

The background is a complex, abstract composition of various geometric shapes. On the left and right sides, there are vertical bands of yellow, each containing a repeating pattern of white, stylized, interlocking shapes that resemble a lattice or a series of overlapping arches. The central area is filled with a variety of blue shapes in different shades, including dark navy, medium blue, and light sky blue. These shapes include vertical bars, horizontal lines, triangles, and irregular polygons, some of which are layered or overlapping, creating a sense of depth and movement. The overall effect is a vibrant, modern, and geometric aesthetic.

IMAGES OF CULTURAL DIVERSITY AND HERITAGE

NAFA FILM FESTIVAL 2015

Introduction and Acknowledgments / Wprowadzenie i podziękowania

3

Meet the Team / Zespół

6

Sławomir Sikora

Image and Film as a Medium of Comprehension

12

Obraz i film jako medium rozumienia

18

Peter I. Crawford

Cultural diversity, heritage, and ethnographic film

24

Różnorodność kulturowa, dziedzictwo i film etnograficzny

30

NAFA2015 Selection / Filmy festiwalowe NAFA2015

36

Special screenings / Pokazy specjalne

82

Framing Diversity

Joanna Fomina Talks to Karolina J. Dudek

86

Uchwycić różnorodność

Z Joanną Fominą rozmawia Karolina J. Dudek

92

The making of heritage

Barbara Kirshenblatt-Gimblett Talks to Karolina J. Dudek and Sławomir Sikora

98

Wytwarzanie dziedzictwa

Z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett rozmawiają Karolina J. Dudek i Sławomir Sikora

104

Index / Indeks

112

IMAGES OF CULTURAL DIVERSITY AND HERITAGE OBRAZY RÓŻNORODNOŚCI KULTUROWEJ I DZIEDZICTWA

Institute of Ethnology and Cultural Anthropology
University of Warsaw
Warsaw 2015

Editors/Redaktorzy
Karolina J. Dudek, Sławomir Sikora

Proofreading (English)/Redakcja językowa (język angielski)
Peter Crawford, Joanna Fomina

Proofreading (Polish)/Redakcja językowa i korekta (język polski)
Dagmara Dudek, Karolina J. Dudek, Sławomir Sikora

Translations/Przekłady
Ewa Klekot (EN/PL), Grzegorz Nadgródkiewicz (EN/PL), Aleksandra Rodzińska-Chojnowska (PL/EN)

Published by/Wydawca
Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Warsaw/ Instytut Etnologii i Antropologii
Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego

ISBN 978-83-941414-1-7

Graphic design&DTP/Projekt graficzny, łamanie, skład
Magdalena Estera Łapińska

Printed by/Druk
Grafdrukpol

Financed by/Dofinansowane przez



Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland



UNIVERSITY
OF WARSAW

Supported by a grant from Iceland, Liechtenstein and Norway through the EEA
Grants and co-financed by the Polish funds and the funds

I first attended the Nordic Anthropological Film Association (NAFA) festival in 2004 (when it was held in Tartu, Estonia). This was one of the stopovers in the now event's 35 years long tour of assorted parts of Europe. Peter I. Crawford asked me at the time about the possibility of organising the festival in Poland. Such an opportunity did not occur until now: today, we have the great pleasure of welcoming this exceptional festival, which has made an enormous contribution to moulding not only the theoretical but also the practical dimension of visual anthropology and the ethnographic film as well as the ethnographic sensitivity of several generations of anthropologists. It is worth adding that documentary film festivals, including NAFA, are an important tool for shaping our understanding of the world. Good anthropological films allow us to see, i.e. also to imagine that, which is often impossible to envision, and to discover a different, new perspective of seeing and experiencing the world.

The NAFA festival – which will screen 23 documentary and ethnographic films selected from almost 200 submitted ones and two documentary films presented as special screenings – is one of the events of the *Images of Cultural Diversity and Heritage* project. It will be accompanied by a scientific conference: *Visual Anthropology and the European Cultural Heritage*, workshops conducted by outstanding specialists, a photography exhibition: *Difference and Diversity Today. Wedding Photography* and a walking tour in the multi-cultural district of Praga (the right side of Warsaw). A guided tour of the permanent exhibition at

the POLIN Museum of the History of Polish Jews, conducted by Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Program Director of the Core Exhibition, will be an essential highlight of the festival week. The Museum is also the host of the first day of our meetings. Three prominent lectures will be given by Prof. Michał Buchowski (Adam Mickiewicz University), Prof. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (POLIN Museum of the History of Polish Jews), and André Singer (University of Southern California). In a word, discussions and theoretical deliberations will be accompanied by – images. We believe that this diversity of events will render the festival an unforgettable experience.

The realisation of the *Images of Cultural Diversity and Heritage* project is the outcome of the partnership of three institutions – the University of Warsaw, the University of Bergen, and the Nordic Anthropological Film Association – and is supported by a grant from Iceland, Liechtenstein and Norway through the EEA Grants and co-financed by the Polish funds of the Ministry of Culture and National Heritage and the University of Warsaw, and the involvement of cooperating institutions.

I would like to thank Professor Peter I. Crawford (NAFA), who this year acted as chairman of the committee selecting the films, and Professor Frode Storaas (University of Bergen, NAFA) for their joint work for the sake of the festival. I am also grateful to the authorities of the University of Warsaw, and particularly Vice-Rector for Research and Liaison Prof. Dr hab. Alojzy Z. Nowak and Dean of the Faculty of History Prof. Dr hab. Elżbieta B. Zyburt for institutional support and assistance in coping with challenges of organizing such a large event. Special thanks are due to my Colleagues from the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology (University of

Warsaw), in particular Director Prof. Dr hab. Anna Malewska-Szałygin and Dr Katarzyna Waszczyńska. Finally, my gratitude goes to Dr Małgorzata Pakier and Joanna Andrysiak (POLIN Museum of the History of Polish Jews), Katarzyna Kuzko-Zwierz (Warsaw Praga Museum), Dr Hubert Czachowski (Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń) and Jerzy Szerszunowicz (Ludwik Zamenhof Centre in Białystok).

I am very pleased and honoured that thanks to the work and efforts of numerous persons we could host in Warsaw a total of over 60 specialists and filmmakers from all over the world, including representatives of our Partners. I hope that the Warsaw meeting will not only become an opportunity to exchange knowledge but will also contribute to strengthening the international cooperation of experts dealing with cultural heritage and diversity. I wish all the participants unforgettable film impressions and a successful conference.

Sławomir Sikora

Na festiwalu Nordic Anthropological Film Association (NAFA) byłem po raz pierwszy w 2004 roku w Tartu (Estonia). To był jeden z przystanków obecnie już 35-letniej wędrówki festiwalu po różnych zakątkach Europy. Peter I. Crawford zapytał mnie wówczas o możliwość zorganizowania festiwalu w Polsce. Ta sposobność nadarzyła się dopiero teraz: mamy przyjemność gościć ten znakomity festiwal, który ma ogromny wkład w kształtowanie się antropologii wizualnej i filmu etnograficznego nie tylko w wymiarze teoretycznym, lecz także praktycznym, jak również wrażliwości etnograficznej kilku pokoleń antropologów. Warto też dodać, że festiwale filmów dokumentalnych, w tym festiwal NAFA, są ważnym narzędziem poznawania i rozumienia świata. Dobre filmy

antropologiczne pozwalają nam zobaczyć, czyli również wyobrazić sobie to, co czasem trudno wyobrażalne, odnaleźć inną, nową perspektywę widzenia i doświadczania świata.

Festiwal NAFA, w czasie którego pokazane zostaną 23 filmy dokumentalne i etnograficzne wybrane spośród blisko 200 zgłoszonych oraz 2 filmy dokumentalne prezentowane w ramach pokazów specjalnych, to jedno z wydarzeń projektu *Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa*. Towarzyszą mu konferencja naukowa *Antropologia wizualna i europejskie dziedzictwo kulturowe*, warsztaty prowadzone przez wybitnych specjalistów, wystawa fotograficzna *Różnica i różnorodność dziś. Wokół fotografii ślubnej* oraz spacer po wielokulturowej warszawskiej Pradze. Bardzo istotnym wydarzeniem tygodnia festiwalowego będzie również oprowadzanie po wystawie stałej w Muzeum Historii Żydów Polskich przez Dyrektora Programową Wystawy Głównej profesor Barbarę Kirshenblatt-Gimblett. Muzeum jest zresztą gospodarzem pierwszego dnia naszych spotkań. Trzy wiodące wykłady wygłoszą Profesorowie Michał Buchowski (UAM), Barbara Kirshenblatt-Gimblett (MHŻP) oraz André Singer (USC). Jednym słowem dyskusjom i rozważaniom teoretycznym towarzyszyć będą – obrazy. Wierzymy, że dzięki tej różnorodności wydarzeń tydzień festiwalowy będzie niezapomnianym doświadczeniem.

Realizacja projektu *Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa* jest rezultatem partnerstwa trzech instytucji – Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet w Bergen i Nordic Anthropological Film Association (NAFA) – i możliwa jest dzięki dofinansowaniu z funduszy EOG, pochodzących z Islandii, Liechtensteinu i Norwegii, oraz środków krajowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także Uniwersytetu Warszawskiego, jak również dzięki

zaangażowaniu instytucji współpracujących.

Pragnę podziękować profesorom Peterowi I. Crawfordowi (NAFA), który w tym roku przewodniczył komitetowi selekcyjnemu filmy, oraz Frodemu Storaasowi (Uniwersytet w Bergen, NAFA) za wspólną pracę nad festiwalem. Za wsparcie instytucjonalne i pomoc w pokonywaniu trudów organizacji tak dużego przedsięwzięcia wdzięczny jestem także władzom Uniwersytetu Warszawskiego, a przede wszystkim: Prorektorowi ds. badań naukowych i współpracy prof. dr hab. Alojzemu Z. Nowakowi, Dziekan Wydział Historycznego prof. dr hab. Elżbiecie B. Zyburt. Osobne podziękowania należą się Koleżankom i Kolegom z Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, a w szczególności Dyrektor dr hab. Annie Malewskiej-Szałygin, prof. UW oraz dr Katarzynie Waszczyńskiej. Podziękowania winny jestem także dr Małgorzacie Pakier i Joannie Andrysiak (Muzeum Historii Żydów Polskich), Katarzynie Kuzko-Zwierz (Muzeum Warszawskiej Pragi), dr Hubertowi Czachowskiemu (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu) oraz Jerzemu Szerszunowiczowi (Centrum im. Ludwika Zamenhofs w Białymstoku).

Cieszę się niezmiernie, że dzięki pracy i staraniom wielu osób możemy gościć w Warszawie łącznie ponad 60 specjalistów i filmowców w całego świata, w tym przedstawicieli naszych Partnerów. Mam nadzieję, że to warszawskie spotkanie będzie okazją nie tylko do wymiany wiedzy, lecz także przyczyni się do wzmocnienia współpracy międzynarodowej między specjalistami zajmującymi się dziedzictwem i różnorodnością kulturową. Życzę Państwu niezapomnianych wrażeń filmowych i udanej konferencji!

Sławomir Sikora

Selection Committee / Komitet Selekcji Filmów: Knud Fischer-Møller, Lotta Granbom, Tanel Saimre, Johannes Sjöberg (PhD), Orsolya Veraart
Head of the Selection Committee / Przewodniczący Komitetu Selekcji Filmów: prof. Peter Crawford
Selection Committee Advisor / Doradca Komitetu Selekcji Filmów: dr hab. Sławomir Sikora

Scientific Board / Rada Naukowa: dr hab. Anna Malewska-Szałygin prof. UW, prof. Rossella Ragazzi, dr hab. Sławomir Sikora, prof. Frode Storaas
Scientific Advisor / Konsultant Naukowy: prof. Peter Crawford
Conference Coordinator / Koordynator Konferencji: Karolina J. Dudek (PhD)



Peter I. Crawford

Peter I. Crawford - has been an active member of the board of the Nordic Anthropological Film Association (NAFA) since the late 1970s. He has written extensively on visual anthropology and ethnographic film-making. He is a former lecturer of the Granada Centre for Visual Anthropology (University of Manchester) and the Visual Anthropology Programme at the University of Tromsø (Norway) and has wide experience in teaching the subject both theoretically and practically. He currently works at the Department of Anthropology, Aarhus University (Camera as Cultural Critique Research Programme). His publishing company, Intervention Press, has published numerous books on anthropology and visual anthropology.



