie, Poznań 1997. Warto tu przywołać następujący cytat: „[...] kiedy Balzac mówił o sobie *docteur ès sciences sociales*, to było w tym nieco ironii, ale i bardzo wiele samowiedzy. I miał rację: jakież socjolog w połowie wieku mógł konkurować z analitycznym rozeznaniem tego powieściopisarza i jego *science sociale* — nie mówiąc już o sztuce ekspresji?” (tamże, s. 22).