

Piotr KLETOWSKI

Uniwersytet Jagielloński

piotr.kletowski@uj.edu.pl

OBLICZA KINA „ETNO”

ABSTRACT The Dimensions of the “Ethno” Cinema

The main aim of the text is an introduction of phenomenon of the “Ethno” cinema, which present the cultural activity of defined ethnic groups. The main thesis of author is a thought that we can erase the division both on ethnographical cinema, as and on ethnic cinema. Similarly, in the ground of “Ethno” cinema we can forget about division on “fiction” feature and “documentary” feature because the border between these forms are very flexible. The most important thing is the *truth* about processes of ethnical society, not the form of the message, which is only the way of analysis. The central figure for understanding of the “ethno” cinema is Jean Rouch – the pioneer of modern ethnographical cinema who created the fundamental base of the “Ethno” cinema, both intellectual and formal. Ethnic cinema is realized everywhere, where society is diversified by ethnical factor. First of all in USA and in Europe, as well (especially in Balkans). On the ground of “Ethno” cinema there are a few directors who put *inside perspective* in portraying ethnic matters, in the spirit of Rouch’s postulates. In America there are *Afro-American* directors such as Spike Lee. In Europe one of them is Tony Gatlif – a Roma filmmaker, who is the main representative of European Roma Cinema.

Słowa kluczowe: kino etnograficzne, kino etniczne, Jean Rouch, kino afroamerykańskie, kino romskie, kino jugosłowiańskie

Keywords: “ethnographic” cinema, „ethno” cinema, Jean Rouch, Afro-american cinema, Romas’ Cinema, Yugoslavian cinema

I. KINO „ETNO” – PRÓBA DEFINICJI

Bardzo często w potocznej świadomości filmy etnograficzny i etniczny są tożsame, tworząc myślową zbitkę, którą moglibyśmy określić mianem kina „etno”, umieszczającą w jednym rejestrze tak różne filmy, jak prace Raymonda Depardona, Roberta Drewa, kreacyjne filmy „blaxploitation” czy „cygańskie” kino realizowane w obrębie europejskich kinematografii. A przecież – mimo licznych podobieństw – zarówno dokumentalne kino etnograficzne, jak i (najczęściej) kreacyjne kino etniczne różnią się od siebie, przede wszystkim realizacyjną formą, a także specyficznym podejściem do filmowego „przedmiotu”. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z próbą bezstronnego uchwycenia istniejącej przed obiektywem kamery sytuacji kulturowej (tworzonej, ale i filmowanej przez przedstawicieli danej kultury). W drugim przypadku tekst filmowy jest wynikiem re-kreacji zachodzących w rzeczywistości procesów kulturowych, stanowiącej przetworzenie autentycznych procesów kulturowych.

Paradoksalnie jednak to potoczne połączenie kina etnograficznego i etnicznego ma często sens, ponieważ to właśnie twórcom kina etnicznego udaje się zaproponować coś, co Jean Rouch określił mianem „situacji antropologicznej”. A więc takiej sytuacji, w której sam obiekt tworzy audiowizualny tekst będący opisem jego egzystencjalno-kulturowego statusu. Być może więc, zarówno w przypadku kina etnograficznego, jak i kina etnicznego, możemy mówić o tzw. kinie „etno” – kładącym nacisk na stworzenie takiego przekazu filmowego, który byłby świadectwem aktywności kulturowej określonej grupy etnicznej, jak również sposobu jej kinematograficznego opisu.

Z dużą dozą ostrożności można zaryzykować tezę, że w przypadku kina „etno” sztywny podział na kino kreacyjne (potocznie zwane „fabularnym”) i kino dokumentalne ulega swego rodzaju zatarciu wobec „czynnika ludzkiego”, jakim jest obecność filmowca – przedstawiciela konkretnej grupy etnicznej – którego wkład w stworzenie kinematograficznego przekazu jest zasadniczy. W tym kontekście sprawdzają się słowa Wernera Herzoga mówiącego o niemożności wyznaczenia sztywnej granicy między kinem dokumentalnym a kreacyjnym, obie „drogi” mogą bowiem prowadzić do tego samego celu: odkrycia prawdy o człowieku¹.

W teorii filmu istnieje precyzyjna formuła określająca „film etnograficzny”, podana przez Mirosława Przylipiaka w *Encyklopedii filmu*, podkreślająca naukowy status tego rodzaju ekspresji filmowej: *Etnograficzny film – gatunek filmu dokumentalnego, starający się „interpretować zachowania jednej kultury dla ludzi innej kultury poprzez poka-*

¹ Zdaję sobie sprawę z ryzykowności postawionej wyżej tezy. Wielu autorów poruszających się w kręgu „antropologii wizualnej” nie podnosi nawet kwestii związanych z kinem kreacyjnym, nie przyznając mu statusu „tekstu antropologicznego”. Por.: S. Sikora, *Wizualność w antropologii. Kilka uwag wstępnych*, [w:] tenże, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012, s. 29-54, *Studia Ethnologica*. W tym tekście zagadnieniem mnie interesującym jest jednak element „etno” – czyli położenie nacisku na kwestię wspólnoty kulturowej (o proveniencji „wspólnotowej” – rasowej, ale też szerzej, narodowościowej), prezentowanej zarówno w tekstach dokumentalnych (*sensu stricto* etnograficznych), jak i kreacyjnych.

