

RYSZARD KANTOR

FILM O TEMATYCE, ETNOGRAFICZNEJ NA TLE GENEZY FILMU NAUKOWEGO

Wiadomości o dziejach filmu naukowego, chociaż dość szczupłe, pozwalają na stwierdzenie, że początki kina to głównie pierwociny kina naukowego, które znacznie wyprzedziło powstanie kina fabularnego.

„Praktyczne zastosowanie filmu naukowego — pisze prof. B. W. Lewicki — wyprzedziło o 20 lat pierwsze publiczne rozrywkowe pokazy ruchomych obrazów fotograficznych”¹. Zanim narodził się film fabularny, kamera filmowa służyła już zarówno przy badaniach astronomicznych (Pierre Janseen), fizycznych (badanie uginania się szyn podczas jazdy pociągu), w medycynie (filmowanie operacji, zachowania się osób psychicznie chorych), jak i w wielu innych dyscyplinach. Szczególnie celowała w tych próbach Francja.

Wśród pionierów kinematografii naukowej wyróżnił się Polak, Bolesław Matuszewski. Początkowo, mieszkając jeszcze w Polsce, na zamówienie braci Lumière realizował reportaże z uroczystości interesujących całą Europę; reportaże jego mają obecnie olbrzymią wartość archiwalną (m. in. sfilmował koronację cara Mikołaja II w 1896 r.). Po wyjeździe do Paryża zajął się, we współpracy z doceniającymi już wówczas znaczenie filmu czołowymi chirurgami Paryża, filmowaniem operacji do celów naukowych i dydaktycznych. Zaslugi Matuszewskiego dla rozwoju filmu naukowego na świecie są niewątpliwe². Poza praktyczną działalnością zajmował się on również teorią. Wydał w 1898 r. w Paryżu dwie broszury: *Une nouvelle source de l'histoire* oraz *La photographie animée*, w których jako pierwszy na świecie rozważa korzyści filmu dla nauki. Obie broszury mają charakter pionierski i świadczą o zrozumieniu przez autora roli nowego wynalazku. Matuszewski postulował także zakładanie filmotek i archiwów filmowych, co zaczęto realizować znacznie później.

Dla nas w działalności Matuszewskiego jest jeden szczególnie interesujący fragment. Można go mianowicie uznać na naszym gruncie za

¹ B. W. Lewicki, Wstęp [w:] M. Tichonow, *Film i nauka*, Warszawa 1956, s. 3.

² Więcej na ten temat zob. [w:] *Historia filmu polskiego*. Praca zbiorowa, Warszawa 1966, s. 30-34.

pioniera filmu o tematyce etnograficznej. Świadczy o tym fakt, że w lipcu 1898 r. on, a także jego operatorzy, nakręcali nie dochowane, niestety, do chwili obecnej „sceny ludowe w Polsce”, o których tak pisał „Tygodnik Ilustrowany”: „Pan Matuszewski przygotowuje miłą niespodziankę naszym etnografom: rozesłał on po kraju swych specjalistów, którzy robią zdjęcia kinematograficzne z zabaw, zwyczajów, obrzędów itp. ludu naszego³.

Niestety, nie wiadomo z jakimi ocenami ze strony etnografów spotkała się owa niespodzianka przygotowana przez Matuszewskiego. Najprawdopodobniej nie oglądali jej wcale. Nie był to bowiem jeszcze okres, w którym przedstawiciel inteligencji mógł iść do kina bez wyrzutów sumienia, że oddaje się rozrywce plebejskiej i powszechnie wśród warstw „oświeconych” pogardzanej. Fakt pozostaje jednak faktem, „sceny ludowe” zrealizowane przez Matuszewskiego, to zapewne pierwsze w historii naszego filmu kadry o tematyce etnograficznej⁴.

Film naukowy przez długie lata egzystował niemal w konspiracji, choć notował na swoim koncie istotne osiągnięcia, nie znane ogółowi. Wraz z rozwojem technicznym sprzętu filmowego rozszerzały się możliwości kina, nie w dziedzinie filmu fabularnego, bo ten nas mniej na tym miejscu interesuje, lecz w filmie naukowym i dokumentalnym. Każdy nowy wynalazek techniczny w dziedzinie filmu, każde udogodnienie powoduje dalszy wzrost możliwości adekwatnego odwzorowania rzeczywistości, przez co także jej interpretacji.

Wiadomo ogólnie, jakie znaczenie ma udoskonalenie narzędzi poznania dla rozwoju np. nauk przyrodniczych. W naukach społecznych zależność ta jest mniejsza, co nie oznacza bynajmniej, iż i tutaj środki techniczne nie odgrywają doniosłej roli.