Karolina J. Dudek

Karolina J. Dudek - holds PhD in sociology. She graduated from the Graduate School for Social Research at the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences and postgraduate course in the Institute of Applied Polish Linguistics (University of Warsaw). She holds MA in management and MA in international relations (both from Warsaw School of Economics), BA in ethnology (University of Warsaw). Her academic interests include anthropology of management and history, sociology of knowledge, museums studies and visibility in culture. Co-author of the anthropological film: *Żeby to było ciekawe... /Making It Interesting...* (2009). Project manager, web designer, translator. Took part in research projects at the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology (University of Warsaw), the Institute of Sociology (University of Warsaw), and the Institute of Philosophy and Sociology at the Polish Academy of Sciences. Assistant editor of "Stan Rzeczy".

Jest członkiem zarządu Nordic Anthropological Film Association (NAFA) od końca lat 70. Pisze na temat antropologii wizualnej i filmu etnograficznego. Były wykładowcą w Granada Centre for Visual Anthropology (University of Manchester) i Visual Anthropology Programme at the University of Tromsø (Norway). Posiada duże doświadczenie w zakresie praktycznych i teoretycznych aspektów związanych z nauczaniem antropologii wizualnej. Obecnie pracuje w na wydziale antropologii na Aarhus University w ramach Camera as Cultural Critique Research Programme. Prowadzone przez niego wydawnictwo Intervention Press wydało wiele książek przede wszystkim z zakresu antropologii wizualnej i filmu etnograficznego.

Doktor nauk społecznych w zakresie socjologii, absolwentka Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN, studiów podyplomowych Instytutu Polonistyki Stosowanej UW, zarządzania i stosunków międzynarodowych w Szkole Głównej Handlowej, etnologii na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się antropologią zarządzania i historii, socjologią wiedzy, muzealnictwem oraz wizualnością w kulturze. Współautorka filmu antropologicznego *Żeby to było ciekawe...* (2009). Zarządza projektami, tworzy strony internetowe, tłumaczy teksty z zakresu antropologii. Brała udział w projektach badawczych realizowanych w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, Instytucie Socjologii UW oraz w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Sekretarz redakcji „Stanu Rzeczy”.



Knud Fischer-Møller

Knud Fischer-Møller – Born 1954, cand.scient.anth., related to the Nordic Anthropological Film Association (NAFA) since the beginning of the 1980s, member of NAFA film selection committee several times, participation in a large number of international visual anthropological seminars and conferences as well as film festivals regarding ethnographic documentaries, currently working with translation and editing of video-recorded footage of the mask tradition *Twelfth Night*. Publication: *Twelfth Night on Ærø in 150 Years. Disguise and Recogniton*, in 2014, Adriansen & Bregenhøj (eds.), *Mask and Disguise in Denmark*, Arhus Universitetsforlag, e-mail: knudfm@hotmail.com.



Lotta Granbom

Lotta Granbom – PhD Candidate in Social Anthropology from Lund University, Sweden. For more than a decade, she has conducted extensive fieldwork with the Sea People Urak Lawoi in Andaman Sea, Thailand. Her research focuses on socio-cultural changes among the Urak Lawoi after the tsunami that affected them in 2004. She gives lectures on the topic and has written books and articles in the subject. Her book: *Urak Lawoi – “Sea Nomads” in Andaman Sea* was written before the tsunami disaster and deals with how the Urak Lawoi are affected by tourism development. Lotta has used the camera as a research method in the field since 2002. *The Honey Hunting* (2012) was her first film that she edited after she got an opportunity to study visual anthropology and editing at Granada Centre, University of Manchester. The film has been shown on various ethnographic film festivals in Europe and Australia.

Urodzony w 1954 roku, magister antropologii, od początku lat osiemdziesiątych związany z Nordic Anthropological Film Association (NAFA), wielokrotnie zasiadał w Komitecie Selekcji Filmów Festiwalu NAFA. Brał udział w licznych międzynarodowych seminariach i konferencjach poświęconych antropologii wizualnej oraz festiwalach dokumentalnych filmów etnograficznych. Obecnie zajmuje się opracowaniem i montażem materiału wideo dotyczącego tradycji masek z wigilii Święta Trzech Króli. Opublikował w tym zakresie: *Twelfth Night on Ærø in 150 Years. Disguise and Recogniton*, w: Inge Adriansen, Carsten Bregenhøj (red.), *Mask and Disguise in Denmark*, Arhus Universitetsforlag 2014 (e-mail: knudfm@hotmail.com).

Przygotowuje doktorat z zakresu antropologii społecznej na Uniwersytecie w Lund w Szwecji. Przez ponad 10 lat kierowała szeroko zakrojonymi badaniami terenowymi wśród Urak Lawoi na Morzu Andamańskim u wybrzeży Tajlandii. W swych badaniach skupia się na zmianach społeczno-kulturowych, które zaszły u ludu Urak Lawoi po uderzeniu tsunami w 2004 roku. Kwestiom tym poświęciła liczne wykłady, książki i artykuły. Jej książka *Urak Lawoi – „Sea Nomads” in Andaman Sea* powstała przed katastrofą tsunami, a poświęcona jest wpływowi rozwijającej się turystyki na członków tego plemienia. Granbom posługuje się kamerą jako narzędziem badawczym od 2002 roku. *The Honey Hunting* (2012) to jej pierwszy film, w którym mogła wykorzystać umiejętności zdobyte podczas studiowania antropologii wizualnej w Granada Centre na Uniwersytecie w Manchesterze. Film był prezentowany na festiwalach filmu etnograficznego w Europie i Australii.



Anna Malewska-Szałygin

Anna Malewska-Szałygin – Associate professor, Director of the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Warsaw. In 2012-2014 years principal investigator of the research project: Ethnography of Audience Media and Local Commonsense (OPUS: 2011/03/B/HS3/00338), funded by the Polish National Centre of Science. Her research interests include anthropology of politics and anthropology of commonsense knowledge. Her work focuses on images, beliefs, metaphors and symbols produced, shared, and transformed in local discourses.



Rossella Ragazzi

Rossella Ragazzi – Born in Roma, Italy. Currently associate professor in Media Anthropology and Museology at the Arctic University of Norway, Department of Cultural Sciences, Tromsø University Museum. She obtained her PhD in visual anthropology in 2005. Former lecturer at the Department of Visual Anthropology, University of Tromsø. She is also a professional filmmaker and film scholar. She was educated in Italy, France, Norway and Ireland, involved in research projects, fieldwork and film-work in Italy, Bolivia, Cuba, France, Norway, Ireland, North Cameroon and Norwegian Sápmi (Saami Indigenous People). Since 2009 visiting associate professor at Freie University in Berlin, Media Anthropology unit. She is member of several associations in social, museal and visual anthropology and participant of the National Norwegian Research network in museology MUSVit. Dedicated topics: minorities-majorities representation, transculturality, innovative heritage studies, childhood, mobility and migration. A list of her publications (including films) is available on the Norwegian database CRistin.

Profesor nadzwyczajny UW, dyrektor Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2012-2014 kierownik projektu badawczego „Etnografia odbioru przekazu medialnego a wiedza potoczna” (w ramach programu OPUS; nr 2011/03/B/HS3/00338) finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki. Jej zainteresowania badawcze obejmują antropologię polityczną oraz antropologię wiedzy potocznej. W swej pracy skupia się na obrazach, wierzeniach, metaforach oraz symbolach wytwarzanych, współdzielonych i przekształcanych w obrębie dyskursów lokalnych.

Urodzona w Rzymie; obecnie profesor w zakresie antropologii mediów i muzeologii na Norweskim Uniwersytecie Arktycznym, na Wydziale Nauk Kulturowych i w Tromsø University Museum. W 2005 roku obroniła doktorat z antropologii wizualnej. Prowadziła wykłady na Wydziale Antropologii Wizualnej Uniwersytetu w Tromsø. Pracuje także jako filmowiec i nauczyciel akademicki z zakresu filmoznawstwa. Wykształcenie zdobywała we Włoszech, Francji, Norwegii oraz Irlandii. Angażowała się w liczne projekty naukowe, badania terenowe i pracę z kamerą m.in. na Kubie, we Włoszech, Boliwii, Francji, Norwegii, Irlandii, Kamerunie Północnym i norweskim Sápmi (Samowie). Od roku 2009 pełni funkcję profesora wizytującego na Wolnym Uniwersytecie Berlińskim w Zakładzie Antropologii Mediów. Członkini licznych stowarzyszeń z obszaru antropologii społecznej, wizualnej i muzealnej; uczestniczka muzeologicznego programu badawczego MUSVit w ramach sieci National Norwegian Research. Obszar prowadzonych badań: reprezentacje mniejszości i większości, transkulturowość, innowacyjne studia z zakresu dziedzictwa, dzieciństwo, mobilność i migracja. Lista jej publikacji (oraz filmów) jest dostępna w norweskiej bazie danych CRistin.



Tanel Saimre

Tanel Saimre – (38) is trained in Archaeology (MA from Tartu University, Estonia) and Visual Anthropology (M Phil, Tromsø University, Norway). He is mostly interested in the material culture, especially that of the technological aspect of human existence. He has done fieldwork in the Mount Everest region in Nepal and has produced an ethnographic film about internet use there. He has also worked on positions relating to archaeology, film-making, software development and many others. He has also been helping with setting up the NAFA online film collection. Currently he is obtaining a degree in Statistics in order to bring together the qualitative and quantitative aspects of research.



Sławomir Sikora

Sławomir Sikora – Associate professor in the Institute of Ethnology and Cultural Anthropology (University of Warsaw). He specializes in visual anthropology, urban anthropology, and the anthropology of contemporaneity. Author of books: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (2004) and *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012), as well as numerous articles published in, i.e. „Konteksty”, „Kwartalnik Filmowy”, „Kultura Współczesna”, and „Literatura Ludowa”. Co-curator of the exhibition: *Nostalgia Realised. Africa in Photographs by Kazimierz Zagórski* (Zachęta 2005). Co-author of the film: *Żeby to było ciekawe... / Making It Interesting...* (2009) and co-editor of the book: *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów* (2009), as well as two thematic issues of „Kwartalnik Filmowy”: *Antropologia filmu* (47-48/2004) and *Film, fotografia i rzeczywistość* (54-55/2006). Coordinator of projects: *Oddolne tworzenie kultury* (<http://kulturaoddolna.pl>) and: *Images of Cultural Diversity and Heritage* (<https://nafa2015.pl>). See also: <http://slawomir-sikora.net>

Urodzony w 1977 roku, wykształcony w zakresie archeologii (na Uniwersytecie w Tartu w Estonii) oraz antropologii wizualnej (na Uniwersytecie w Tromsø w Norwegii). Szczególnie interesują go kwestie związane z kulturą materialną, a w jej obrębie zwłaszcza technologiczny aspekt ludzkiej egzystencji. Brał udział w badaniach terenowych w rejonie Mount Everestu w Nepalu i zrobił film etnograficzny na temat używania Internetu na tym obszarze. Pośród wielu innych prac zajmował się także archeologią, realizacją filmów i rozwojem oprogramowania komputerowego. Współpracował również przy tworzeniu dostępnej online kolekcji filmowej NAFA. Obecnie zdobywa wykształcenie z dziedziny statystyki, by móc połączyć jakościowy oraz ilościowy aspekt swoich badań.