zywanie ludzi robiących dokładnie to samo, co robiliby, gdyby nie było przy nich kamery” (W. Goldschidt). Za prekursorów f. etn. uważa się Edwarda Curtisa (In the Land of the Head Hunters, 1914) oraz R. Flaherty’ego, z takimi filmami jak Nanook: człowiek z północy (1922) czy Moana (1926), a za innych wybitnych przedstawicieli m.in. Meriana B. Coopera i Ernsta B. Schoedsacka (Grass, 1924; Chang, 1927), J. Roucha (Au Pays des Mages noirs, 1947; Les Maitres Fous, 1955, i in.), Johna Marshalla (Hunters, 1956) czy Roberta Gardenera (Dead Birds, 1964; Forest of Bliss, 1986, i in.). Ważną rolę w rozwoju f. e. odegrała też filmowa dokumentacja życia na wyspie Bali, dokonana przez George’a Batesona i Margaret Mead w latach 30.²

Jak wykazuje Przyłipiak, już od chwili powstania film etnograficzny reprezentował przede wszystkim rodzaj filmu dokumentalnego, w którym element kreacji ograniczony był do minimum czy wręcz (jak w przypadku „filmów antropologicznych”, będących zapisem kulturowych praktyk ludów pierwotnych) został całkowicie wykluczony³. Co zaś najważniejsze, stał się podstawowym medium nowego typu eksploracji antropologicznej, opierającej się głównie na tworzeniu i analizowaniu obrazów – tzw. „antropologii wizualnej” – stając się jednocześnie przedmiotem licznych kulturoznawczych kontrowersji. Film etnograficzny doczekał się w kręgach przedstawicieli tzw. antropologii wizualnej ścisłych kodyfikacji (m.in. tzw. kodeks Heidera), które miały uczynić z niego instrument poznania naukowego i zabezpieczyć przed „pretensjami” artystycznymi. Zarazem w latach 60. spotkał się z zarzutami, że w istocie jest narzędziem dominacji kultury białych ludzi nad „ludami prymitywnymi” i za zasłoną „bezzstronnej obserwacji” ukrywa własne założenia kulturowe i światopoglądowe. Efektem tej krytyki był rozwój takiej formy f. e., w której wyraźnie ujawnia się pozycję i założenia realizatora oraz interakcje między nim a ludźmi obserwowanymi (m.in. David i Judith McDougall, To Live with Herds, 1974). W innej odmianie kina etn. tubylcy sami robią filmy o sobie, czego przykładem jest eksperyment z Indianami z plemienia Navajo („Navajo Filmmakers Project”), prowadzony w latach 60. przez Sola Wortha i Johna Adaira⁴.

² M. Przyłipiak, *Etnograficzny film*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 294.

³ Dyskusja na temat całkowitej „a-kreacyjności” kina dokumentalnego jest tak stara jak sam film dokumentalny. Najżywiej sprawa „elementu” kreacyjnego podniesiona została w latach 50. i 60., w momencie zaistnienia dokumentalnego kina antropologicznego (jego przedstawicielami w Europie byli m.in. Jean Rouch i Raymond Depardon – twórcy, inspirowanego pracami Dzigi Wiertowa, ruchu *cinéma vérité* – zaś w USA twórcy tzw. „kina bezpośredniego”, np. bracia Maysles czy Frederick Wiseman). Starania, by przedstawić rzeczywistość bez jakiegokolwiek ingerencji filmowca, zachęcały reżyserów do różnego rodzaju eksperymentów formalnych, jak np. realizowanie filmu za pomocą włączonej kamery umieszczonej na plecach czy stosowanie ukrytej kamery. Jednakże długotrwałe spory dotyczące „elementu kreacyjnego” w kinie dokumentalnym zaowocowały wypracowaniem stanowiska mówiącego o niemożności całkowitej eliminacji tegoż „elementu” (samo wybranie tematu, ustawienie kamery decydują o „kreacyjności” dokumentu) i przerzuceniu punktu ciężkości sporu na finalne efekty realizacji, nie zaś na proces tworzenia. Zob.: M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie a amerykańska awangarda filmowa lat sześćdziesiątych*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6, s. 167-181; tenże, *Kino bezpośrednie (1960-1963)*, Gdańsk 2008, *Terytoria Kina*.

⁴ Tenże, *Etnograficzny film*, s. 294.