W medycynie, biologii, naukach technicznych na potrzeby filmu naukowego wykorzystuje się różnorodny sprzęt specjalny. Użytkowanie tego sprzętu oraz jego efekty mogą nam dać dobitny obraz wpływu techniki na zwiększenie się obszaru dostępnego pośredniej obserwacji ludzkiej. Do zdjęć specjalnych należy m. in. zdjęcie mikroskopowe, ultramikroskopowe, ultraszybkościowe, rentgenowskie, endoskopowe (pozwalające na filmowanie pracy i schorzeń wewnętrznych organów człowieka) itp. Wszystkie te rodzaje zdjęć wymagają specjalnych kamer, połączonych niekiedy z innymi superczułymi urządzeniami, bardzo kosztownych i dostępnych jedynie największym i najbogatszym instytucjom naukowym.

³ Tamże, s. 33.

⁴ Pomijam krakowiaka tańczonego w strojach ludowych, sfilmowanego przez F. Lebedzińskiego w 1895 lub 1896 r. Był to występ warszawskich aktorów z teatryków ogródkowych nie mający nic wspólnego z folklorem. Wzmianka o tym znajduje się w cytowanej *Historii filmu polskiego...*, s. 24.

Etnografia nie należy do nauk, w których posługiwanie się filmem wymagałoby aż tak specjalnego sprzętu. Stanowi to, bez wątpienia, znaczne ułatwienie. Ma natomiast etnografia, a raczej jej przedstawiciele, inne problemy. W naukach ścisłych, przyrodniczych, zjawiska istnieją niezależnie od człowieka, wcześniejsze czy też późniejsze ich odkrycie i zbadanie, także zarejestrowanie, ma na ogół jedynie praktyczny walor. W naukach społecznych natomiast, szczególnie w tych, których przedmiot badań zanika w wyniku współczesnych przemian, moment rejestracji zjawisk za pomocą najnowszych zdobyczy technicznych ma niekiedy decydujące znaczenie. Wcześniejsze, np. o 50 lat, użycie filmu czy magnetofonu uratowałoby bez wątpienia wiele niezwykle cennych dla tych nauk informacji. Tak się jednak nie stało i jeśli teraz musimy wielokrotnie zdawać się na niezbyt precyzyjne opisy, jakże ubogie w porównaniu z możliwościami rejestracyjnymi kamery, niech to stanie się dla nas przestrożą. Musimy zdać sobie sprawę, że zwlekanie w chwili obecnej z upowszechnieniem dostępnych nam środków rejestracji rzeczywistości (mowa oczywiście o rejestracji typu naukowego) może spowodować poważne luki w materiale naszym i naszych następców.

W nurcie dokumentalnym w filmie, który nas tu najbardziej interesuje, występują co najmniej dwa sposoby podejścia do rzeczywistości, dwa sposoby jej wykorzystania.

W pierwszym wypadku konkretna rzeczywistość staje się w rękach artysty-dokumentalisty tworzywem, z którego buduje on odpowiadającą jego temperamentowi konstrukcję. Rzeczywistość staje się w tym wypadku materiałem do wyrażania swojego stosunku do świata, próbą jego oceny. Jest to bez wątpienia rodzaj kreacji, lecz kreacji z elementów autentycznych, których autentyzm gwarantowany jest mechaniczną dokładnością rejestracji dokonywanej kamerą filmową.

Drugi rodzaj podejścia do rzeczywistości na gruncie nurtu dokumentalnego spotykamy w filmie tzw. użytkowym, zwanym też usługowym. Należą tu filmy spełniające konkretne funkcje i z myślą o tych funkcjach realizowane.

Zasadą filmów użytkowych (naukowo-badawczych, popularnonaukowych i dydaktycznych) jest wierność wobec rzeczywistości, nie poprawianie jej i pokazywanie zgodnie z prawdą naukową. Nie oznacza to jednak, iż filmy użytkowe mają programowo unikać wszelkich prób korzystania ze zdobyczy kinematografii kreacyjnej, czy też mają być wyjąłkowane z wartości artystycznych.

Na pograniczu między tymi dwoma sposobami podejścia do rzeczywistości, tj. swobodnym jej przekształcaniu i maksymalnej wobec niej wierności, umieścić możemy film dokumentalny o tendencjach kreacyjnych, posługujący się tzw. metodą dokumentalną.