Dr hab., adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej (Uniwersytet Warszawski). Zajmuje się przede wszystkim antropologią wizualną, antropologią miasta i współczesności. Autor książek *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (2004) oraz *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012), a także sporej liczby artykułów publikowanych m.in. w „Kontekstach”, „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze Współczesnej” i „Literaturze Ludowej”. Współpraca kuratorska przy wystawie *Nostalgia urzeczywistniona. Afryka w fotografiach Kazimierza Zagórskiego* (Zachęta 2005). Współautor filmu *Żeby to było ciekawe* (2009) i współredaktor książki *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów* (2009), a także dwóch zeszytów tematycznych „Kwartalnika Filmowego”: „Antropologia filmu” (47-48/2004) i „Film, fotografia i rzeczywistość” (54-55/2006). Koordynator projektów: *Oddolne tworzenie kultury* (<http://kulturaoddolna.pl/>) oraz *Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa* (<https://nafa2015.pl/>). <http://slawomir-sikora.net/>



Johannes Sjöberg

Johannes Sjöberg – He was appointed Lecturer in Screen Studies in Drama at The University of Manchester in 2008. He specialises in screen practice as research and his interests also revolve around the boundaries between artistic and academic forms of representation. His approach is based on the practice and critical study of qualitative research methods, such as extended fieldwork and participant observation, using participatory and improvisational art forms to mediate complex cultural understanding to the popular audience within a reflexive context. This approach has developed as a research interest through film and theatre education, freelance work as an actor and director in Sweden, Guatemala and Brazil, during his work as a documentary filmmaker in the UK and as a guest lecturer at various universities. In 1997 Sjöberg graduated in Social Anthropology at The University of Stockholm and completed his MA in Visual Anthropology at The University of Manchester in 2001. Sjöberg was awarded a PhD in Drama in 2009 for his practice-based research on the ethnofictions of Jean Rouch, focusing on the use of projective improvisation in ethnographic filmmaking and applied on identity, performance and discrimination among transgendered Brazilians. He is currently convening the PhD programme in Anthropology, Media and Performance at The University of Manchester and conducting research on ethno science fiction as an ethnographic film method. The project is asking how British youth relate to scientific predictions of the future through their imagination, especially in relation to climate change.

W 2008 roku pracował jako wykładowca w ramach programu „Screen Studies in Drama” na Uniwersytecie w Manchesterze. Specjalizuje się w zakresie praktyk filmowych jako metody badawczej, a jego zainteresowania dotyczą granic między artystycznymi i naukowymi formami reprezentacji. W swym podejściu bazuje na praktyce i krytycznej analizie jakościowych metod badawczych, takich jak rozbudowane badania terenowe i obserwacja uczestnicząca. Używa przy tym form sztuki związanych improwizacją i pozwalających uruchomić złożone rozumowanie kulturowe wśród publiczności i uzyskać kontekst zwrotny. Takie podejście jako metodę badawczą wypracował dzięki wykształceniu filmowemu i teatralnemu, rolom aktora i reżysera pełnionym w Szwecji, Gwatemali i Brazylii, a także pracując jako twórca filmów dokumentalnych w Wielkiej Brytanii i dając gościnnie wykłady na różnych uniwersytetach. W roku 1997 ukończył antropologię społeczną na Uniwersytecie w Sztokholmie, zaś w 2001 antropologię wizualną na Uniwersytecie w Manchesterze. W 2009 roku uzyskał stopień doktora w zakresie dramatu za bazujące na praktyce badania etnofikcji Jeana Roucha, w których skupił się na zastosowaniu improwizacji podczas produkcji filmów etnograficznych, a także na kwestiach tożsamości, performance’u i dyskryminacji wśród transpłciowych Brazylijczyków. Obecnie pracuje nad programem doktorskim w zakresie antropologii, mediów i performance’u na Uniwersytecie w Manchesterze i prowadzi badania dotyczące *ethno science fiction* jako etnograficznej metody filmowej. Projekt ten ma odpowiedzieć na pytanie, jak brytyjska młodzież – w kontekście jej wyobraźni – odnosi się do naukowych przewidywań dotyczących przyszłości, zwłaszcza jeśli chodzi o zmiany klimatyczne.



Frode Storaas

Frode Storaas – He is a professor in visual anthropology at the University Museum of Bergen. He is the General Secretary of NAFA. As a filmmaker he has been involved in projects in Eastern and Southern Africa, in the Middle East, in Mexico and USA, in China and Nepal, on the Balkans and Greece and in Norway. Among his work are the award winning films *Our Courtyard – Bai People of Southwestern China* (59 min. 2006, made together with He Yuan Wang), *Making Rain* (57 min. 2007, made together with Liivo Niglas) on the Shona people of Mozambique and *Fish On!* (60 min. 2008 made together with Liivo Niglas and Diane Perlov), a film on Native Americans of Northern California. His latest films are *The Go-Between, Afar of Ethiopia* (38 min. 2014, together with Rolf Scott and Getachew Kassa) and *Tama Gaun – the Copper Village* (90 min. 2015, together with Dipesh Kharel) a film from Western Nepal. A theme conveyed in most of these projects relates to cultural heritage and how cultural traditions and ideas influence everyday life of people.



Orsolya Veraart

Orsolya Veraart – Hungarian, born and raised in Transylvania, Romania. She is married to Ralph Veraart, fellow visual anthropologist. Currently they have their residence in Norway. She studied ethnography at The Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania. In addition, she studied Visual Cultural Studies at The University of Tromsø, The Arctic University of Norway. Her graduation film, *Man of Nature and Me* has been screened at several film festivals throughout Europe. She has been member of the film selection committee of The Nordic Anthropological Film Association (NAFA) Film Festival since 2014. She provides introductory lectures in visual anthropology at workshops. Whether in film, photography, poetry, designing and making clothes, she has a strong desire to express herself creatively.

Profesor antropologii wizualnej w Muzeum Uniwersyteckim w Bergen w Norwegii. Obecnie jest sekretarzem generalnym NAFA. Jako filmowiec był zaangażowany w projekty realizowane w Afryce Wschodniej i Południowej, na Środkowym Wschodzie, w Meksyku, Stanach Zjednoczonych, Chinach, Nepalu, na Bałkanach, w Grecji i Norwegii. Wśród jego nagrodzonych prac są filmy *Our Courtyard – Bai People of Southwestern China* (59 min, 2006, współrealizacja: He Yuan Wang), *Making Rain* (57 min, 2007, współrealizacja: Liivo Niglas) o ludach Szona z Mozambiku oraz *Fish On!* (60 min, 2008, współrealizacja: Liivo Niglas, Diane Perlov) poświęcony rdzennym Amerykanom z Północnej Kalifornii. Ostatnio nakręcił obrazy *The Go-Between, Afar of Ethiopia* (38 min, 2014, współrealizacja: Rolf Scott, Getachew Kassa) oraz *Tama Gaun – the Copper Village* (90 min, 2015, współrealizacja: Dipesh Kharel) na temat Zachodniego Nepalu. Tematyka większości z tych projektów odnosi się do dziedzictwa kulturowego oraz sposobu, w jaki kulturowe tradycje oraz idee wpływają na życie codzienne ludzi.

Węgierka urodzona i wychowana w Transylwanii w Rumunii. Zaślubiona z Ralphem Veraartem, wykładowcą antropologii wizualnej (oboje mieszkają obecnie w Norwegii). Studiowała etnografię na Uniwersytecie Babeşa i Bolyaia w Kluż-Napoce w Rumunii, a dodatkowo ukończyła wizualne studia kulturowe na Uniwersytecie w Tromsø – Norweskim Uniwersytecie Arktycznym. Jej dyplomowy film *Man of Nature and Me* był prezentowany na licznych festiwalach europejskich. Veraart jest członkinią komitetu selekcji filmów na festiwalu NAFA od 2014 roku. Podczas warsztatów prowadzi wykłady wprowadzające z dziedziny antropologii wizualnej. Jej silna potrzeba kreatywnego wyrażania siebie znajduje wyraz w robionych przez nią filmach i zdjęciach, tworzonej poezji, a także projektowanych i szytych ubraniach.

IMAGE AND FILM AS A MEDIUM OF COMPREHENSION

Sławomir Sikora

Only images in the mind vitalize the will.

Walter Benjamin

1. It is sometimes said that the cinema is a window onto the world. This metaphor is a summary of a years-long search for a privileged perspective of viewing within the range of European thought, and pertains both to art and science (Panofsky 1927|1991). Art proved capable of dealing with it more rapidly and unambiguously. Fauvism, Cubism, Surrealism, raw art, and successive currents of twentieth-century and earlier

art decidedly favoured a departure from the idea of representation (cf. e.g. *Las Meninas* by Diego Velázquez and the interpretation proposed by Michel Foucault). Science proved to be more challenging. Initially, the ethnographic/anthropological film was every so often (or rather was supposed to be) thoroughly “painstaking” and “documentary”. Jay Ruby even declared that in order to be scientific, a film must meet the same criteria as those applied to a scientific dissertation (Ruby 1975, cf. also Heider 1976). Fortunately, those times are over and we are increasingly better aware of the fact that the image is not so much a poor relative of language (*Biblia Pauperum*) as a different manner of experiencing and communicating. John Berger, whose accomplishments regarding the creative approach to the image and visuality are considered significant, once described it as a half-way language. References to language are somewhat unavoidable, since it is our fundamental and universalising means of communication at least in science and codified social life... But is this always the case also in daily life? Or in other cultures? “Early” Wittgenstein suggested disregarding all that cannot be grasped in language, but “late” Wittgenstein decidedly retracted. It is not my intention to undermine the importance and role of language, but rather to draw attention to the fact that image and imagination are endowed with increasing importance in the cognition and comprehension of the world, in which we live. In his important *Modern Social Imaginaries*, Charles Taylor used the term: *imaginary/imaginaries*, defined in a dictionary as: “having existence only in the imagination”, “unreal” (<http://www.thefreedictionary.com/imaginaries>). At the very beginning of his book, he wrote: “The social imaginary is not a set of ideas; rather it is what enables, through making sense of, the

practices of a society” (Taylor 2004, 2). Unambiguously, therefore, thanks to the endowment of meaning that, which is imagined makes possible social practices, i.e. is translated into social reality. That, which appeared to be unreal and imagined is rendered as that, which is as real as can be: social practices, which assume meaning thanks to the imagined. The real – imagined opposition becomes overcome due to practices, i.e. social activities. In a conversation presented in this publication, Barbara Kirshenblatt-Gimblett discussed the role of the imagined more extensively, this time in reference to non-material heritage. Actually, that, which is imagined and non-palpable permeates that, which is material. The whole turn towards materiality and things that we have been observing in anthropology and, wider, in the humanities since the 1990s, is based on the reflection that it is difficult to uphold a radical division into the material and the spiritual/non-material. W.J.T. Mitchell captured this aptly in an ambiguous sentence: “The slogan for our time then is, not things fall apart, but things come alive” (Mitchell 2001). Today, the agency of images is mentioned quite openly. Mitchell went even further and changed the focus of the question from agency, i.e. that what the images do, to that of a question asking what the images want. In doing so, he treated this query also as an intellectual experiment. Mitchell did not offer an unambiguously explanatory answer, but one of the significant albeit fragmentary solutions could assume the form of the following statement: images want to be treated seriously and not to be reduced to a pale reflection of material objects, as we sometimes have a tendency to do (not only in science). They are an independent being governed by laws of its own (Mitchell 2005). More, they demand that we resolutely abandon Cartesian

dualism... The material and immaterial heritage... The cinema appears to unify this perspective. The “guru” of the anthropological cinema David MacDougall admitted that all his films are actually an attempt to touch the invisible (Barbash and Taylor 1996). Good anthropological films allow us to see, i.e. also to imagine that, which is sometimes difficult to imagine, and to find a different perspective. MacDougall even suggested that anthropological films could be innovative because they search for a new style of expression and presentation by remaining at the junction of cultures. Susan Buck-Morss followed – with some interesting modifications – the traces of Walter Benjamin and postulated philosophising with the assistance of images. Benjamin translated perceptions and images (i.a. those that originated in the course of his famous walks and excursions across cities) into language... “For Benjamin” – Buck-Morss noticed in a conversation with Aurora Fernández Polanco – “images are keys to thought. He doesn’t collect images but, rather, data that produced mental images” (Fernández Polanco 2014). Buck-Morss confessed that she also collects authentic images, which inspire and sometimes precede the process of thinking. They are the traces of reality. “What happens with philosophy when it becomes divorced from such traces of concrete reality, is that it loses... it loses everything! It becomes this purified thing that rolls on with no traces of the objective world, no traces of matter” (Fernández Polanco 2014). I believe that at this point Buck-Morss came closer to a definition of anthropology, claiming that it is a philosophy of the concrete, a process of philosophising whose point of departure is the concrete (e.g. Kirsten Hastrup). Can her approach be described as “thinking alongside the images”? Thus comprehended images do not replace

reality nor are they only mnemonically faithful copies – which sometimes stirred the enthusiasm of the early aficionados of photography – but are rather part of our reality. They do not so much represent, duplicate, or present the world elsewhere as enhance the world in which we live and comprise an added value. More, they make it possible to understand our world differently, sometimes better. Walter Lipmann imaginatively compared stereotypes to images in our heads (1922). As a rule, the word: “stereotype” carries negative connotations ... “bad” and simplified images. But can we also treat them in the way in Hans-Georg Gadamer regarded prejudices, as an indispensable element and foundation of our further thinking? I would like to return to this particular motif...