II. JEAN ROUCH – FUNDATOR NOWOCZESNEGO KINA „ETNO”

Powstanie i rozwój kina etnograficznego związane były z ustanowieniem nowego paradygmatu w antropologii, zmieniającej perspektywę badawczą ze „spojrzenia Prospera” (kolonialna, „biała” perspektywa patrzenia na kultury niezachodnie) na „spojrzenie Kalibana” (postkolonialna, wieloetniczna perspektywa postrzegania głównie swojej, niezachodniej kultury)⁵, czyli odejścia od twierdzenia o uprzywilejowanym statusie kultury zachodniej na rzecz równouprawnienia kultur globalnych (co pośrednio związane było z procesem dekolonizacji po II wojnie światowej). Najjaskrawszym przykładem kina etnograficznego wpisującego się w ten nowy paradygmat była twórczość wybitnego francuskiego dokumentalisty Jeana Roucha (1917-2014), teoretyka⁶ i praktyka filmowego dokumentu, którego filmy etnograficzne po dziś dzień stanowią matrycę nowoczesnego kina etnograficznego. W filmach dokumentalnych opisujących aktywność kulturową przedstawicieli ludów zamieszkujących Afrykę, np. *W kraju czarnych magów* (1948), *Czarodzieje z Wanzerbe* (1948), *Opętani mistrzowie* (1954), *Ja, czarny* (1957) czy *Jaguar* (1967), Rouch tworzy wizję Afryki bez białych, postkolonialną, oddaną w ręce czarnego człowieka, zmuszonego (co nieraz trudne czy wręcz niewykonalne) odzyskać utraconą w czasach kolonialnych kulturową tożsamość. W swoim po dziś dzień najbardziej bulwersującym filmie, *Opętanych mistrzach*, francuski reżyser „wchodzi” w świat wyznawców religii szamańskiej, opartej na wierze w Haouka – potężnego ducha potrafiącego opętać człowieka, dając mu nadludzką moc. Istotą filmu Roucha stanowi zderzenie obrazu Murzynów uczestniczących w obrzędach (toczących z ust pianę, wykonujących nadludzkie gesty – jak przypalanie się żywym ogniem – zamieniających się w „media” potężnego ducha) z obrazem tych samych ludzi, jak najbardziej normalnych, wykonujących odpowiedzialne funkcje społeczne (jeden z nich jest żołnierzem, inny sprzedawcą, jeszcze inny urzędnikiem) w jeszcze kolonialnej (całość rozgrywa się w brytyjskim dominium) części Afryki. Prawdziwa Afryka, zdaje się mówić twórca *Opętanych mistrzów*, ma dwa oblicza: europejskie, „cywilizowane” i afrykańskie, kulturowo pierwotne, wręcz atawistyczne. Pod „kulturową politurą” tkwi prawdziwa, mroczna, duchowa Afryka.

Jeszcze dalej poszedł Rouch, realizując film *Ja, czarny*. To dokument ukazujący perypetie młodego Afrykańczyka (weterana wojny w Indochinach, gdzie walczył

⁵ Na temat figur dyskursu postkolonialnego por.: E. Shohat, *Gender and Culture of Empire, Gender Metaphors. Virgins, Adams and the Prospero Complex*, [w:] *Vision of East. Orientalism in Film*, red. M. Bernstein, G. Studlar, London 1997, s. 20-27.

⁶ Rouch pozostawił po sobie liczne publikacje, będące eksplikacją jego unikatowej metody twórczej, „oddającej” niejako kamerę w ręce filmowych ludzi, głównie przedstawicieli ludów afrykańskich. Najważniejszą z nich jest zbiór prac Roucha, głównie z lat 60. i 70, opublikowanych w tomie *Ciné-Ethnography*, red. i tłum. S. Feld, Minneapolis, 2003, *Visible Evidence*, 13, gdzie francuski dokumentalista mówi o wyjątkowości kina etnograficznego, stanowiącego nie tylko zapis kultur, lecz także możliwości odtworzenia świadomości, sposobu postrzegania rzeczywistości, procesów mentalnych ludzi stanowiących przedmiot filmowego opisu, i co najważniejsze, nierzadko ów opis tworzących.

„za Francję”, zabijając Wietnamczyków), który wraz z przyjaciółmi (taksówkarzem, robotnikiem budowlanym i ulicznym handlarzem) emigruje z Nigerii do Abidżanu (Wybrzeże Kości Słoniowej), by tam budować lepszą przyszłość. Okazuje się jednak, że niepodległe państwa tak naprawdę są wciąż (ekonomicznie, gospodarczo) uzależnione od europejskich centrów, zaś „wolni” Afrykanie imitują kulturowe zachowania Europejczyków. Jedynym ratunkiem jest powrót do rolniczej tradycji, co ukazuje reżyser w końcowej scenie filmu, kiedy wspominający młodość bohater (nazwany na potrzeby filmu Edwardem G. Robinsonem) widzi (jego „widzenie” jest zilustrowane odpowiednią sekwencją dokumentalną) swoją rodzinną wioskę. Choć Afrykanie nie są reżyserami filmu, to Rouch stosuje innowacyjny zabieg inscenizacyjny, filmując aktywność bohaterów ilustrowaną ich własnymi słowami, będącymi komentarzem do ujętych kamerą sytuacji. Dzięki temu *Ja, czarny* jest dokumentem zrealizowanym niejako „od wewnątrz” zaistniałej „situacji antropologicznej”, ukazuje aktywność członków wspólnoty etnicznej rzuconych na obcą ziemię, gdzie zmuszeni są dostosować się do wymogów współczesności.

Co warto podkreślić, etnograficzne kino Roucha nie ograniczało się jedynie do wspólnot świata niezachodniego, czego dowodem jest znakomity film tego twórcy (zrealizowany wraz z Edgarem Morinem) pt. *Kronika jednego lata* z 1961 r., w którym sportretowani zostali Francuzi w czasach dekolonizacji Algierii. W tym bezkompromisowym dokumencie, tworzonym właściwie przez samych bohaterów filmu (przedstawicieli francuskiego społeczeństwa), Rouch mierzy się ze stereotypem francuskiego społeczeństwa jako wspólnoty jednorodnej etnicznie, ukazując Żydów, Murzynów, białych żyjących obok siebie, często ledwie się tolerujących – oto w jednej ze scen filmu Żydówka ocalona z Holocaustu przeciwstawia się tezie o możliwości zaistnienia udanych małżeństw międzyrasowych. Film *Kronika jednego lata* jest z pewnością przykładem kina etnograficznego będącego jednocześnie kinem etnicznym. Rouch – jako Francuz – ukazuje kulturowe zachowania własnej grupy etnicznej tworzącej z innymi grupami etnicznymi „społeczny gobelin”, z jednej strony stanowiący całość (społeczeństwo francuskie), z drugiej niewolny od konfliktów i spięć.

