

Problem etnografii „laickiej” [entropologiczna dzika karta]*

Na jaskrawożółtej okładce pisma „Documents”, pod dużymi drukowanymi literami przypominającego transparent tytułu, kolumna czterech epistemologicznych etykiet głosi: „*Doctrines, Archéologie, Beaux-Artes, Ethnographie*” (*Doktryny, Archeologia, Sztuki Piękne, Etnografia*). Ta ostatnia dziedzina była w owych czasach, i pozostaje do dziś, najbardziej kontrowersyjna pośród nich. James Clifford we wpływowym esej, w którym ukuł wyrażenie „surrealizm etnograficzny”, nazwał ją dziką kartą na tej liście, i niewątpliwie komponent antropologiczny w przygodzie „Documents” odegra swoją rolę w przetasowaniu epistemologicznych i muzeograficznych kart, które miało miejsce w późnych latach 20. i wczesnych 30. XX wieku we Francji.¹ Jednak etnografia – w owym czasie dziedzina źle zdefiniowana, rozciągająca się pomiędzy antropologią fizyczną a europejskim folklorem – musiała być nieustabilizowaną, nim stała się dziedziną intrygującą. Jeśli dać wiarę dwóm fotografiom pomieszczeń magazynowych w Musée d’Ethnographie du Trocadéro w Paryżu po brzegi wypełnionych naturalnej wielkości woskowymi figurami nagich czarnych ciał nagromadzonych, bezładnie po tym jak usunięto je z zaaranżowanych scen życia pierwotnego, gdzie były pokazywane, najpilniejszy problem, z jakim spotkała się dyscyplina, wiązał się przede wszystkim z walką z kurzem, najmniej ucywilizowaną rzeczą [*the only wild thing*] w tych pomieszczeniach. „Kurz” to tytuł hasła napisanego przez Bataille’a do działu Słownik Krytyczny w „Documents”, które towarzyszyło owym fotografiom; kończy się ono ewokacją świata nieodwracalnie złożonego do snu pod całunem „kurzu”, niczym kosmiczna Śpiąca Królewna.² Pałac Trocadéro stał się pałacem entropii: brak światła, ogrzewania, funduszy i personelu, brak kogośkolwiek, kto odkurzyłby okna, nie wspominając już o bezładnej wystawie obiektów, które zostały zgromadzone bez spójnego programu kolekcjonerskiego, na co uskarżał się Georges Henri Riviére w tekście do pierwszego numeru „Documents”.³ W rzeczy samej, to właśnie zadanie zorganizowania muzeum etnograficznego bez kurzu stanęło przed nowo zaangażowanym zespołem dyrektorskim w składzie Paula Riveta i Riviére’a.

Pomimo świeżych badań archiwalnych, które przywróciły niemieckiemu historykowi sztuki Carlowi Einsteinowi, pracującemu jako wolny strzelec, centralną rolę w założeniu i redagowaniu pisma „Documents”, wiele spraw związanych z genezą czasopisma, jak również składem i funkcjonowaniem słynnego heterogenicznego zespołu redakcyjnego pozostało nieznanne.⁴ Dla Einsteina, który właśnie wyemigrował z Niemiec do Francji (w maju 1928 roku) przedsięwzięcie to było wspaniałą sposobnością by włączyć się w paryskie życie kulturalne. I chociaż „Documents”, ze stronicami reklamującymi galerie i domy wydawnicze w Berlinie, Lipsku, Wiedniu i Zurychu, pod wieloma względami ma dziwny wygląd niemieckiego pisma wydawanego po francusku, Einstein wniósł wraz ze swoją osobą refleksję historii sztuki na temat prymitywizmu, która była daleko bardziej rozwinięta w jego kraju rodzinnym niż we Francji (opublikuje więc między innymi takich antropologów, jak Eckart von Sydow i Léo Frobenius, z których ten ostatni był kuratorem niedawnego pokazu kopii rysunków z prehistorycznej jaskini z Afryki Południowej w Galerie Pleyel).⁵