2. It is said that anthropology is one of the few domains of science, which accepted the cinema as a legitimate means of the scientific statement. The history of the anthropological cinema, however, is neither simple nor unilinear. We may recognise the reply given by André Leroi-Gourhan at the first ethnographic film congress held at Musée de l’Homme (1948) to a question he asked himself about the existence of the ethnographic film: “It does exist because we project it”, as one of the symbolic beginnings of this meandering river, which has many sources (Rouch 2003). Scientific activity is also a *sui generis* social practice. I mentioned Leroi-Gourhan because I wished to refer to early and important French experiences from the realm of the anthropological cinema. I have in mind Jean Rouch, one of the giants of this genre who, in a way, did not have any successors. Evoking the earlier metaphor, his oeuvre and legacy could be described as an oxbox lake... but this would be a decidedly unjust simplification and even a grave mistake not only because films

conjuring his legacy are constantly being made, but also because some of his ideas became disseminated in the dominating “written” current of anthropology, upon occasions without any knowledge about their source.¹ One of the essential issues was shared anthropology (*anthropologie partagée*). To an extent, anthropology was always based on some form of cooperation, but Rouch turned this feature into concrete activity. A certain failure connected with his first important film: *Les Maîtres fous*² (1956; from the perspective of time it is worth noting that it became the theme of numerous interesting and appreciative interpretations) resulted in a search for a different, non-classical path of representation. Quite possibly, the best, although not the sole example, was the choice of ethno-fiction, and one of the major representations of this genre was the film: *Moi, un Noir* (1957). According to a well-known story, it was inspired by Oumarou Ganda, a hired migrant worker who settled down in the city, and whom Rouch invited to comment on footage for his earlier motion picture: *Jaguar* (nota bene, not completed until 1968). *Jaguar* showed three protagonists from Niger wandering to a distant town on the Gold Coast (Accra, today: Ghana) and back again. At that time, similar journeys made by young men in search of employment were quite frequent, and this is what Rouch depicted. His protagonists not so much recreate their stories as, while improvising, try to follow the traces of the men whom they resemble and who, in turn, followed others while at the same time creating their own stories and paths towards to a different world. It was then that Ganda allegedly proposed making a film about a real hired worker just like him. The plot takes place in Trechville, a district of Abidjan, and is an introduction of sorts to the life led therein. The film features two

narrators: Ganda and Rouch. Even if at the end of his life the former (d. in 1981), who later became one of the first African film directors, distanced himself from the film (cf. Ungara 2007), it is worth citing his statements from a motion picture by Philo Bregstein: “The film was entirely improvised. I can say that I was more or less co-director from the start... since I gave ideas to Rouch... and at the same time, I acted” (Bregstein 1986).

It could be said that in the search for this third path (compare the later concepts of the “third voice” proposed by Barbara Myerhoff and Marc Kaminsky or the “third space” conceived by Homi Bhabha), Rouch appears to have been a total innovator. One can also recognise that these films approached the question of tradition (formerly and currently often fetishized in anthropology) in an extremely modern manner. Rouch was probably never a great theoretician, but *post factum* he created numerous interesting interpretations of his oeuvre. We cannot deny his excellent intuition and ability to devise new conceptions in the course of practical activity. At a New York review of works by the French filmmaker-anthropologist, Manthia Diawara, otherwise quite critical of Rouch, said: “In a way the film [*Moi, un Noir*] becomes, for me, the birth of an Africa that is going to be Africa. You can’t get any other Africa beyond this Africa basically – with all its alienation. In fact, the alienation is what I find so formidable about the film. (...) In the sixties you have African youth imitating people like James Brown, who thought he was imitating traditional African shamanism. (...) To me, imitation is a positive word. I love alienation, in a way. It goes around, and then goes around again. It isn’t like I am taking everything out of Africa and saying that Africa is not playing any role in the

process. Without alienation I wouldn’t be sitting in a room full of white people like this” (Berthe 2000). Although this statement can be interpreted in many ways it also indicates that already in the 1950s Rouch managed to approach the question of the image and representation in an extremely innovative fashion. He was capable of not “speaking about” but of “speaking with” and “speaking alongside”,³ of treating Others as companions, partners, and assistants. The creative games played by Rouch (in a meaning close to the one proposed by Hans-Georg Gadamer or Ludwig Wittgenstein) with other subjects and “reality” preceded the period of the downfall of the colonies. Rouch was in favour of equality, “contemporaneity” and “simultaneity” already at a time when – as Johannes Fabian indicated (1983) – ethnology was still often losing its way in allochronic descriptions (i.e. those that placed described subjects and “cultures” at another temporal level). It can be thus said that Rouch approached also the question of tradition in a novel manner: as a creative process based on selective choices and changes and not on an undisturbed transmission of meaning (Kaufmann 2011). First and foremost, however – and even if he did not express this in theoretical texts – Rouch managed to create an anthropology evoking cooperation, which today appears to be an already universally accepted method of conducting research. Although nowadays we are well aware that images do not possess universal significance, they can simultaneously – as Rouch proved in his films and activity – become an excellent instrument for building transcultural understanding.

3. Susan Buck-Morss noticed that an unambiguous additional definition of relations between “real” images and images in our head, and a delineation of a boundary

between them, are by no means obvious (Buck-Morss 2004). We may come across a multitude of examples of the permeation of real images and those in our heads. Take a closer look at one of them, which matches brilliantly also the topic of the conference accompanying this festival. This particular example refers to the so-called difficult tradition or heritage... It involves also a return of the earlier abandoned question of stereotypes, images in our heads. Mieke Bal embarked upon the theme of a festivity regularly celebrated in The Netherlands and featuring Black Peter (*Zwerte Piet*), carnival figures in blackface, wearing a costume, and accompanying Saint Nicholas. Today, this custom is strongly criticised for its potential racist, class, and sexist character (the modelling of relations between “races”, classes, and genders – the feminisation of the Other), but, at the same time, it has staunch defenders not only among children. The analysis conducted by Bal is multilevel. Although my text lacks sufficient space for a detailed discussion, it is worth accentuating two important elements: Bal referred to contemporary photographs by the British artist Anne Fox and to personal experiences recalled from her childhood. Significantly, she described the photographer as a “quasi ethnographer” and drew attention to the fact that the element of mediation – a view from the outside – is important for understanding the culture in which one was brought up. It is just as noteworthy that Fox’s works are not traditional “ethnographic” photographs, but rather resort to the portrait, which refers to the tradition of high art and evokes an ambivalent interpretation of persons engaged in enacting this ambiguous traditional custom. Decontextualisation makes possible new contextualizations and a different look at this tradition. “Fox – Bal wrote – (...) makes cultural

objects that propose by visual means an intervention akin to what academics would do if they were aiming to conduct an explicit cultural critique” (Bal 2012, 215). The initial “ambiguity” of tradition does not propose an easy solution. An intellectual approach and “understanding” make it easier to keep a critical distance... but emotions and recollections still remain. I would like to once again firmly stress the role performed by those external images in the construction of new thinking, a “transposition” of images in our heads. Such transformation, however, is not linked with an “easy” obliteration of “old” images (Gadamer prejudices) enrooted in recollections and emotions, but is rather an attempt at their conversion. It is also worth accentuating that Bal blamed herself and not others, as is often the case in such instances.

This is not an isolated example of the importance of images. One of the workshops accompanying the festival will show a film by Stefan Meyknecht: *Tobacco, Truths and Rummikub* (2010), made in The Netherlands, in one of the “good” neighbourhoods that today, due to an influx of numerous émigrés, is changing its character. Meyknecht managed to meet assorted social groups living alongside each other but frequently knowing little about their neighbours. One could say that in this case stereotypes govern thinking. Meyknecht took the experiment further, and at one of the shows decided to confront the film’s protagonists, including local authorities. The experience of jointly watching the motion picture made it feasible to take a different look at one’s schemes of thinking, which in this case I would be inclined to call “pre-images” (with reference to Gadamer) and, as a consequence, to significantly alter one’s thinking. Although in this instance it was already impossible to reverse certain existing

circumstances the film contributed to a change in reasoning. Anthropologists can cite numerous examples of situations in which the image becomes a mediator in understanding and reflections.⁴ I shall immediately add that, as a rule, discoursed images and the word appear to be indispensable in this process of reviving the images in our heads.

BIBLIOGRAPHY

- Bal Mieke, 2002, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press
- Banks Marcus, 1998, Rites of Footage, “The Times Literary Supplement”, 4 December.
- Barbash Ilisa and Lucien Taylor, 1996, *Reframing Ethnographical Film: A “Conversation” with David and Judith MacDougall*, “American Anthropologist”, vol. 98, no. 2.
- Berthe Jamie, 2006, *Chronicles of African Modernities. A Retrospective of Jean Rouch’s Films* (NYU, 2000), transcription and introd. by J. Berthe, <http://www.maitres-fous.net/Chronicles.html>
- Bregstein Philo, 1986, *Jean Rouch and His Camera in the Heart of Africa*, film, The Netherlands, 74’.
- Buck-Morss Susan, 2004, *Visual Studies and Global Imagination*, *Papers of Surrealism*, issue 2, summer 2004, http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/acrobat_files/buck_morss_article.pdf
- Chen Nancy N., 1992, “Speaking Nearby”: A Conversation with Trinh T. Minh-ha, “Visual Anthropology Review”, vol. 8, no. 1

- Fernández Polanco Aurora, 2014, *Snapshots. Images, crowds, thoughts. A conversation with Susan Buck-Morss*, “Re-visiones”, no. 4, <http://re-visiones.net/spip.php?article122>
- Henley Paul, 2009, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, UCP, Chicago i London
- Kaufmann Jean-Claude. 2011, *Identity and the New Nationalist Pro-nouncements*, „International Review of Social Research”, vol. 1, no. 2
- MacDougall David, 1998, *Transcultural Cinema*, red. i wstęp L. Taylor, Princeton University Press, Princeton.
- Meyknecht Steef, 2010, *Tobacco, Truths and Rummikub*, film, *Sychro-on Filmmakers*, 93’, Holandia.
- Mitchell W. J. T., 2001, *Romanticism and the Life of Things: Fossils, Totems, and Images*, “Critical Inquiry”, 28.
- , 2005, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, UCP, Chicago.
- Panofsky Ernst, 1991, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York.
- Rouch Jean, 2003, *The Camera and Man*, transl. S. Feld, in: S. Feld (ed.), *Ciné-Ethnography*. Jean Rouch, University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
- Ruby Jay, 1975, *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*, “Studies in the Anthropology of Visual Communication”, vol. 2.
- , 1991, *Speaking for, Speaking about, Speaking with, Speaking alongside*, “Visual Anthropology Review” vol. 7, no. 2.
- Sikora Sławomir, 2012, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, DiG, Warszawa.
- Ungar Steven, 2007, *Whose voice? Who’s Film?: Jean Rouch, Oumarou Ganda and Moi*, w: J. ten Brink (red.), *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*, Wallflower Press, London.