III. KREACYJNE KINO „ETNO”: GŁOS (NIE TYLKO) AFROAMERYKANÓW

Jeśli jednak terminem „kino etniczne” określimy przede wszystkim te filmy, które kładą nacisk na ukazanie obrazu kulturowej aktywności określonej grupy etnicznej (i zwykle są realizowane przez filmowca z owej grupy się wywodzącego), będziemy zmuszeni porzucić obszar dokumentalnego kina etnograficznego i sięgnąć po filmy realizowane w obszarze kreacyjnego kina etnicznego. Kina realizowane głównie tam, gdzie mamy do czynienia ze społeczeństwem wieloetnicznym („etnicznym tygłem”), czyli przede wszystkim w obrębie kinematografii USA (kino afroamerykańskie), ale również w Europie.

W dyskusjach na temat kina etnicznego często podnosi się kwestię określenia „kino rasowe”. Dziś, wobec dewaluacji, tak powszechnej jeszcze w latach 20. i 30. XX w., teo-

rii rasowych (antropologicznych, socjologicznych), unika się określenia „kino rasowe” (kategoria „rasy” jest, przynajmniej w teorii filmowej zorientowanej antropologicznie, zastępowana terminem „kino etniczne”, gdzie „etniczne” staje się politycznie poprawnym synonimem terminu „rasowe”)⁷. Są jednak wyjątki od reguły. Na przykład filmowcy afroamerykańscy (realizujący filmy w obrębie kinematografii USA) domagają się wręcz, by określać ich kino mianem kina rasowego – „The Black Race Cinematography” – by podkreślić nie tyle swą rasową odrębność, piętnując przy tym rasistowską postawę białych Amerykanów, według czarnoskórych radykałów po dziś dzień aprobujących rasistowską politykę względem Afroamerykanów⁸.

Z pewnością w historii kina amerykańskiego najsilniej reprezentowane było etniczne kino WASP-ów (White Anglo-Saxon Protestant), tworzących oblicze amerykańskiej kultury do lat 50. XX w. Owocem aktywności tej formacji etnicznej był hollywoodzki filmowy *mainstream*⁹, zwłaszcza kino klasyczne, realizowane do 1965 r., związane ze stereotypizacją innych grup etnicznych, zwłaszcza Indian, Afroamerykanów, Żydów, Chińczyków, Italoamerykanów i Irlandczyków, którym przypisywano określone „role” społeczne: Afroamerykanin i Chińczyk – służący; Żyd – sprzedawca, aktor; Indianin – „dzikus”; Italoamerykanin – gangster; Irlandczyk – robotnik, kowboj. Wystarczy przywołać „kamienie milowe” w rozwoju kina hollywoodzkiego: *Narodziny narodu* (1915) Davida Warka Griffitha – dzieło zajadle antymurzyńskie, stanowiące apoteozę Ku-Klux-Klanu (w kontekście wojny secesyjnej 1861-1865 i następującego po niej okresu „restauracji Południa”), *Przeminęło z wiatrem* (1939) Victora Fleminga – z wizją Południa sprzed wojny domowej, w której Murzyn został zredukowany do postaci rubasznej niani (Hattie McDaniel), głównej bohaterki filmu (kreowanej przez Vivien Leigh), czy też klasyczna *Złamana lilia* (1919) również w reżyserii Griffitha, gdzie Chińczyk, grany zresztą przez białego aktora (Richard Barthelmess), był postacią tyleż tragikomiczną, co ukazaną w stereotypowy sposób (ugrzeczniiony sprzedawca, skrycie kochający białą dziewczynę, ale – kiedy trzeba – zdolny do okrutnej zemsty na sadytycznym ojcu kobiety). Właściwie nie tyle proces społecznej emancypacji mniejszości etnicznych po II wojnie światowej, ile przede wszystkim zmiany w hollywoodzkim przemyśle filmowym (upadek wielkich wytwórni filmowych w latach 60., dominacja

⁷ R. Wiegman, *Race, Ethnicity and Film* oraz W. Dissanayake, *Issues in World Cinema*, [w:] *The Oxford Guides to Film Studies*, red. J. Hill, P. Church Gibson, New York 1998, s. 159.

⁸ Por. G. King, *Alternative Visions. Social, Political and Ideological Dimensions of Independent Cinema*, [w:] tenże, *American Independent Cinema*, New York 2005, s. 198.