Nie będąc sam prawdziwym antropologiem, Einstein, autor *Negerplastik* (1915), a także jeszcze ważniejszej pozycji *Afrikanerplastik* (1921), był bardziej upoważniony, by zgłaszać pretensję do dziedziny etnografii, niż którykolwiek inny spośród jego francuskich kolegów z redakcji „Documents” i, można dodać za Lilian Meffre, że w piśmie był on autorytetem w kwestiach etnograficznych.⁶ Istnieje stopniowanie nawet w obrębie tego co, parafrazując wyrażenie Zygmunta Freuda, można by nazwać etnografią „laicką”, a Bataille, Leiris, Schaeffner, czy nawet Riviére znajdowali się w dolnych partiach tej skali. Chociaż po latach Michel Leiris stał się profesjonalnym etnografem, byłoby działającym wstecz anachronizmem, wyciąganie wniosku, że w owym czasie był on już amatorem w tej dziedzinie. Świadectwem bezceremonialności Leirisa może być decyzja, o której napisał w dzienniku w maju 1929 roku, a którą podjął owego ranka (bez wątplenia w związku z obowiązkami pełnionymi w „Documents”) – „podszkolić się nieco w problemach związanych z etnografią i socjologią”.⁷ To samo z grubsza dotyczy André Schaeffnera. Jedynym francuskim antropologiem praktykiem w redakcji był Paul Rivet, który nie był jednak ani afrykanistą, ani też nie interesował się szczególnie sztuką. Jeśli idzie o Marcela Griaule’a, miał on dopiero złożyć egzaminy i oficjalnie uzyskał dyplom już po powrocie z Misji Dakar-Dżibuti w 1933 roku.

Czy można z tego przesunięcia środka ciężkości wyciągnąć wniosek, że przypisanie pierwszeństwa w „Documents” Bataille’owi wiąże się z rewizją historii pisma w świetle kryzysu ruchu surrealistycznego, który miał miejsce w 1929 roku oraz gwałtownego ataku na Bataille’a ze strony André Bretona i jego przyjaciół w *Drugim Manifestie Surrealistycznym?* Niezupełnie.

Wydaje się bowiem, że Bataille był związany z pismem od początkowych faz projektu, tj. od lata 1928 roku. Wiązało się to jednak najpewniej nie tyle z uznaniem dla jego znajomości surrealizmu (raczej mało znaczącej, w każdym razie), lecz z erudycyjnym artykułem na temat monet w Azji Środkowej, który właśnie opublikował w „Aréthuse” (opatrzonej później przypisami René Grousseta, kuratora w Musée Guimet, w „Documents”⁸), a także być może jego wkładem do zeszytu „Cahiers de République des lettres” wydawanym przez Alfreda Métraux w połączeniu z pokazem dawnej sztuki amerykańskiej, której kuratorem w tym samym roku w Musée des Artes Décoratifs był Rivière.

Einstein był znacząco starszy od Bataille’a oraz jego przyjaciół i, jak np. Daniel-Henry Kahnweiler, należał raczej do pokolenia kubistów niż surrealistów. Nie ma jednak podstaw, by sądzić, iż był to wystarczający powód do twierdzenia, że relacja pomiędzy postaciami zaangażowanymi w tym projekcie od samego początku były konfliktowe. Leiris, na przykład, był pod całkiem dużym wrażeniem intelektualnej osobowości Einsteina i jego pierwszy wkład w pismo „Documents”, w postaci recenzji z ostatniej książki historyka sztuki Fritza Saxla, z pewnością zamówił Einstein, który równocześnie negocjował tekst na podobny temat z Saxlem.⁹ Ponadto Leiris (który w tym czasie czytał tekst Alexandry David-Néel poświęcony tybetańskim doświadczeniom duchowym¹⁰) bez najmniejszych zastrzeżeń potrafił się odwoływać do takich pojęć, jak „ćwiczenia ekstazy” czy „mistyczna anatomia”, których Einstein użył w swoim artykule na temat André Massona.¹¹