¹ Marcus Banks wrote outright: “Some years ago, when the proponents of the so-called crisis of representation in ethnographic writing were at the peak of their influence, ethnographic film-makers and visual anthropologists couldn’t resist smiling at their proposed ‘solutions’ – collaboratively authored texts, polyphony, pastiche, reflexivity and fictional accounts. These were all advocated in print, with little recognition of the fact that ethnographic film had been achieving these ends for decades” (Banks 1998: 30).

² The ambiguity of the titular *Maitres* has been stressed upon numerous occasions and the same holds true for the references of the title: *Insane rulers, Insane sages*. More about Rouch in: Henley 2009, Sikora 2012.

³ I refer here to a text by Jay Ruby: *Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside* (1991). It is also worth recalling the notion of speaking nearby, conceived by Trinh T. Minh-ha (Chen 1992).

⁴ I recall here only the excellent, in my opinion, film by Gerald Igor Hauzenberger: *Beyond the Forest. Life in a Dying Culture in Transylvania* (2007), which tackles, i.a. the difficult Nazi heritage. Cf. my interpretation of the film in: Sikora 2012.

Tylko obrazy w umyśle ożywiają wolę.

Walter Benjamin

1. Powiada się czasami, że film jest oknem na świat. Ta metafora podsumowuje długoletnie poszukiwania, w obrębie myśli europejskiej, uprzywilejowanej perspektywy oglądu i dotyczyła zarówno sztuki, jak i nauki (Panofsky 2008). Sztuka szybciej i bardziej jednoznacznie zdołała się z nią uporać. Fowizm, kubizm, surrealizm, *raw art*, te i kolejne kierunki i prądy dwudziestowiecznej, a i wcześniejszej, sztuki zdecydowanie sprzyjały rozstaniu z ideą reprezentacji (por. np. *Les Meninas* Diego Velázqueza wraz z interpretacją Michela Foucaulta). Nieco trudniej było z nauką. Początkowo film etnograficzny/antropologiczny bywał (miał być)

do bólu „rzetelny” i „dokumentalny”. Jay Ruby twierdził nawet (niegdyś), że film, by być naukowym, powinien spełniać takie same kryteria, jak rozprawa naukowa (Ruby 1975, por. też Heider 1976). Na szczęście czasy te minęły i coraz lepiej zdajemy sobie sprawę, że obraz jest nie tyle ubogim krewnym języka (*biblia pauperum*), ile raczej innym sposobem doświadczania i komunikowania. John Berger, którego zasługi w twórczym podejściu do obrazu i wizualności są znaczące, nazywał go niegdyś połowicznym językiem. Odniesienia do języka są poniekąd nieuniknione, ponieważ język jest naszym podstawowym, uniwersalizującym środkiem komunikacji. Przynajmniej w nauce i skodyfikowanym życiu społecznym... Ale czy zawsze także w życiu codziennym? Czy tak samo jest na pewno w innych kulturach? „Wczesny” Wittgenstein sugerował, żeby nie zajmować się tym, czego nie można ująć w języku, niemniej „późny” zdecydowanie wycofał się z tego twierdzenia. Nie jest moją intencją podważanie wagi i roli języka, lecz raczej zwrócenie uwagi na to, że obrazowi i wyobraźni nadaje się coraz większe znaczenie w poznaniu i rozumieniu świata, który zamieszkujemy. Charles Taylor w ważnej książce *Nowoczesne imaginaria społeczne* skorzystał z terminu *imaginary/imaginaries* (imaginaria), który zazwyczaj tłumaczy się jako nierzeczywisty, zmyślony, wyimaginowany. Na samym początku książki Taylor pisze jednak: „Imaginarium społeczne nie jest zestawem idei; lecz raczej tym, co umożliwia praktyki społeczne dzięki nadaniu im sensu.” (Taylor 2010, 9-10) Jednocześnie zatem to, co wydawałoby się nie-rzeczywiste i wyobrażone przekłada się na to, co jest jak najbardziej rzeczywiste i realne: praktyki społeczne, które nabierają sensu dzięki wy-obrazonemu. Opozycja rzeczywiste – wyobrażone dzięki praktykom, czyli działaniom społecznym, zostaje przezwyjęta. O tej roli wyobrażonego, tym razem

w odniesieniu do dziedzictwa niematerialnego, mówi więcej Barbara Kirshenblatt-Gimblett w rozmowie zamieszczonej w niniejszej publikacji. To, co wyobrażone i niedotykalne, przenika w istocie to, co materialne. Cały zwrot ku materialności, ku rzeczom, który od lat 90. XX wieku obserwujemy w antropologii, i szerzej – w humanistyce, w istocie podszyty jest myślą, że radykalny podział na to, co materialne, i to, co duchowe/niematerialne, jest trudny do utrzymania. W.J.T. Mitchell ujął to ładnie w wieloznacznym zdaniu: „Dewizą naszych czasów byłoby zatem twierdzenie, że rzeczy nie tyle rozpadają się, ile ożywają.” (Mitchell 2001) Mówi się dziś już otwarcie o sprawczości obrazów. Mitchell idzie jeszcze dalej i przekierunkowuje pytanie ze sprawczości, z tego, co obrazy robią, na pytanie o to, czego chcą obrazy. I traktuje to pytanie również jako eksperyment myślowy. Mitchell nie daje jednoznacznie wyjaśniającej odpowiedzi, ale jedną z ważnych, choć częściowych, może być twierdzenie: obrazy chcą, by je traktować poważnie, by nie redukować ich do reprezentacji, blade-go odbicia materialnych rzeczy, co nadal mamy czasem skłonność (nie tylko w nauce) czynić. Są niezależnym bytem, który rządzi się swoimi prawami (Mitchell 2015). Domagają się, byśmy stanowczo porzucili kartezjański dualizm... Dziedzictwo materialne i niematerialne... Film wydaje się jednoczyć tę perspektywę. „Guru” kina antropologicznego Davida MacDougalla wyznał, że wszystkie jego filmy są w istocie próbą dotknięcia niewidzialnego (Barbash i Taylor 1996, 378). Dobre filmy antropologiczne pozwalają nam zobaczyć, czyli również wy-obrazić sobie to, co czasem trudno wyobrażalne, odnaleźć inną perspektywę widzenia. MacDougall sugeruje nawet, że filmy antropologiczne bywają innowacyjne dzięki temu, że, poruszając się na styku kultur, poszukują nowego stylu ekspresji i przedstawiania.

Susan Buck-Morss, podążając – z interesującymi modyfikacjami – śladami Waltera Benjamina, postuluje nawet filozofowanie z pomocą obrazów. Benjamin percepcje i obrazy (m.in. powstałe w trakcie słynnych wędrówek i spacerów po miastach) przekładał na język. „Dla Benjamina obrazy – zauważa Buck-Morss w rozmowie z Aurorą Fernández Polanco – były kluczami do myśli. Nie zbierał obrazów, lecz raczej dane (*data*), które tworzyły mentalne obrazy” (Fernández Polanco 2014). Buck-Morss wyznaje, że sama zbiera również autentyczne obrazy, które inspirują i poprzedzają czasem proces myślenia. To ślady rzeczywistości. „Co dzieje się z filozofią, gdy rozstaje się ze śladami konkretnej rzeczywistości, ona traci... traci wszystko! Staje się sterylną rzeczą, która rozwija się bez śladów obiektywnego świata, bez śladów materii” (Fernández Polanco 2014). Buck-Morss zbliża się tu, jak sądzę, do takiej definicji antropologii, która mówi, że jest ona filozofią konkretnego, filozofowaniem, które wychodzi od konkretnego (np. Kirsten Hastrup). Czy można jej podejście nazwać „myśleniem przy obrazach”? Obrazy tak rozumiane nie zastępują rzeczywistości, nie są również tylko jej mnemonicie wierną kopią – tym entuzjastomali się czasem wcześnie fascynaci fotografii – są raczej częścią naszej rzeczywistości. Nie tyle reprezentują i dublują, przedstawiają świat gdzie indziej, ile wzbogacają świat, w którym żyjemy, są dobrem dodanym. Pozwalają zrozumieć nasz świat inaczej, czasem lepiej. Walter Lipmann z wyobraźnią przyrównał niegdyś stereotypy do obrazów w naszych głowach (1922). Słowo stereotyp zazwyczaj niesie negatywne konotacje... To „złe” i uproszczone obrazy. Ale czy możemy je również traktować tak, jak Hans-Georg Gadamer potraktował przedsady, jako niezbędny element, będący podstawą dalszego myślenia? Do tego wątku chciałbym jeszcze wrócić...

2. Powiada się, że antropologia jest jedną z niewielu dziedzin nauki, które zaakceptowały film, jako pełnoprawny środek wypowiedzi naukowej. Historia filmu antropologicznego nie jest jednak ani prosta, ani też unilinearna. Za jeden z symbolicznych początków tej meandrycznej rzeki o wielu źródłach można uznać słowa André Leroi-Gourhana, który na pierwszym kongresie filmu etnograficznego w Musée de l'Homme (1948) na postawione sobie samemu pytanie o istnienie filmu etnograficznego miał odpowiedzieć, że musi istnieć, skoro jest tu oto wyświetlany (Rouch 2003). Działalność naukowa jest również pewną praktyką społeczną. Wspominałem o Leroi-Gourhanie, ponieważ chciałem nawiązać do wczesnych i ważnych francuskich doświadczeń z obszaru kina antropologicznego. Myślę o Jeanie Rouchu. To jeden z gigantów filmu antropologicznego, który w zasadzie nie pozostawił po sobie następców. Odwołując się do wcześniejszej metafory, można by nazwać jego twórczość i spuściznę starorzeczem... ale byłoby to zdecydowanie niesprawiedliwe uproszczenie, a nawet poważny błąd. Nie tylko dlatego, że stale pojawiają się filmy odwołujące się do jego spuścizny, lecz także dlatego, że pewne jego pomysły – czasem bez znajomości źródła tej idei – rozpowszechniły się w dominującym, „pisanym” nurcie antropologii.¹ Jedną z istotnych kwestii była antropologia oparta na współpracy (*anthropologie partagée*). Do pewnego stopnia antropologia zawsze opierała się na jakiejś formie współpracy, niemniej Rouch przekuł to na konkret i działanie. Pewne niepowodzenie wiążące się z ważnym wczesnym filmem *Les Maîtres fous*² (1956; z perspektywy czasu, warto zaznaczyć, film doczekał się wielu interesujących i doceniających interpretacji) przełożyło się na poszukiwanie innej, nieklasycznej drogi reprezentacji. Może najlepszym, choć nie jedynym, przykładem było wkroczenie

na drogę etnofikcji, a jedną z najlepszych reprezentacji tego gatunku stał się film *Moi, un Noir* (Ja, Czarny, 1957). Powszechnie znana opowieść mówi o tym, że miał on być zainspirowany przez Oumarou Gandę, najemnego pracownika, migranta do miasta, którego Rouch zaprosił, by ten skomentował materiały do wcześniejszego filmu *Jaguar* (który notabene finalny kształt zyskał dopiero w 1968 roku). *Jaguar* przedstawiał wędrówkę trzech bohaterów z Nigru do odległego miasta na Żółtym Wybrzeżu (Akra, obecnie: Ghana) i z powrotem. Podobne wędrówki zarobkowe młodych chłopców były wówczas częste. I tak w istocie przedstawia to Rouch. Jego bohaterowie nie tyle odtwarzają własne historie, ile, improwizując, próbują podążać śladami podobnych sobie młodych ludzi, którzy, z kolei, podążali śladami innych, jednocześnie wykuwając swoją własną historię i drogę do innego świata. To wówczas Ganda miał zaproponować zrobienie filmu o prawdziwym robotniku najemnym, takim jak on sam. Akcja film rozgrywa się w Trechville, dzielnicy Abidżanu, i jest swoistym wprowadzeniem w życie dzielnicy. Film ma zresztą dwóch narratorów: Gandę i Roucha. I nawet jeśli Ganda, który stał się później jednym z pierwszych afrykańskich reżyserów, pod koniec życia (zm. 1981) zdystansował się wobec filmu (por. Ungara 2007), to jednocześnie warto przytoczyć jego słowa z filmu Philo Bregsteina: „Film był całkowitą improwizacją. Mogę powiedzieć, że od samego początku byłem w mniejszym czy większym stopniu współreżyserem filmu... ponieważ podsuwałem Rouchowi pomysły... a jednocześnie w nim grałem” (Bregstein 1986). Można twierdzić, że w poszukiwaniu tej trzeciej drogi (porównaj późniejsze pomysły „trzeciego głosu” Barbary Myerhoff i Marca Kaminsky’ego czy „trzeciej przestrzeni” Homi Bhabhy) Rouch wydaje się