⁹ Paradoksalnie potęgę Hollywood tworzyli przede wszystkim przedstawiciele żydowskiej grupy etnicznej (stanowiący większość właścicieli studiów filmowych), ale profil produkcyjny filmów hollywoodzkich był dostosowany do „dyktatu kultury WASP”, nawet jeśli od czasu do czasu przez ten kulturowy *ouvre* przebiegało typowo żydowskie przywiązanie do tradycji czy też, tak charakterystyczny dla żydowskiej kultury, motyw mesjański. Temu problemowi poświęcony jest film Simchy Jacoboviciego *Żydzi, filmy i amerykański sen* z 1998 r., oparty na książce reżysera, w którym kulturoznawczej analizie poddano najważniejsze filmy w historii Hollywood, wykazując prawdziwość tezy o z jednej strony służebnej (względem kultury WASP-ów) roli amerykańskich filmowców żydowskiego pochodzenia, z drugiej – o opartej na strategii „ukrytego kodu” ich kreatywnej działalności umieszczającej w przekazach kinematograficznych treści wywiedzione z oryginalnej żydowskiej kultury.

telewizji, a co za tym idzie wyłonienie się niezależnego kina amerykańskiego) spowodowały rozwój amerykańskiego kina etnicznego¹⁰.

Od 1965 r., a więc czasu, kiedy kinematografia amerykańska weszła w okres kontrkultury (kiedy inne grupy etniczne zaczęły kulturowo „zasilać” *main core* – główne „jądro” – społeczeństwa amerykańskiego, przejmując role wcześniej zarezerwowane dla WASP-ów), można mówić o wyodrębnieniu się obszarów kina etnicznego, zwłaszcza afroamerykańskiego. Na fali emancypacji Murzynów amerykańskich powstało kino „blaxploitation”, znaczone takimi produkcjami, jak *Shaft* (1971) w reżyserii Gordona Parksa, *Coffy* (1973) i *Foxy Brown* (1974) w reżyserii Jacka Hilla czy przede wszystkim *Sweet, Sweetback’s Baadasssss Song* (1971) Melvina Van Peeblesa – stylizowana na dokument opowieść będąca panoramą życia afroamerykańskiej wspólnoty w wielkomiejskim getcie. Filmy te, choć skierowane przede wszystkim do etnicznego odbiorcy, zyskały uznanie miłośników kina w Ameryce (czego dowodem hold złożony kinu „blaxploitation” przez Quentina Tarantino, realizującego w 1997 r. film *Jackie Brown*). Co jednak najważniejsze, mimo sensacyjnej fabuły filmy te były kinematograficznym „wejściem” w etnicznie odrębną wspólnotę współtworzącą społeczeństwo amerykańskie, jej społeczne rytuały i zachowania, nacechowane przeświadczeniem o niemożności pełnej integracji i konieczności życia „na własny rachunek”.

W latach 90., zwłaszcza po dramatycznych wydarzeniach związanych z brutalnym pobiciem przez policję czarnoskórego alkoholika i narkomana Rodneya Kinga (zwanych „Riot ‘91”), nastąpiła „eksplozja” kina etnicznego, szczególnie afroamerykańskiego. Zaczęto mówić o tzw. „Pokoleniu ‘91”, tworzonemu przez takich reżyserów, jak Spike Lee (który już wcześniej realizował filmy, ale za sprawą *Malcolma X* z 1992 r. stał się symbolem tego nurtu), bracia Hughes (*Zagrożenie dla społeczeństwa*, 1993) czy John Singleton (*Chłopaki z sąsiedztwa*, 1991). W filmach tych podkreślona została odrębność rasowa i kulturowa społeczności Afroamerykanów w USA, przy podejmowaniu wysiłku w celu koegzystencji (wcześniej – w duchu programu Martina L. Kinga – asymilacji, dziś współegzystencji zgodnie z postulatami „Nation of Islam” Louisa Farrakhana, spadkobiercy idei Malcolma X). Kino etniczne tworzone przez Afroamerykanów, choć kreacyjne, ma często walory dokumentu etnograficznego. Scenariusze filmów oparte są nierzadko na autentycznych wydarzeniach (*Malcolm X*), zachowania społeczne mieszkańców tzw. *inner-cities*, jakie widzimy w filmach, są ściśle oparte na materiale faktograficznym. Bardzo często w postaci z dzieł afroamerykańskich reżyserów wcielają się „natuszczycy”, grający samych siebie (*Zagrożenie dla społeczeństwa*), zaś dialogi są nierzadko improwizowane, oddając charakterystyczny styl mówienia Afroamerykanów (*Chłopaki z sąsiedztwa*). W efekcie, choć filmy etniczne obrazujące egzystencję społeczności murzyńskiej w USA są często wyraźnie nacecho-

¹⁰ Pomijam w tym miejscu działalność pionierów kina etnicznego, zwłaszcza afroamerykańskiego, takich jak Oscar Micheaux, realizujących kino adresowane przede wszystkim do Afroamerykanów, skupiam się na twórcach działających w *mainstreamie*. Na temat kina afroamerykańskiego por.: P. Kletowski, *Kino afroamerykańskie*, [w:] *Encyklopedia kina*, s. 15-16; *Section 2: African Americans*, [w:] *American Independent Cinema*, red. J. Hiller, London 1998, s. 35-73, *Sight and Sound Reader*.

wane ideowo (powstaje nawet zarzut ich „rasistowskiego” wydźwięku¹¹), stają się kulturowym wyrazem aktywności społecznej i indywidualnej tej części amerykańskiego społeczeństwa. Dziś kino afroamerykańskie wchłonięte zostało przez *mainstream*, a tematyka rasowa (etniczna) obecna jest w wysokobudżetowych produkcjach realizowanych przez afroamerykańskich reżyserów za pieniądze dużych studiów filmowych (*Kamerdyner*, 2013, reż. Lee Daniels). Filmy te zatracają jednak walor etnicznego autentyzmu, stając się swego rodzaju filmowymi ersatzami autentycznych obrazów z życia Murzynów amerykańskich.