Prawdą jest, że Einstein między jedną książką a drugą przeszedł od niekontekstowego czytania afrykańskich artefaktów do takiego, które włącza w pewnym stopniu pośredniczącą rolę etnografii. Podczas gdy w *Negerplastik* pisze: „Ujmiemy w nawias temat i związane z nimi asocjacje kontekstowe”,¹² o tyle w *Afrikanerplastik* jednoznacznie wiąże współczesne wyczerpanie się afrykańskiej twórczości formalnej z kolonializmem. Kontaminacja wizualnymi wzorami z Zachodu – jak twierdzi – zlikwidowała rzemiosło tradycyjne. W tym znaczeniu, jego refleksja estetyczna na temat sztuki afrykańskiej była w coraz to większym stopniu dotknięta cieniem białych rzuconymi na nią przez polityczny wymiar kolonializmu. Mogło być również tak, że dwadzieścia lat mody spowodowało wyczerpanie formalnej energii twórczości prymitywnej, by „przerwać ekonomię wizualną podmiotu zachodniego”.¹³

Konflikt, który w końcu rozwinął się między Einsteinem i młodszym zespołem redakcyjnym i wydawniczym, który z miesiąca na miesiąc coraz bardziej grupował się wokół Bataille’a, prawdopodobnie zrodził się nie z wewnętrznych napięć wokół terminu „Etnografia”, lecz z dysjunkcji pomiędzy „Etnografią” a „Va-

riétés” (Rozmaitości), nową rubryką, która pojawiła się w miejsce „Doctrines” na okładce czwartego zeszytu pisma. Owa zamiana dokonała się po tym, jak Bataille, Leiris, Schaeffner, Rivière, a być może również Marcel Griaule, który właśnie powrócił ze swojej pierwszej wyprawy do Etiopii, spędzili lato 1929 roku, oddając się bezgranicznej negrofilii, urzeczeni nią równie mocno, jak to miało miejsce w odniesieniu do show *Black Birds* Lew Leslie’ego w Moulin-Rouge.¹⁴ Z drugiej strony, podejście Einsteina do kultur afrykańskich, co jasno demonstrują tytuły jego dwóch książek, wiązało się przede wszystkim z zainteresowaniem „sztukami plastycznymi”, to znaczy z podejściem „apolińskim” (koncentrowało się na tym, co dziś nazwalibyśmy sztukami wizualnymi). Podejście owo nie było zapośredniczone broadwayowskim, ani nawet nowoorleańskim niewyszukanym rewiowym nurtem „dionizyjskim”. Była mu też całkowicie obca powojenna moda na jazz. Nie ma w nim najmniejszego śladu skażenia afroame-rykanizmem.

Podobnie jak Einstein grupa Bataille’a stopniowo dystansowała się wobec prymitywizmu, niemniej wynikało to bardziej z połączenia ignorancji z bezczelnością. Działo się tak na skutek dwóch wyraźnie przeciwstawnych ruchów. Pierwszy wiązał się z zatarciem granicy pomiędzy tym, co prymitywne, a tym, co nieprymitywne, doceniając to, co zarówno etnografowie, jak i krytycy sztuki odrzuciliby jako nieautentyczne. Drugi zaś szedł w dokładnie przeciwnym kierunku, maksymalnie potęgując różnicę pomiędzy tymi obszarami, na przykład biorąc w nawias jakiegokolwiek rozważania dotyczące estetyki jako takiej.