całkowitym innowatorem. Można także uznać, że były to filmy, które w bardzo nowoczesny sposób podchodziły do kwestii tradycji (dawniej i obecnie często fetyszyzowanej w antropologii). Rouch zapewne nigdy nie był wielkim teoretykiem, ale post factum tworzył wiele ciekawych interpretacji własnej twórczości. Nie można mu jednak odmówić znakomitego wyczucia i umiejętności wypracowywania nowych koncepcji w toku praktycznych działań. Manthia Diawara, krytyczny skądinąd wobec Roucha, na przeglądzie twórczości francuskiego filmowca-antropologa w Nowym Jorku powiedział: „Do pewnego stopnia ten film [*Moi, un Noir*] stał się dla mnie miejscem narodzin Afryki, która ma się dopiero stać Afryką. Nie można w gruncie rzeczy uchwycić żadnej innej Afryki, która znajdowałaby się poza tą właśnie Afryką – z całą związaną z tym alienacją. W rzeczy samej alienacja, jest tym (...) co robi takie wrażenie w tym filmie. (...) W latach 60. XX wieku (...) młodzi Afrykanie naśladowali Jamesa Browna, który sądził, że naśladuje tradycyjny afrykański szamanizm. (...) Dla mnie imitacja jest słowem pozytywnym. Na swój sposób kocham alienację. To wszystko zatacza krąg, a potem kolejny. Nie jest tak, żebym odbierał wszystko Afryce i twierdził, że nie odgrywa ona żadnej roli w tym procesie. Ale gdyby nie alienacja, nie siedziałbym w tej sali pełnej białych ludzi” (Berthe 2000). Słowa Diawary można różnorodnie interpretować, ale wskazują one również, że Rouchowi już w latach 50. XX wieku udało się bardzo nowatorski sposób podejść do kwestii obrazu i reprezentacji. Nie „mówić o”, lecz „mówić z” i „mówić przy”.³ Potraktować Innych (w etnologii polskiej silnie utrwałała się opozycja swój-obcy), jako towarzyszy, współników i pomocników. Twórcze gry (w znaczeniu bliskim temu, jak ujmowali je Hans-Georg Gadamer czy Ludwig Wittgenstein) Roucha z innymi

podmiotami i „rzeczywistością” poprzedzały jeszcze czas upadku kolonii. Rouch opowiedział się za równorzędnością, „współczesnością” i „równoczesnością” już wtedy, gdy – jak to wykazał Johannes Fabian (1983) – etnologia często błędziła jeszcze w allochronicznych opisach (umieszczających opisywane podmioty i „kultury” na „innej” płaszczyźnie czasowej). Tym samym można mówić, że Rouch w nowatorski sposób podszedł również do kwestii tradycji: jako twórczego procesu opierającego się na selektywnych wyborach i zmianach, a nie niezakłóconej transmisji sensu (Kaufmann 2011). Przede wszystkim jednak – nawet jeśli nie ujął tego w tekstach teoretycznych – Rouchowi udało się stworzyć antropologię, odwołującą się do współpracy, co współcześnie wydaje się już powszechnie przyjętą metodą prowadzenia badań. I choć zdajemy sobie dziś doskonale sprawę z faktu, że obrazy nie mają uniwersalnego znaczenia i nie są uniwersalnie zrozumiałe, to jednocześnie – co udowodnił Rouch w swoich filmach i działaniach – mogą być znakomitym narzędziem budowania transkulturowego zrozumienia.

3. Susan Buck-Morss zauważyła, że jednoznaczne dookreślenie relacji między „rzeczywistymi” obrazami i obrazami w głowach, wytyczenie między nimi granicy, nie jest wcale sprawą oczywistą (Buck-Morss 2004). Przykładów przenikania się rzeczywistych obrazów i obrazów w naszych głowach można znaleźć wiele. Przyjrzyjmy się jednemu z nich, który świetnie pasuje również do tematu konferencji, towarzyszącej niniejszemu festiwalowi. To przykład odnoszący się do tzw. trudnej tradycji, czy też dziedzictwa... Powraca tu również zarzucona wcześniej kwestia stereotypów, obrazów w naszych głowach. Mieke Bal podjęła temat stale obchodzonego w Holandii święta zwanego Czarnym Piotrusiem (*Zwarte Piet*). Pomalowane na

czarno i przebrane karnawałowe postaci towarzyszą Świętemu Mikołajowi. Dziś zwyczaj ten bywa silnie krytykowany z uwagi na potencjalnie rasistowski, klasowy i seksistowski charakter (modelowania relacji między „rasami”, klasami, płciami – feminizacja innego), choć jednocześnie ma zagorzałych obrońców, nie tylko wśród dzieci. Analiza Bal jest wielopoziomowa. Nie ma tu miejsc na jej szczegółowe omówienie. Warto jednak podkreślić dwa ważne elementy. Bal odwołuje się do współczesnych zdjęć brytyjskiej fotografki Anne Fox, jak również do własnych zapamiętanych z dzieciństwa doświadczeń. Fotografkę nazywa zresztą, co znaczące, „quasi-etnografką” i zwraca uwagę, że element zapośredniczenia – spojrzenia z zewnątrz – jest ważny dla zrozumienia własnej kultury, w której się było wychowanym. Ważne jest też to, że fotografie Fox nie są tradycyjnymi zdjęciami „etnograficznymi” – sięgają raczej do portretu, nawiązującego do tradycji sztuki wysokiej, ujmując ambiwalentnie postaci zaangażowane w odgrywanie tego dwuznacznego, tradycyjnego zwyczaju. Dekontekstualizacja umożliwia nowe kontekstualizacje, pozwala spojrzeć na tę tradycję inaczej. „Fox – pisze Bal – (...) tworzy przedmioty kulturowe, które za pomocą środków wizualnych, stają się interwencją podobną do tego, co zrobiliby akademicy, gdyby starali się prowadzić jawną krytykę kulturową” (Bal 2012, 244). Wyjściowa „dwuznaczność” tradycji nie znajduje łatwego rozwiązania. Intelktualne podejście, „rozumienie” łatwiej pozwala krytycznie zdystansować się od niej... pozostają jeszcze jednak emocje i wspomnienia. To, co jeszcze raz chciałbym mocno podkreślić, to rola, jaką owe zewnętrzne obrazy odgrywają w konstruowaniu nowego myślenia, „przetworzeniu” obrazów w głowie. Transformacja ta nie wiąże się jednak z „łatwym” wymazywaniem „starych” obrazów (Gadamerowskich

przedsądów?), zakorzenionych we wspomnieniach i emocjach, lecz raczej próbą ich transformacji. Warto też podkreślić, że Bal bije się we własną pierś, a nie – jak to często bywa w takich przypadkach – cudzą. Nie jest to odosobniony przykład wagi obrazów. Na jednym z warsztatów towarzyszących festiwalowi pokazany będzie film Steefa Meyknechta *Tobacco, Truths and Rummikub* (2010). Zdjęcia kręcone były w Holandii, w jednej z „dobrych” dzielnic, która dziś, na skutek pojawienia się licznych emigrantów, zmienia swój charakter. Meyknechtowi udaje się spotkać w filmie różne grupy społeczne, które żyją obok siebie, często niewiele wiedząc nawzajem o sobie. Można powiedzieć, że stereotypy rządzą tu myśleniem. Ten eksperyment Meyknecht pociągnął dalej. Postanowił na jednym z pokazów zetknąć bohaterów filmu, włącznie z władzami dzielnicy. To doświadczenia wspólnego oglądania pozwoliło inaczej spojrzeć na własne schematy myślenia, które tu nazwałbym (z odwołaniem do Gadamera) „przed-obrazami”, a w konsekwencji znacząco zmienić własne myślenie. Choć w tym przypadku pewnych zaistniałych okoliczności nie udało się już odwrócić, to jednak film przyczynił się do zmiany myślenia. Przykładów sytuacji, w których obraz staje się mediatorem do rozumienia i przemyśleń, antropologowie potrafią przytoczyć wiele.⁴ Od razu dodam, że to najczęściej obrazy zdyskursywowane, słowo wydaje się niezbędne w tym procesie odnowy obrazów w naszych głowach.

BIBLIOGRAFIA

- Banks Marcus, 1998, Rites of Footage, „The Times Literary Supplement”, 4 December.
- Barbash Ilisa i Lucien Taylor, 1996, Reframing Ethnographical Film: A “Conversation” with David and Judith MacDougall, „American Anthropologist”, Vol. 98, nr 2.
- Berthe Jamie, 2006 Chronicles of African Modernities. A retrospective of Jean Rouch’s films (NYU, 2000), transkrypcja i wprowadzenie J. Berthe, <http://www.maitres-fous.net/Chronicles.html>.
- Bregstein Philo, 1986, Jean Rouch and His Camera in the Heart of Africa, film, 74’, Holandia.
- Buck-Morss Susan, 2004, Visual Studies and Global Imagination, Papers of Surrealism Issue 2 Summer. http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/acrobat_files/buck_morss_article.pdf
- Chen Nancy N., 1992, „Speaking Nearby”: A Conversation with Trinh T. Minh-ha, „Visual Anthropology Review”, Vol. 8, nr 1.
- Fernández Polanco Aurora, 2014, Snapshots. Images, crowds, thoughts. A conversation with Susan Buck-Morss, „Re-visiones”, nr 4, <http://re-visiones.net/spip.php?article122>
- Hauzenberger Gerald Igor, 2007 Beyond the Forest. Life in a Dying Culture in Transylvania, film, 75’, Austria.
- Heider Karl, 1976|2006 Ethnographic Film, University of Texas Press, Austin.
- Kaufmann Jean-Claude, 2011, Identity and the New Nationalist Pro-nouncements, „International Review of Social Research” Vol. 1, nr 2.

- MacDougall David, 1998, Transcultural Cinema, red. i wstęp L. Taylor, Princeton University Press, Princeton.
- Meyknecht Steef, 2010, Tobacco, Truths and Rummikub, film, Sychroon Filmmakers, 93’, Holandia.
- Mitchell W.J.T., 2001, Romanticism and the Life of Things: Fossils, Totems, and Images, „Critical Inquiry”, 28.
- 2015, Czego chcą obrazy? Pragnienie przedstawień, życie i miłość obrazów, przeł. Ł. Zaręba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Panofsky Erwin, 2008, Perspektywa jako „forma symboliczna”, przeł. G. Jurkowlaniec, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rouch Jean, 2003, The Camera and Man, przeł. S. Feld w: S. Feld (red.), Ciné-Ethnography. Jean Rouch, University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
- Ruby Jay, 1975, Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?, „Studies in the Anthropology of Visual Communication”, Vol. 2.
- 2004, Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy, przeł. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy”, nr 47-48.
- Sikora Sławomir, 2009, Portret podwójny. Wizerunek depresji, „Kwartalnik Filmowy”, nr 66
- 2012, Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii, DiG, Warszawa.
- Ungar Steven, 2007, Whose voice? Who’s Film?: Jean Rouch, Oumarou Ganda and Moi, un noir, w: J. ten Brink (red.), Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch, Wallflower Press, London.