Amerykańskie kino etniczne tworzą również obrazy na temat latynoskiej społeczności w USA. Choć są to głównie filmy gangsterskie (*Moja Ameryka*, 1992, reż. Edward James Olmos – film o La Omie, najpotężniejszej mafii latynoamerykańskiej), powstają również filmy obyczajowe, ukazujące trud asymilacji Latynosów w amerykański *social pot* (*Selena*, 1997, reż. Gregory Nava).

Filmy o azjatyckiej (głównie chińskiej) diasporze są w tej grupie nieliczne (np. filmy Anga Lee, jak *Przyjęcie weselne*, 1993, czy Wayne’a Wanga *Klub szczęścia*, 1993), ale w sposób realistyczny ukazują rolę Azjatów w amerykańskim społeczeństwie, z jednej strony podkreślając ich kulturową odrębność i oryginalność, z drugiej udowadniając umiejętność ich „kulturowej mimikry”, zwłaszcza przedstawicieli młodego pokolenia.

Osobny rozdział w amerykańskim kinie etnicznym stanowi filmowa twórczość Michaela Cimino, urodzonego w 1939 r. reżysera z italoamerykańskimi korzeniami, realizującego realistyczne filmy ukazujące społeczeństwo amerykańskie jako „etniczny gobelin”. Jego najśłynniejsze filmy to *Łowca jeleni* (1988) – obraz opisujący wspólnotę amerykańskich Łemków (emigrantów z Galicji) zamieszkujący góryste tereny Pensylwanii; *Wrota Niebios* (1981) – głośny antywestern o „wojnie w Wyoming” w 1891 r., gdzie amerykańska armia dokonała masakry emigrantów, głównie z Europy Środkowej; czy też *Rok smoka* (1985), o policjancie z polskimi korzeniami (Mickey Rourke), weteranie wojny w Wietnamie, walczym z triadą, chińską mafią, w Nowym Jorku. Filmy te, choć utrzymane w rejestrze kina gatunkowego (kolejno: film wojenny, western, film policyjny), z drobiazgową dokładnością odtwarzają rytuały etnicznych wspólnot w USA (prawosławne wesele w *Łowcy jeleni*, katolicki pogrzeb w polskim kościele w *Roku smoka*), stanowiąc etnograficzne świadectwo kulturowej aktywności emigrantów w Ameryce.

¹¹ Z dużą dozą ostrożności można posunąć się do twierdzenia, że filmy te, posługując się stereotypizacją i uproszczeniem w rysowaniu obrazu stosunków społecznych między ludnością białą i kolorową, ocierają się o rasizm, będąc swego rodzaju odpowiedzią twórców kina afroamerykańskiego na produkcje spod znaku *Narodzin narodu* Griffitha. W jakimś sensie jednoznacznie proafroamerykański wydźwięk, przypisujący białej ludności USA cechy negatywne (choć jednocześnie podkreślający antagonizmy w łonie społeczności Afroamerykanów), ma *opus magnum* filmowej twórczości Spike’a Lee, biograficzny fresk *Malcolm X* (rozpoczynający się otwarciem rasistowską przemową głównego bohatera ukazaną na tle palącej się amerykańskiej flagi i autentycznego nagrania ukazującego pobicie Rodneya Kinga przez policjantów). L. Young, *Fear of the Dark. „Race”, Gender and Sexuality in the Cinema*, London–New York 1996, s. 53–64, *Gender, Racism, Ethnicity*.

IV. GATLIF I INNI – EUROPEJSKIE KINO „ETNO”

Obok USA kino etniczne realizowane było i jest w krajach, w których – podobnie jak w USA – występuje etniczne zróżnicowanie społeczeństwa: kraje byłej Jugosławii, kraje byłego ZSRR, Rumunia, Hiszpania, Włochy, Francja, Wielka Brytania, a także – od lat 70. – Niemcy, z czteromilionową diasporą turecką współtworzącą społeczeństwo niemieckie. Kino to tworzą głównie filmy o Romach. Dzieła te pogrupować można w dwa nurty. Pierwszy z nich tworzą filmy o Romach realizowane przez reżyserów nie-Romów, takich jak Aleksandar Petrović (Serb, ale przygotowujący się dwa lata do realizacji filmu o Cyganach, autor arcydzieła *Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów*, 1963, poetyckiego, a jednocześnie werystycznego obrazu życia romskiej biedoty zamieszkującej Bałkany) czy Emir Kusturica, twórca *Czasu Cyganów* (1988), filmu o emigracji zarobkowej Romów do Włoch. Innym reżyserem nie-Romem podejmującym romską tematykę był Emil Loteanu, autor dzieła pt. *Tabor wędruje do nieba* (1975), rosyjskiego filmu o Romach przemierzających wschodnie rubieże Rosji. Do tej grupy twórców możemy zaliczyć również małżeństwo Krauzów, z ich poetycką *Papuszą* (2013) – wizją życia romskiej poetki mieszkającej w Polsce.