Pierwsza tendencja pojawia się, na przykład, w recenzji Leirisa dotyczącej malarstwa sudańskiego (malijskiego) artysty Kalifala Sidibé, którego prace podróżowały w owym czasie po europejskich galeriach (Paryż, Wiedeń, Berlin). Złożony charakter jego dzieła – pisze Leiris – mógł prowadzić niektórych znawców do negatywnej oceny:

„...ofiary, jak w tym przypadku, przesądu ‘czystości stylu’, który wraz z ‘dojrzałym stylem’ staje się obsesją wielu ludzi. Jeśli idzie o mnie, to kocham wszystko, co ukazuje aspekt zmieszania, wszystko, co ma *mieszana naturę*, od pochodzących z czasów rzymskich sarkofagów, z kobietami ozdobionymi pięknym makijażem i namalowanymi jak najbardziej realistycznie, po mieszkańców Ziemi Fuego noszących europejskie spodnie, które znaleźli na rozbitych statkach, nie zapominając po drodze o filozofii aleksandryczyków i niezrównanej elegancji Murzynek z Harlemu”.¹⁵

Można się zastanawiać, czy Einstein pochwaliby takie stwierdzenie. Jest bardziej prawdopodobne, że dostrzegłby w takiej „nieautentycznej” wytwórczości jeszcze jeden znak upadku kultur afrykańskich pod rządami kolonializmu, nad którym ubolewał już w *Afrikanerplastik*. Badacz twórczości Einsteina Klaus Kiefer

zwrócił uwagę na coś w podobnym duchu w nawiązaniu do tłumaczenia jednego z mitów, które Einstein zgromadził w antologii *Afrikanische Legenden* z 1925 roku. Opowiada on historię młodej pary, która pobrała się wbrew życzeniom strażników tradycji w plemionach, z których pochodzili. W pewnym punkcie owej historii zdarzyło się, że mąż zabił zwierzę totemiczne plemienia żony, byka, który pasł się na uprawianych przez niego warzywach. Zdarzenie to zapoczątkowało wagneriański *dämmerung*, który zakończył się zbiorowym samobójstwem członków plemienia.

Einstein przełożył mit z wersji francuskiej, w której mąż zabija byka ze strzelby. W swoim przekładzie zamienia on jednak strzelbę na bardziej tradycyjną dźwigę. Czy jest to twórczy przekład, czy też nabożna negacja? Historia jest bajką skierowaną do młodych ludzi i przestrzega ich przed wprowadzaniem zmian. Jest jednak jasne, że dla Einsteina najgorsze przekroczenie wiązało się nie z tym, co ujawnia treść – to znaczy, że młoda para pobiera się wbrew zasadom pokrewieństwa – lecz fakt, że małżonek dopuścił się zabicia byka za pomocą nieafrykańskiej broni. Podobnie jak robak w jabłku, Europa i współczesność skaziła już historię od środka. „Czy katastrofa – pyta Kiefer – nie jest konsekwencją użycia broni obcej typowemu kontekstowi cywilizacji afrykańskiej?”¹⁶ Afrykański system odpornościowy musiał być już strasznie osłabiony, skoro europejska broń palna została tak dyskretnie przemyczona, bez ich wiedzy w tradycyjnej legendzie. Dyskusja na temat takich ikonologicznych kwestii w żadnym razie nie jest nieznacząca i Griaule podejmuje tę sprawę ponownie w „Documents” – odwracając jednak kategorie – w artykule poświęconym bębnowi ludu Baoulé z kolekcji Musée d’Ethnographie, w którego zdobieniu znajduje się mężczyzna niosący strzelbę.¹⁷ Taki motyw, jak się wydaje, wywołał dyskusję pośród kuratorów dotyczącą reprezentatywności obiektu – czy strzelba jest znakiem nieautentyczności, który sprawia, że bęben nie jest wart, by stać się eksponatem w muzeum. Griaule odpowiada, kwestionując estetyczne tabu, zgodnie z którym „Czarny nie może używać egzotycznego obiektu – mam na myśli europejskiego – nie deprecjonując samego siebie”.