¹ Marcus Banks napisał wprost: „Kilka lat temu, gdy orędownicy tzw. kryzysu etnograficznego piśmiennictwa byli u szczytu swoich wpływów, etnografowie filmowcy i antropologowie wizualni z trudem powstrzymywali się od uśmiezków w odniesieniu do zaproponowanych ‘rozwiązań’ – teksty oparte na współpracy, polifonii, pastiszu, refleksyjności i sfikcjonalizowane opowieści. Opowiadano się za stosowaniem tych rozwiązań w tekstach, mając niewiele wiedzy na temat tego, że etnografowie-filmowcy wypracowali to już dekady wcześniej” (Banks 1998: 30).

² Wielokrotnie podkreślano dwuznaczność tytułowego słowa *Maitres*, a tym samym referencji tytułu: Szaleni władcy, Szaleni mędrcy. Szerzej na ten temat Roucha zob. Sikora 2012.

³ Odwołuję się tu do tekstu Jaya Ruby’ego *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy* (2004). Ale warto również wspomnieć o pomyśle Trinh T. Minh-ha „mówienia przy” (speaking nearby) (Chen 1992).

⁴ Przywołam tu tylko moim zdaniem znakomity film Geralda Igora Hauzenbergera *Beyond the Forest. Life in a Dying Culture in Transylvania* (2007), w którym zmaga się m.in. z trudnym dziedzictwem nazizmu. Por. moją interpretację filmu Sikora (2009).

CULTURAL DIVERSITY, HERITAGE, AND ETHNOGRAPHIC FILM

By Peter I. Crawford

The NAFA 2015 film festival may appear to exhibit what may almost be defined as a paradox, that it is itself the phenomenon it tries to cover, namely cultural heritage. Do not worry, I shall, hopefully, decode this somewhat cryptic introductory remark in the following pages.

The Nordic Anthropological Film Association (NAFA,

www.nafa.uib.no) International Ethnographic Film Festival, the 35th edition of which we are celebrating here in Warsaw, is the oldest of its kind in Europe, if not the world. It is held every year and very often in conjunction with an academic conference, symposium, workshop or seminar, this year with the conference Visual Anthropology and European Cultural Heritage. The idea has always been to find synergetic ways in which ethnographic and documentary film may cross-pollinate with academic anthropology, together giving a more in-depth and comprehensive coverage of a specific topic in a manner that appeals to the intellect as well as to our emotions, senses and aesthetic appreciation of the world and its diverse cultures. I profoundly believe that this year's event not only is not an exception to this but it may prove to be an excellent example of how film may both be part of and supplement scholarship in exploring the notion of heritage, with a conceptual focus on cultural heritage and a regional focus on Europe. However, as you will see, this does not mean that all films, for example, are necessarily from or even produced in Europe but at the end of the screenings I feel convinced that you will agree that all films in one way or the other contribute to our understanding of what this event is all about: Images of Cultural Diversity and Heritage.

Cultural diversity and heritage have always been at the core of social anthropology, although in certain periods of disciplinary history other terms may have been used. One may argue, as many students will testify I certainly often do in my lecturing, that if one were to boil anthropology down to one sentence it is all about the relationship between sameness and difference on the one hand, and structure and agency on the other, AND the relationship between these relationships

(cf. e. g. Moore and Sanders 2006). The former relationship refers to the fact that despite all our differences, i. e. our cultural diversity (e. g. gender, ethnicity, culture, language, religion, nationality, sexuality), we are fundamentally all the same, something that has been, one ventures to say once and for all, confirmed by the Human Genome Project, the world largest ever biological research project, which told us that basically 99 % of our DNA is exactly the same. The latter relationship reveals that we humans, despite all the different kind of structures (kinship, society, modes of production, nation states), which whether we like it or not seem largely to control and define who we are, may be challenged by our own agency, overthrowing dictators and tyrants, getting rid of age-old beliefs, and enabling us to land on the moon (but, alas, also to throw bombs on each other, insult one another, and make war instead of love). All this goes into our heritage, which, as defined by UNESCO, has something to do with the ways in which the legacy of the past affects the ways we live today, and what we may eventually pass on to our children and grandchildren. This legacy is constituted by both natural and cultural heritage, although the distinction between the two may sometimes be rather blurred, due to the ways in which human cultures interact with nature. I trust few people would disagree that this again is an area in which anthropology has a lot to contribute, and again I rest assured you will find how the many different films, and film styles, engaging with this all in their own manner play their part in enhancing our understanding.

Before taking you through all this with reference to the remarkable display of wonderful films being shown at this year's festival there are two additional points I would like to mention regarding heritage and

diversity in the context of ethnographic film and visual anthropology, and social anthropology in general. Firstly there is the aspect of time or, rather, history. How has history affected heritage and, indeed, cultural diversity? This covers many different things, some more obvious than others. The whole notion of heritage, for example, may be said to belong to and have emerged from a particular epoch, the now, as it were. There are several films, and other presentations if one looks at the overall event, that are 'historical' in this sense, perhaps most evidently the two special film screenings; *The Return* (Dir. Zucker, 2014)¹, portraying the lives of four Jewish women in Poland today, and *Night Will Fall* (Dir. Singer, 2014). They thematically link directly to a third film, shown as part of the festival programme proper, namely *The Passage* (Dir. Lorenz, 2013), which like *The Return* deals with young Polish Jews trying to come to terms with their religious heritage. These films, despite their differences in contexts and 'times', not only help us understand this time dimension of heritage but very appropriately are included in this year's event, in a year celebrating the 70th anniversary of the end of the Second World War and the Nazi Holocaust.

Secondly, the other dimension I felt a need to emphasise is that of space in more than one sense. It is about the space(s) in which we define heritage (and, indeed, cultural diversity) but also the fact that space in itself may constitute both natural and cultural heritage, thus encompassing 'location' as well as 'geography', and 'environment.' In the case of cultural heritage the spatial dimension is also reflected in a heavy focus on the monumental, monuments perhaps being one of the earliest and most easily recognizable examples of heritage, some of which may even attain an iconic

status, such as the *Eiffel tower* (cf. Glaser 2009). Without going into detail, because that would spoil the experience of watching the film, I am convinced that this particular connotation was actually triggered by one of the final films of the festival, namely *From Paris to Paris* (Dir. Belorussova, 2013), a film that in many ways addresses the themes of this whole event, with its focus on both heritage (e.g. the 1812 war) and cultural diversity (e.g. the Nagaibak population speaking a Turkic language, being Russian Orthodox Christians, and part of a Cossack state).

When it comes to cultural diversity, however, there is one thing we need to remind ourselves, and again anthropology helps us do this. Cultural difference and diversity are not necessarily the same thing although this may be the case. If one defines cultural difference along the lines of for example ethnicity or language, there is probably little doubt that several groups or 'cultures' have died out or are under severe threat. However, among other things due to globalization, this may coincide with increased cultural diversity, in that we are seeing a rapid growth in so-called subcultures, in the wide sense of the term going back to Hebdige (1979), of all sorts, be it in the areas of e. g. music, clothing, urban lives, love, migration and what we in short, and in lack of a better term, may describe as cultural hybridization. Again I am sure you will agree that the films screened here will provide food for thought, not only portraying, documenting and exploring certain cultures and subcultures, but also providing the foundation of what my research group in Aarhus has defined as camera as cultural critique, indicating the ways in which the camera and films may (help to) unsettle, question, and challenge concepts and notions we tend to take for granted. Maybe we could bear this

specific point in mind for the discussions after the film screenings.

Needless to say, the films are different, also when it comes to the ways in which they relate to the overall theme, some referring explicitly to heritage and diversity, others doing it in a more indirect manner. The distinction between, or maybe even juxtaposition of, natural and cultural heritage, as outlined above, comes out strongly and directly in at least two films, *The fish that disappeared* (Dir. Arntsen, 2015) and *Swamp Dialogues* (Dir. Plajas, 2014). In *The fish that disappeared*, produced by the Visual Anthropology programme in Tromsø in Norway (but filmed at Lake Tchad), it becomes clear how intrinsically culture and nature are connected through notions of natural resource management. But is the reduction of fish stocks due to nature or culture? A similar question concerning biospheric change arises in *Swamp Dialogues*, which deals specifically with the Romanian Danube Delta, a UNESCO designated World Heritage site. Both films thus address serious issues concerning ways in which nature and natural resource management may affect local communities and the lives and livelihoods of people.

Our spiritual worlds, belief systems, and religions, as diverse as they may be, have a direct impact on our lives, again in many different ways, some dealing with our hopes and aspirations, others with rituals, sacrifices and healing ceremonies geared towards our physical and mental health. One could say that all the film in one way or the other deal with such issues, but again some do it more explicitly than others. *The sacred in the secular* (Dir. Leivategija, 2014) actually explicitly addresses the issue of the relationship between secular and religious life through its portrait of an Orthodox clergyman in Estonia and his parallel

activities as an Ethno and Reggae DJ. *Icaros* (Dir. Barreiro, 2014) gives us access to a different spiritual universe through a young Shipibo shaman apprentice in the

Peruvian Amazon, in many ways a world and healing tradition far removed from a European context. But is it really so far removed, one may ask when contrasting it with the film *Touching Objects* (Dir. Andrews, 2013), showing how museum objects, almost by definition cultural heritage, are used in tactile therapeutic healing of patients recovering from surgery in a London hospital? This illustrative juxtaposition of European and non-European contexts is perhaps most shockingly revealed in Erminia Colucci's film *Breaking the chains* (2015), on the practice of *pasung* in Indonesia, that is using shackles and chains to restrain people with mental illness. If one believes that such a use of shackles and chains in Europe is something one nowadays finds only as cultural (*in casu* medical history) heritage objects in museums, one may be in for an even more horrific shock. Other films dealing specifically with spiritual worlds are *Flowers from the Mount of Olives* (Dir. Pikkov, 2013) and *Praying through water* (Dir. Gadamamadov et al., 2014). In *Flowers from the Mount of Olives* we follow the remarkable story of an octogenarian Estonian nun entering the stage of so-called 'complete silence', but given permission to tell her story for the film first. *Praying through water*, on the other hand, looks at an example of a more pragmatic aspect of rites and sacrifice, in this case how they are used to secure water for the mountain village, again a film focusing on the close relationship between cultural and natural heritage.

It somehow seems almost superfluous to single out music as a field that is relevant to the overall theme of cultural heritage and diversity and for this reason one of the most difficult tasks of the film selection

committee was to select a limited number from the many amazing films from Europe and beyond that in most cases had grown out of serious ethnomusical research. *Ya Kamerun* (Dir. Alter, 2015) may on the surface 'simply' strike viewers as a straightforward music video but it is experimental in an interesting way, namely in how it uses European cultural formulas, in this case (music) video clip aesthetics, to portray African pop music and a Cameroonian musician. It seems to be a trend emerging in many contexts of so-called indigenous music (and cinema) around the world.² *Fabrik Funk* (Dir. Boudreault-Fournier, Hijiki and No-vaes, 2015) is also an experimental film, an 'ethnofiction', which deals not only with music but how it mixes with forms of dance, fashion and technology in Cidade Tiradentes in Brazil. With *Chamber Music from Heaven* (Dir. Holtedahl, 2014), however, we are undoubtedly returning firmly to the roots of European cultural heritage, yet showing how the way this literally is played out in a small Lofoten community on the coast of northern Norway is linked to the ways in which European chamber music now belongs to the world, in this case exemplified by the visits from prominent international musicians.

Most of the remaining films of the programme are more difficult to group together, except that they all, as mentioned, in one way or the other relate to the overall theme of the event. *The Women of Muhu Island* (Dir. Kibus, 2014), yet another Estonian film, may be the film that most directly deals with the topic in that it is a specific portrait of the distinct cultural heritage of Muhu Island, with a focus on folklore, dance, and song, and women. Although the phenomenon of migration has been with us since the birth of humankind, *Stella* (Dir. Vignal, 2007) is a film that reminds us of

some of the sad stories and fates related to migration in contemporary Europe. *Stella*, in its portrayal of Stella and her husband Marcel, who have illegally moved to France from Romania to try to find medical treatment for Marcel, also reminds us that there are many diverse stories of migration, not only the tragic stories overflowing the news about migrants from Africa and the Middle East trying to reach European shores. *The Good Day* (Dir. Kleininger, 2014) is about a different kind of migration altogether, and in several ways with a more joyful note, about a rather untypical wedding agency in Moldova, through which Moldovan women are matched with Japanese men. The film in its style, topic, and 'feel' is similar to the film *The Love Bureau* (Dir. Monzani 2009), which we showed at the NAFA festival in 2010.