Osobną grupę filmów stanowią obrazy o Romach realizowane przez twórców o korzeniach romskich. W tej grupie na uwagę zasługuje przede wszystkim filmowa twórczość Tony’ego Gatlifa (ur. 1948 r.), opisującego życie Romów z romskiej perspektywy. Jako algierski Rom Gatlif buduje obraz społeczności romskiej niejako „od środka”, nie jest obserwatorem „z zewnątrz”, uzyskuje dzięki temu efekt „wchłonięcia widza” w etniczny świat Romów. Takie filmy Gatlifa, jak *Vengo* (1996) – o Romach zamieszkujących Andaluzję, *Exils* (2004) – o Romach przemierzających Europę, *Transylwania* (2006) – o Romach zamieszkujących Rumunię, czy *Wolność* (2009) – o Romach francuskich, ofiarach Holocaustu w czasie II wojny światowej, pozwalają widzom na zrozumienie mentalności tak różnej od niecygańskiego postrzegania świata, wyrażającej się choćby w słowach Papuszy, że *dla Cygana wczoraj i dziś znaczy to samo*. Filmy o Romach (zarówno te tworzone z perspektywy „zewnątrznej”, jak i „wewnętrznej”) podkreślają kulturalne bogactwo i odrębność diasporę romskiej w Europie. Przy czym, co warto zauważyć, filmy realizowane przez reżyserów romskich czynią z tej cechy zaletę, natomiast przez reżyserów nie-Romów – wadę, która nie pozwala Romom na integrację z dominującymi w danych obszarach Europy grupami etnicznymi (występuje tu bardzo wyraźny rys stereotypowego patrzenia na Cyganów).

Europejskie kino etniczne to również kino krajów byłej Jugosławii, którego przedstawicielem jest przede wszystkim Emir Kusturica – Serb – w swych filmach ukazujący wieloetniczność społeczeństwa byłej Jugosławii i koniec „projektu Tity” (stworzenia z Jugosławii „socjalistycznych” Stanów Zjednoczonych – ponadnarodowego, komunistycznego, „etnicznego tygla”). Nagrodzony Złotą Palmą *Underground* (1995) w symboliczny sposób ukazuje fikcję stworzenia państwa, w którym ignoruje się etniczny profil tworzących je grup społecznych (Chorwatów, Serbów, Bośniaków).

Również kino etniczne realizowane w Wielkiej Brytanii, zwłaszcza filmy o diasporze hinduskiej na Wyspach Brytyjskich, np. *Monsoonowe wesele* (2001) w reżyserii Miry Nair, mówi o „pułapkach” etnicznej ignorancji, udowadniając, że asymilacja młodych Hindusów jest możliwa, ale dopiero w drugim, trzecim pokoleniu (Hindusi wciąż są postrzegani jako „pariasi”). W podobnym duchu niemiecki reżyser Fatih Akin opisuje trudności z akceptacją Turków w Niemczech, często podkreślając konieczność powrotu tureckich obywateli Niemiec do ojczyzny (*Głową w mur*, 2004).

Bogaty gobelin kina etnicznego w Europie współtworzy także kino baskijskie, realizowane od lat m.in. przez Julio Medema (ur. 1958 w San Sebastian), tworzącego zarówno filmy dokumentalne, jak i kreacyjne, silnie osadzone w kulturze i obyczajowości Basków (*Krowy*, 1992; *Ruda wiewiórka*, 1993; *Ziemia*, 1996), podkreślające ich etniczną odrębność. Nawet w „neutralnym” etnicznie dziele Medema *Lucia i seks* (2000) główna bohaterka, zmysłowa, wolna od uprzedzeń dziewczyna, grana przez Paz Vegę, jest Baskijką. W zrealizowanym w 2003 r. filmie dokumentalnym *Baskijska piłka, skóra przeciw kamieniowi*, opartym na wywiadach z czołowymi przedstawicielami ETA (separatystycznej organizacji baskijskiej), Medem udowadnia prawdę, że trzeba bronić odrębności etnicznej, lecz nie za pomocą zamachów terrorystycznych, ale tekstów kultury, np. filmów. Dzieła Medema – bardzo śmiało obyczajowo, odważne formalnie – przez swoją „oryginalność” podkreślają odrębność etniczną Basków, tworząc wzorcowe kino „etno”.

Przyglądając się twórczości Medema, możemy wyróżnić najważniejsze cechy „filmów etnicznych” realizowanych w Europie:

- to filmy, które budują „mozaikę etniczną” społeczeństwa Starego Kontynentu;
- ukazują oryginalne cechy aktywności społeczno-kulturowej grup etnicznych;
- odsłaniają paradoks: niemożność pełnej integracji z innymi grupami etnicznymi, wynikającą z kulturowej (zwłaszcza religijnej) odrębności, mówiąc jednocześnie o nieustających próbach przezwycięzania takiego stanu (zwłaszcza przez młode pokolenie);
- ukazują konflikt pokoleń: starszego (przywiązanego do tradycji) i młodego (od tej tradycji odchodzącego, ale przez to tracącego swoją kulturową tożsamość).

Można posunąć się do twierdzenia, że europejskie kino etniczne (zwłaszcza to realizowane współcześnie) kreśli raczej pesymistyczną wizję Europy jako „tygla etnicznego”, podkreślając odrębność tworzących go grup etnicznych, choć jednocześnie szuka dróg wyjścia z tej sytuacji (elementy wspólne dla etnicznych kultur)¹².