Ale istnieje również odwrotne posunięcie, pragnienie maksymalizacji odmienności. Jean Paulhan opisał, nazywając je „złudzeniem badacza”, tendencją zmierzającą zawsze do tego, by „traktować jako szczególnie reprezentatywną dla języka tę cechę, która w trakcie nabywania danego języka budzi największe zdziwienie lub sprawia największą kłopotów”.¹⁸ Podobnie etnograf Alfred Métraux, bliski przyjaciel Bataille’a i kolega Riveta, zwrócił uwagę w późniejszym czasie na gorącą heterofilię, która mieściła się w sednie profesjonalnych zainteresowań z lat 20. XX wieku:

„Ludność egzotyczna całkiem nagle pojawiła się, by tak rzec, aby usprawiedliwić istnienie dążeń, któ-

rych nie można było wyrażać w naszej własnej cywilizacji... Czysto estetyczne zainteresowanie bardzo wcześnie ustąpiło miejsca zadziwieniu w obliczu osobliwych i nadzwyczajnych obyczajów, które oferowały owe cywilizacje... W etnografii poszukiwaliśmy tego, co malownicze i osobliwe”.¹⁹

W tym znaczeniu etnografia była łatwo utożsamiana z najwyższą formą tego, co Bataille wkrótce nazwie heterologią. I powołanie się na to, jako rodzaj zaprzeczenia, by przygotować czytelnika na najgorsze stanie się zwykłą retoryczną cechą narracji podróżniczych:

„Nie jestem etnografem – pisze więc podróżnik Henry de Monfreid – lecz gdybym nim był, opowiedziałbym o tym dziwnym zwyczaju praktykowanym przez wszystkie rasy... działaniu, którego szczegóły, choć wielce malownicze, są nie na miejscu w dziele nieetnograficznym”.

Czy też:

„Czas nie został najlepiej wybrany na wykład na temat etnografii, nie będę więc naciskał. Niemniej sądzę, że dostarczenie pewnych wyjaśnień na temat barbarzyńskiego zwyczaju stale odprawianego w całej tej części Afryki może być pożyteczne”.²⁰

Wyobraźnia etnograficzna przypomina tę charakterystyczną dla XIX-wiecznej powieści historycznej, jak np. *Salammbô* (1862) Gustawa Flauberta, którą marksistowski krytyk Georg Lukács otwarcie potępił w książce z 1938 roku *The Historical Novel* za nieuzasadnione samozadowolenie z brutalności i okrucieństwa dla niego samego, wraz z krytyką sposobu, w jaki powieściopisarze lat 30. XX wieku upajali się „opisami okrutnych egzekucji i tortur”.²¹ Owo czasem ekstrawaganckie wyolbrzymianie różnic, poczynając od najbardziej irracjonalnych do najbardziej makabrycznych, wydaje się sycić w większej części powszechną wiarą w rychły triumf entropii okcydentalnej, jak gdyby trzeba było tak mocno wzmacniać odmienności z uwagi na to, że są one na krawędzi zaniku. Etnografia jawi się jako zbawca heterogeniczności w tym samym momencie, gdy staje się jasne, że historycznym losem różnic jest ich zatarcie. Fascynacja, jaką wzbudziła egzotyczna obcość, była zakorzeniona nie w przyjemności wynikającej z odmienności jako takich, ile z obawy o nie same, czy też, by skorzystać ze słów Rolanda Barthes’a, nie tyle z etnograficznego zainteresowania pozytywnością *studium*, ile raczej wyczulenia na to, co w *Camera lucida* nazwał on raną, *punctum*.²²

W szóstym numerze „Documents” dwóm fotografiom łódki z wysp Hermit towarzyszy artykuł A. Eichorna, który nosi niemal „panegiryczny” tytuł *The Death of the Tribe* (*Śmierć plemienia*).²³ Kurator Muzeum Etnograficznego w Berlinie przedstawia w nim łódkę, stanowiącą obecnie część jego kolekcji, jako „reprezentatywny przykład kultury rasy, która dziś niemal całkowicie zniknęła”. W ostatnim numerze pisma francuski etnograf Maurice Leenhardt, po-

czynił zaś komentarz w takim samym tonie na temat zdjęć pewnego rytualnego tańca Mabunda, ludu który zamieszkuje na granicy Angoli i Zambezji:

„Dziś taniec Makiszów umiera. Lecz misjonarz Elenberger zbadał go i opisał, zaś pewnego szczęśliwego dnia jego koledze Boiteux udało się uchwycić jego uczestników, których można oglądać na opublikowanym tu obrazku. Dawne gesty afrykańskie, które podlegają procesowi zaniku na skutek rozległego kryzysu związanego z przekształceniem Czarnego Kontynentu. Zgromadzone tu dokumenty, które przywołują ów ciekawy obrzęd inicjacji, stworzą najbardziej zaskakujące stronicie historii dla pokoleń czarnych ludzi, którzy będą żyć za sto pięćdziesiąt lat”.²⁴

Jak wnikliwie zauważył w owym czasie Vincent Debaene: „Etnologię uważa się za archeologię poprzez antycypację”.²⁵ W *Smutku tropików* (1955) Claude Lévi-Strauss ukuł słynny neologizm „entropologia” by zasugerować, że rychły zanik jej przedmiotu był założycielskim motywem antropologii.

Przełożył Sławomir Sikora

* Tekst pochodzi z *Undercover Surrealism*, ed. D. Ades, S. Baker, The MIT Press 2006.

Przypisy:

- ¹ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 145. [Polskie tłumaczenie – „Ethnographie” znalazła się nieco na wyrost – odbiega nieco, jak sądzę, od jak zawsze poszukującego i wyszukanego Cliffordowskiego oryginału: „the wild card was ‘Ethnographie.’” *Dzika karta* (ang. *wildcard*), termin oznaczający dopuszczenie do zawodów, zwykle rangi mistrzowskiej, drużyny lub zawodnika niespełniającego formalnych warunków uczestnictwa. Prawo to przysługuje zazwyczaj organizatorom rozgrywek. (Za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Dzika_karta.) – dop. tłum.] Zdanie to było już omawiane przez Jeana Jamina w *L’Ethnographie mode d’inemploi. De quelques rapports de l’ethnologie avec le malaise dans la civilisation*, w: J. Hainaud i R. Kachr (red.), *Le mal et la douleur*, s. 45-78
- ² 5, 1929
- ³ *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, „Documents” 1/1929
- ⁴ Najwcześniejszym fragmentem materiałów archiwalnych odnoszących się do „Documents” wydaje się być list od Carla Einsteina do jego przyjaciela, kolekcjonera sztuki Friedricha Rebera, w którym Einstein umieścił potencjalne spisy treści pierwszych dziesięciu numerów nienazwanego jeszcze pisma (K. H. Kieler, *Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einstein’s Beitrag zu „Documents”*, w: H. Gassner (red.), *Elan vital oder das Auge des Eros*). Conor Joyce datuje list na sierpień 1928. (C. Joyce, *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*, Xlibris. com, 2003, s. 222. Einstein przekazał [porozumiewał się w sprawie] ten list Georges’owi Wildsteinowi, który, jak pisze, była bardzo ujęty tym projektem (K. H. Kieler, op. cit., s. 93).
- ⁵ *Janus Masks from the Cross-River (Cameroon)*, „Documents” 6/1930; L. Frobenius, *Cave Drawing in Southern Rhodesia*,