„Metoda dokumentalna — twierdzi W. Wertenstein — jest metodą zbierania informacji o faktach i znajdowania ich w sytuacjach powtarzalnych. Jest więc metodą wnioskowania z poznanych faktów, nie opisem ich przebiegu, jest metodą prowokowania, nie reżyserowania sytuacji przed kamerą, jest metodą konstruowania, nie pisania scenariusza”⁵. Mamy w tej wypowiedzi dokładnie podkreślone granice kreacji w filmie dokumentalnym. Powinna ona zasadniczo ograniczać się do kreacji myśli, do sugerowania znaczeń, a nie naginania faktów. „Metoda dokumentalna — pisze dalej autorka — jest w istocie metodą myślenia, metodą wyciągania i przedstawiania wniosków ze zjawisk rzeczywistości”⁶.

Trzeba jednak podkreślić, że myślenie proponowane przez autorkę ma charakter bardziej artystyczny niż naukowy i stąd wyraźne dominowanie w nim emocji nad naukową refleksją. Twórcy filmów posługujących się tą metodą to artyści, którym obce są zasady naukowej interpretacji rzeczywistości. Filmy ich, mimo że niekiedy posiadają istotną wartość dla nauki, nigdy nie są filmami naukowymi.

Przykładem artysty, który metodzie dokumentalnej nadał wysoką rangę, jest Amerykanin Robert Flaherty⁷. Ten głośny, nieżyjący już podróżnik, zrealizował kilka filmów dokumentalnych, z których pierwszym i najistotniejszym dla naszych rozważań jest „Nanuk”, rodzaj reportażu z życia Eskimosa znad Zatoki Hudsonskiej. Trzeba zdać sobie sprawę, że w 1919 r., kiedy Flaherty realizował „Nanuka”, film niezwykle rzadko wychodził poza ateliery. Kilkumiesięczna wyprawa Flaherty’ego w owe surowe tereny należała do niezwykłych. Przed przystąpieniem do zdjęć artysta musiał poznać warunki życia, kulturę, a także (w pewnym przynajmniej stopniu) język Eskimosów. Musiał — by jego zamysł twórczy się powiódł — nieustannie obserwować ich zachowanie i zajęcia i w tych zajęciach musiał niewątpliwie choćby częściowo brać udział.

Czyż nie nasuwa się w tym momencie porównanie przygotowań do realizacji tego filmu z pracą etnografa, a samej realizacji z typem badań terenowych, na gruncie etnografii i innych nauk społecznych określanym jako obserwacja uczestnicząca?

Działalność Flaherty’ego miała miejsce zaledwie w 5 lat po pierwszych badaniach B. Malinowskiego na Triobrandach. Oczywiście nie ma podstaw do doszukiwania się metodologicznego związku między działalnością obu postaci. Bez wątplenia jednak ich poczynania wypłynęły z podobnego sposobu myślenia na dwóch różnych gruntach: naukowym i artystycznym. Były reakcją empiryków na skostnienie ówczesnej etno-

⁵ W. Wertenstein, *O metodzie dokumentalnej*, „Kamera” 1966, nr 3, s. 2.

⁶ Tamże, s. 2.

⁷ Dokładniej na ten temat zob. B. Michałek, *Sztuka faktów*, Warszawa 1958, s. 37-93 i in.

logii i zamknięcie się filmu w halach ateliers, wśród odrealnionych dekoracji. W obu wypadkach była to więc reakcja na oderwanie się od rzeczywistości zarówno nauki, jak i sztuki.

Malinowski stosował obserwację uczestniczącą w celach naukowych, lecz nie obce mu było spojrzenie na badaną kulturę okiem artysty. Flaherty patrzył na życie Eskimosów jako artysta, lecz przecież nie wykluczone — jego filmy zdają się to sugerować — iż dążył także do pewnych uogólnień naukowych.

Kracauer⁸ pisząc o wątkach i epizodach filmowych stworzył określenie: „wątki znalezione”. Takim „wątkiem znalezionym” w istniejącej rzeczywistości była dla Flaherty’ego walka człowieka z naturą, walka, której stawką była egzystencja. Stąd zapewne jego filmy bywają określane jako romantyczne czy naturalistyczne. Czyż nie nasuwa się tu, zachowując wszelkie proporcje, jeszcze raz analogia z naukową działalnością B. Malinowskiego? Dla naukowca badającego obcą sobie kulturę konieczne jest wprowadzenie czynnika pozwalającego uchwycić istotę tej kultury, jej zasadę naczelną. Dla artysty, w analogicznej sytuacji, celem będzie również znalezienie czynnika wprowadzającego ład do zebranych informacji, tworzącego przy tym artystyczny rytm całości. Poszukiwanie tego czynnika będzie jednak odbywało się odmiennie. Artysta znajdzie zasadę naczelną najczęściej intuicyjnie, naukowiec — niekoniecznie tę samą zasadę — znajdzie ją postępując według określonej metody, gwarantującej obiektywność wyników.