Na koniec warto wspomnieć o osobnym rozdziale „kina etnicznego”, który stanowi wyjątkowa twórczość Siergieja Paradżanowa (1924-1990). Paradżanow (Ormianin) w swoich barwnych filmach ukazywał kulturę etnicznych narodów zamieszkujących ZSRR (i przez władze sowieckie niszczoną): ukraińskich Łemków (*Cienie zapomnianych przodków*, 1964), Ormian (*Kwiat granatu*, 1968), Gruzinów (*Legenda twierdzy suramijskiej*, 1984) i Czeczenów (*Zapomniane legendy Kaukazu*, 1988).

¹² Do podobnych wniosków dochodzą inni badacze zajmujący się kinem etnicznym w Europie. Por.: D. Berghahn, C. Sternberg, *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, London 2010.

Filmy te w sposób poetycki, formalnie wyrafinowany, próbowały uchwycić kulturowy fenomen „etniczności”, pojmowanej przez Paradžanowa jako oryginalny rys charakteryzujący wspólnotę ludzi, których los i historia połączyły bagażem wspólnych doświadczeń, tak że stali się oni jakby jednym, czującym tysiącami serc człowiekiem. Co wydaje się najciekawsze, Paradžanow dostrzegał „inność w wielości” jako jeden z zasadniczych rysów etniczności, ale – co ukazywał w swoich filmach – odrębność była elementem nie tyle antagonistycznie różnicującym, co wprost przeciwnie, stymulującym do tworzenia wielobarwnych, ludzkich, etnicznych „gobelinów”, w których różne kulturowe rozwiązania, w szerszej perspektywie, tworzyłyby ogólnoludzki, uzupełniający się mechanizm. Podstawowym „spoiwem” owego mechanizmu była dla Paradžanowa aktywność na polu estetycznym: muzyka, poezja, malarstwo, rozwijające się właśnie poprzez otwarcie na inne rozwiązania i propozycje. Twórca *Kwiatu granatu*¹³ daleki był od przeprowadzania wnikliwych analiz etnograficznych i antropologicznych, jednak jego filmy stanowią swego rodzaju artystyczną próbę stworzenia *ur-kodu* etniczności, pojmowanej przede wszystkim jako aktywność estetyczna.

Z pewnością kino „etno” to zjawisko bardzo szerokie, wymagające szczegółowych badań, zwłaszcza że staje się ono ważnym nurtem w światowej kinematografii, będąc niewyczerpanym źródłem wiedzy o etnicznej kulturze ludzi tworzących wciąż zmieniające się, społecznie fluktuujące globalne społeczeństwo. Kino to, odrzucające sztywne podziały na kinematograficzne formy, odsłania często bolesne paradoksy procesów społecznych i cywilizacyjnych, ignorujących inność oraz kulturową odrębność grup etnicznych.

BIBLIOGRAFIA

- Berghahn D., Sternberg C., *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, London 2010.
- Dissanayake W., *Issues in World Cinema*, [w:] *The Oxford Guides to Film Studies*, red. J. Hill, P. Church Gibson, New York 1998.
- King G., *Alternative Visions. Social, Political and Ideological Dimensions of Independent Cinema*, [w:] tenże, *American Independent Cinema*, New York 2005.
- Kletowski P., *Kino afroamerykańskie*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 80: *Film na styku kultur*.
- Przylipiak M., *Etnograficzny film*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Przylipiak M., *Kino bezpośrednie (1960-1963)*, Gdańsk 2008, *Terytoria Kina*.
- Przylipiak M., *Kino bezpośrednie a amerykańska awangarda filmowa lat sześćdziesiątych*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6.
- Rouch J., *Ciné-Ethnography*, red. i tłum. S. Feld, Minneapolis 2003, *Visible Evidence*, 13.
- Section 2: *African Americans*, [w:] *American Independent Cinema*, red. J. Hiller, London 1998, *Sight and Sound Reader*.

¹³ Na temat twórczości Paradžanowa zob.: „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 80: *Film na styku kultur*, s. 12.

- Shohat E., *Gender and Culture of Empire, Gender Metaphors. Virgins, Adams and the Prospero Complex*, [w:] *Vision of East. Orientalism in Film*, red. M. Bernstein, G. Studlar, London 1997.
- Sikora S., *Wizualność w antropologii. Kilka uwag wstępnych*, [w:] tenże, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012, *Studia Ethnologica*.
- Wiegman R., *Race, Ethnicity and Film*, [w:] *The Oxford Guides to Film Studies*, red. J. Hill, P. Church Gibson, New York 1998.
- Young L., *Fear of the Dark. „Race”, Gender and Sexuality in the Cinema*, London–New York 1996, *Gender, Racism, Ethnicity*.

Dr Piotr KLETOWSKI – kulturoznawca, filmoznawca, adiunkt na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ. Jego zainteresowania naukowe oscylują wokół problemu polityki autorskiej w kinie, historii X muzy oraz wymiany międzykulturowej w obrębie światowej kinematografii, zwłaszcza między kinem zachodnim i azjatyckim. Autor książkowych monografii Takeshiego Kitano, Stanleya Kubricka, Piera Paola Pasoliniego oraz kinematografii dalekowschodnich.