- „Documents” 4/1930. Bataille napisał do „Documents” recenzję z tego pokazu, jednak nie została ona opublikowana (*L’Exposition Frobenius à la Galerie Pleyel*, w: *Oeuvres complètes*, II, s. 116-117).
- ⁶ L. Meffre, w: C. Einstein, *L’ethnologie de l’art modern*, s. 10
- ⁷ M. Leiris, *Journal* (1922-1989), s. 142
- ⁸ *A Case of Regression Towards „Barbarian” Arts: The Kafirstan Statuary*, „Documents” 2/1930
- ⁹ *Notes on Two Microcosmic Figurek of the 14th and 15th centuries*, I, 1929, Fritz Saxl wysłał Einsteinowi esej *Macrokosmos and Mikrokosmos*, lecz z jakichś powodów nie został on opublikowany w „Documents”. Zob. korespondencję pomiędzy Carlem Einsteinem i Fritzem Saxlem w C. Joyce, op. cit., s. 230-238
- ¹⁰ Leiris odwołuje się do Alexandry David-Néel, pierwszej europejskiej kobiety, która dostała się do Lhasa, w swoim artykule do pisma, *The „Caput Mortuum” or the Alchemist’s Wife*, „Documents” 8/1930
- ¹¹ C. Einstein używa tego wyrażenia w *André Masson, an Ethnological Studium* 2/1929. Leiris cytuje to („training de l’extase”) w maju 1929 w haśle do *Journal* (1922-1989), s. 137
- ¹² C. Einstein, *Negro Sculpteur (Negerplastik)*, przeł. S. Zeidler i C. W. Haxthausen, „October”, 107, zima 2004, s. 125
- ¹³ S. Zeidler, *Totality against a subject: Carl Einstein’s „Negerplastik”*, „October”, 107, zima 2004, s. 38
- ¹⁴ W tym samym numerze Leiris przywołuje „Murzynkę z trupy Black Birds trzymającą oburącz bukiet spowitych mgłą róż” w swoim artykule na temat Giacomettiego; Bataille podpisuje hasło na temat „Black Birds” w dziale *Słownik Krytyczny*; Leiris ponownie pisze o nich obszernie w haśle *Civilisation* do tej samej rubryki; André Schaeffner recenzuje show *The „Lew Leslie’s Black Birds” at the Moulin Rouge*; a w kolumnie poświęconej jazzowi Georges Henri Rivière porównuje w recenzji jedno z nagrań do „niezwykłego tańca Berry Brothers w rewii Black Birds”, do listy tej trzeba dołączyć fotografię Black Birds na pokładzie liniowca France podczas przybycia do Le Havre (4, 1929). Zob. P. Archer-Shaw, *Negrophilia. Avant-garde Paris and Black Culture in the 1920s*, s. 147-152
- ¹⁵ *Kalifala Sidibé Exhibition (Galerie Georges Bernheim)*, 6, 1929. Odnośnie trwałego upodobania Leirisa do takiego synkretyzmu zob. *Frêle bruit* w *La Règle du jeu*, s. 960
- ¹⁶ K. H. Kiefer, *Fonction de l’art africain dans l’oeuvre de Carl Einstein*, w: *Images de l’Africain de l’Antiquité au XXe siècle*, s. 157-159
- ¹⁷ *Gunshot*, „Documents” 1/1930
- ¹⁸ J. Paulhan, *La mentalité primitive et l’illusion des explorateurs*, (1925), w: *Oeuvres*, vol. 2, Cercle du livre précieux, 1966, s. 150
- ¹⁹ A. Métreux, *Entretiens avec Alfred Métreux*, „L’Homme”, IV, 1964, s. 21
- ²⁰ H. de Monfreid, *Le Lépreux*, s. 48, 145
- ²¹ G. Lukács, *The Historical Novel*, s. 193
- ²² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996
- ²³ „Documents” 6/1929
- ²⁴ *The Makishi Dance*, „Documents” 8/1930. Odnośnie do wyprawy Leenhardta do Górnego Zambezji zob. J. Clifford, *Person and Myth. Maurice Leenhardt In the Melanesian World*, s. 107-111
- ²⁵ V. Debaene, *Les deux livres l’ethnologue: l’ethnologie française au XXe siècle entre science et littérature*, s. 148