Dlatego też filmy Flaherty’ego, choć mogą zainteresować etnografa wieloma ciekawymi czy unikalnymi fragmentami, nie mają charakteru naukowego. „Naukowość” bowiem to w tym wypadku konkretne podejście metodyczne, skrajnie różne od wycucia artystycznego. Spojrzenia artysty i naukowca zasadniczo nie są porównywalne, mimo że uzupełniają się bardzo często. Stąd nauka i sztuka mają różne funkcje do spełnienia w społeczeństwie, zaspokajają inne potrzeby jego członków.

Obok Flaherty’ego było w historii kina wielu artystów, którzy posługiwali się metodą dokumentalną i często osiągalni wybitne wyniki. Należeli do nich m. in. Epstein, Grierson, Rotha, Ivens, Rouch⁹. Starali się oni pogodzić rozbieżności celów artysty i uczonego. Byli wśród nich tacy, którzy czuli się naukowcami, lub nawet nimi byli, a jednak okazało się, że sprzeczność ta nie jest do uniknięcia. Tworzyli oni filmy niekiedy doskonałe artystycznie, lecz najczęściej naukowo mało przydatne, ponieważ metoda dokumentalna jest jedynie artystyczną metodą organizowania materiału, a nie metodą naukową i jako taka daje dobre wyniki artystyczne, lecz naukowcom przynosi zazwyczaj rozczarowanie.

⁸ Tamże, s. 51–52.

⁹ Tamże, *passim*. Zob. także Z. Gawrak, *Jan Epstein jako teoretyk i filozof filmu. Lata dojrzale*. „Kwartalnik Filmowy” 1969, nr 1, s. 34–79.

Trudno zamknąć konkluzją artykuł sygnalizujący jedynie pewne problemy. Niewątpliwie badanie powiązań filmu naukowego z innymi formami twórczości filmowej może dać etnografowi pewien materiał do przemyśleń. Historia natomiast filmu naukowego i jej związek z technicznymi udoskonaleniami pozwala poczynania z zakresu filmu naukowego o tematyce etnograficznej osadzić w szerszym kontekście. Dzieje filmu naukowego — to także proces kształtowania się i konkretyzowania w działaniu wiary w możliwości filmu jako narzędzia badawczego. Droga ta, od pierwszych momentów wykorzystania techniki filmowej jeszcze w XIX wieku do obecnego stanu jej wykorzystania w nauce, była długa i nie pozbawiona odwrótów. Poznanie jej może przydać się w pracy dzisiejszej, może stać się nie tylko źródłem refleksji, ale także działania¹⁰.

RYSZARD KANTOR

THE ETHNOGRAPHIC FILM AND THE ORIGIN OF THE SCIENTIFIC FILM

(Summary)

A scientific film, and also one with ethnographic content, produced in a scholarly way, appeared earlier than any of the other forms of the creative cinema. In its initial stages the movie camera was used for the purpose of recording and reporting scientific data. This use of the moving picture is what was intended during the period of early experimentation. Just like photography, it was to become an instrument of scientific studies, but also like photography it yielded to artistic performance and for many years its use for scientific purposes was relegated to a secondary position.

The technical perfection of the film, such as the improvement of the quality of film, the miniaturization of the equipment, the introduction of color and sound, etc., influenced not only the esthetic quality of the feature film but also the range of material available for man to observe indirectly — observations of a scientific nature (medicine, microbiology, the atomic sciences, etc.). This process is still going on; there are constantly new types of special equipment that permit the ever increasing number of new sciences to better utilize the opportunities provided by film technology in studies being conducted within their realm.

The division of cinematography into utilitarian and artistic uses is not clean cut. In the area of the documentary film there are forms that use the so called documentary method of organizing the material and can provide invaluable source material for scientists, although they are not scientific. We may include the works of R. Flaherty, the producer of the famous film about the life of the Hudson Bay Eskimos, among these seemingly marginal forms. The film, entitled *Nanuk* and produced in 1919 in accordance with an innovative artistic concept that had certain things in common with B. Malinowski's method of participating studies that was known in the social sciences, provides a valuable source of scientific material for ethnologists.

¹⁰ Zob. R. Kantor, *Wykorzystanie filmu w dydaktycznej działalności placówek etnograficznych*. „Etnografia Polska” 1975, t. 19, z. 1, s. 65–81.