Migration is also an underlying theme of *Sleepless Djigit* (Dir. Recchia and Rolin, 2014) in that Tokon, the protagonist, in his struggle to preserve tradition and culture in his Kyrgyz village, and the family farm, relies on his daughter, Gulzat, to visit him every summer from her home in Russia, helping out with the enormous amount of work on the farm. Work is also the key issue of the film *To work is to grow* (Dir. Klaue, 2015), another film from the Visual Anthropology programme in Tromsø. The film, about child labourers in Bolivia, reaches beyond the local story in raising the more universal cultural issues about how we define 'work' and, indeed, 'childhood.' *Tama Gaun – the copper village* (Dir. Storaas and Kharel, 2014) also portrays hard work, that put into classical material and cultural heritage, that of mining, smelting and casting of copper.

My cryptical introductory remark about the film festival itself was referring to the fact that we may regard film festivals, and films, as cultural heritage in their

own right. This is actually the case, in a certain sense, with the film *Remembering Yayayi* (Dir. Deveson, Myers, and Dunlop, 2014), a film revisiting the film material for a film, about Aboriginal cultural heritage, shot in 1974, which never materialised. Going through original footage with an Aboriginal elder the filmmakers manage to create a remarkable film, echoing some of the thoughts about 'time' and 'history' above. It ends up portraying the strengths but also problems of a vulnerable people.

Vulnerability, but also strength, most definitely applies to the main character, Goca, of *When I was a boy I was a girl* (Dir. Todorovic, 2013). Goca is a transvestite living in Belgrade, a city not exactly well known for its tolerance towards sexual minorities. Goca ends up telling a public audience her story, unconventional as it remains in certain parts of Europe. Unconventional narrative is also at the core of *Journey to the maggot feeder* (Dir. Niglas and Tender, 2015), the film following the Estonian animator, Priit Tender, on his search for a story that seems to have been misunderstood, bringing him eventually to Siberia and the source of the Arctic fairy tale.

The final film to mention from the screening programme, *Born to be mild* (Dir. Oxley, 2014) is only 15 minutes but in many ways manages, full of humour, to open our eyes towards practices of cultural heritage, and cultural diversity, that many of us, I am sure, had no idea existed. This is most definitely a film where one should not reveal too much beforehand, a small quote from the film's own synopsis hopefully serving as an effective teaser: "... the Dull Men's Club – a group of men quite content with life's more sedate pleasures."

As chairman of this year's film selection committee I hope that I stand as some kind of guarantor that the

films in the programme will be offering you cinematic treats that will not only give you filmic pleasure but also make you think about issues concerning heritage and cultural diversity in Europe and beyond. The films are in their own right good examples of cultural heritage and certainly also of diversity. At the birth of our academic discipline, anthropology, around a century ago in many countries, interestingly more or less coinciding with the birth of cinema, the world was a very different place. We still had colonial times and a couple of world wars to live through. I firmly believe that anthropology needs to address the significant changes that have taken place because they fundamentally affect our object (and subjects) of study. It is not only about cultural heritage and diversity literally being something else than it was then but also about accordingly redefining and if necessary replacing such concepts. 'Globalisation' is an important aspect of all this but neither the only aspect nor to be treated lightly or too simplistically. I do, fortunately, see signs that a critical awareness of such issues is present, including the need to redefine the scope and foundation of our discipline when facing the realities of the 21st century (see, e. g. Eriksen 2007; Godelier 2009; Hannerz 2010). What I do sincerely hope, however, is that after this festival and the film screenings you will agree that the films contribute to our understanding of cultural

heritage and diversity in many different ways, including ways we may define as cultural critique, which I would argue also means that the films reflect the changes taking place within our discipline. Welcome to the 35th NAFA Festival!

LIST OF REFERENCES:

- Eriksen Thomas H., 2007, *Globalization. The Key Concepts*, Berg, Oxford.
- Glaser Stephanie, 2009, 'The Eiffel Tower: Cultural Icon, Cultural Interface', In: Tomaselli, Keyan G. and David Scott, eds., *Cultural Icons*, Intervention Press, Høeibjerg: pp. 59-83.
- Godelier Maurice, 2009, *In and Out of the West. Reconstructing Anthropology*, Verso, London.
- Hannerz Ulf, 2010, *Anthropology's World. Life in a Twenty-First Century Discipline*, Pluto Press, London.
- Hebdige Dick, 1979, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London.
- Monzani Caterina, 2009, *The Love Bureau*, 26 mins, see: miafilm.com/films/the-love-bureau.html
- Moore Henrietta L. and Todd Sanders, 2006, *Anthropology in Theory. Issues in Epistemology*, Blackwell Publishing, Oxford.

Peter I. Crawford
Camera as Cultural Critique Research Programme, Aarhus University, Denmark, Chairman of the NAFA 2015 Film Selection Committee

¹ For further information on all films referred to, please consult the film catalogue section, except for films not in the programme, which will be in the List of references.

² This was for example the case at the recent Blak Release film festival, a festival of films made by Australian Aboriginal and Torres Strait Islander filmmakers in Cairns as part of the Cairns Indigenous Arts Festival, where many of the films were 'experimental' music videos (see <http://ciaf.com.au/2015-program/theatre-program/>). Many of these, incidentally, are available online, for example through YouTube.

RÓŻNORODNOŚĆ KULTUROWA, DZIEDZICTWO I FILM ETNOGRAFICZNY

Peter I. Crawford

Festiwal filmowy NAFA 2015 i prezentowana na nim twórczość mogą się jawić jako coś, co można by określić niemalże jako paradoks, jako że festiwal sam w sobie jest fenomenem, któremu został poświęcony, czyli dziedzictwem kulturowym. Proszę się nie martwić, na kolejnych stronach postaram się – mam nadzieję – wyjaśnić tę nieco zagadkową uwagę wstępną. Organizowany przez Nordic Anthropological Film Association (NAFA, www.nafa.uib.no) Międzynarodowy Festiwal Filmu Antropologicznego, którego 35. edycja ma miejsce w Warszawie, to jedna z najstarszych tego typu imprez w Europie, jeśli nie na świecie. Odbywa się on rokrocznie i bardzo często w połączeniu z konferencją naukową, sympozjami, warsztatami i seminariami. W tym roku towarzyszy mu konferencja *Antropologia wizualna i europejskie dziedzictwo kulturowe*. Przyświecającą mu ideą od zawsze było znalezienie obszarów współpracy, na których film etnograficzny i dokumentalny oraz antropologia akademicka mogą się wzajemnie inspirować, wspólnie dając bardziej dogłębny i obszerniejszy wyraz konkretnym zagadnieniom, z jednoczesnym odwołaniem się zarówno do intelektu, jak i naszych emocji, zmysłów, a także estetycznej oceny świata i jego rozmaitych kultur. Głęboko wierzę, że tegoroczna edycja nie tylko nie jest

wyjątkiem od tej reguły, lecz także może okazać się doskonałym przykładem tego, jak film staje się częścią, a zarazem uzupełnieniem, badań dotyczących kwestii dziedzictwa, ze szczególnym wskazaniem na pojęcie dziedzictwa kulturowego oraz skupieniem się na regionie Europy. Jednakże, o czym będzie się można przekonać, nie oznacza to, że wszystkie prezentowane filmy dotyczą Europy bądź są tutaj wyprodukowane. Jestem jednak przeświadczony, że po ich obejrzeniu wszystkie one przyczynią się do zrozumienia tematyki festiwalu: obrazów różnorodności kulturowej i dziedzictwa.

Różnorodność kulturowa i dziedzictwo zawsze stanowiły rdzeń antropologii społecznej, chociaż w niektórych okresach jej historii mogły pojawiać się inne terminy. Niektórzy utrzymują – jak to często czynię podczas wykładów, o czym mogą zaświadczyć moi studenci – że jeśliby sprowadzić antropologię do jednego zdania, będzie chodziło o relację między podobieństwem a różnicą, z jednej strony, oraz między strukturą a sprawczością, z drugiej, jak też o związek między tymi relacjami (por. np. Moore, Sanders 2006). Pierwsza z nich odnosi się do faktu, że bez względu na wszystkie nasze różnice, czyli naszą różnorodność kulturową (np. płęć kulturową, etniczność, kulturę, język, religię, narodowość, seksualność), jesteśmy zasadniczo tacy sami, co zostało potwierdzone – niektórzy zaryzykowałiby stwierdzenie, że raz na zawsze – przez projekt poznania ludzkiego genomu (Human Genome Project), czyli największy w historii biologiczny projekt badawczy, który dowiódł, że w zasadzie 99 procent naszego DNA jest dokładnie takie samo. Druga ze wspomnianych relacji pokazuje, że dla nas, ludzi, bez względu na najrozmaitsze typy struktur (pokrewieństwo, społeczeństwo, tryby produkcji, państwa narodowe), które – czy nam

się to podoba czy nie – wydają się w dużym stopniu kontrolować i definiować to, kim jesteśmy, wyzwaniem może stać się nasza własna sprawczość, pozwalająca obalać dyktatorów oraz tyranów i pozbywać się odwiecznych przekonań, a także umożliwiać nam lądowanie na Księżycu (jak również, niestety, każąca się wzajemnie bombardować, znieważać i wzniecać wojny zamiast miłości). Wszystko to wpisuje się w nasze dziedzictwo, które – wedle definicji UNESCO – ma coś wspólnego ze sposobami, w jakie spuścizna przeszłości wpływa na to, jak żyjemy dziś i co ewentualnie możemy przekazać naszym dzieciom i wnukom. Owa spuścizna zasadza się na dziedzictwie zarówno naturalnym, jak i kulturowym, aczkolwiek rozróżnienie między nimi może być czasami nieostre ze względu na sposoby, w jakie kultury ludzkie oddziałują z naturą. Jak sądzę, niewielu sprzeciwiłoby się, że i tym razem mówimy o obszarze, na którym antropologia ma wiele do zdołania; mam pewność, że te różnorodne filmy i style filmowe, zmagające się z tymi wszystkim kwestiami na swój sposób, odgrywają rolę we wspomaganie naszego rozumienia.

Zanim przyjrzymy się tym zagadnieniom znakomicie unaocznionym we wspaniałych filmach tegorocznego festiwalu, wspomnę jeszcze o dwóch dodatkowych sprawach dotyczących dziedzictwa i różnorodności w kontekście filmu etnograficznego i antropologii wizualnej, a także antropologii społecznej w ogóle. Po pierwsze, chodzi o aspekt czasu, czy raczej historii. W jaki sposób historia wpływała na dziedzictwo, a faktycznie – na różnorodność kulturową? Wiąże się to z paroma kwestiami, bardziej i mniej oczywistymi. Można powiedzieć, że idea dziedzictwa w pewnym sensie przynależy do pewnej konkretnej epoki – współczesności – i wywodzi się z niej. Mamy wiele filmów i innych prezentacji, jeśli spojrzeć na

całość wydarzenia, które są „historyczne” w tym właśnie sensie. Prawdopodobnie najbardziej ewidentne w tej mierze są dwa pokazy specjalne – *Powrót* (reż. Zucker, 2014)¹, portretujący życie czterech żydowskich kobiet we współczesnej Polsce, oraz *Ciemności skryją ziemię* (reż. Singer, 2014). Obrazy te tematycznie odsyłają bezpośrednio do trzeciej produkcji, pokazywanej jako część właściwego programu festiwalu – filmu *Przejsie* (reż. Lorenz, 2013), który podobnie jak *Powrót* jest poświęcony młodym polskim Żydom próbującym pogodzić się ze swym dziedzictwem religijnym. Filmy te, mimo dzielących je różnic w wymiarze zarówno kontekstu, z którym są związane, „jak i „czasów”, nie tylko pomagają nam zrozumieć ten czasowy wymiar dziedzictwa, lecz także są stosownie wpisane w charakter tegorocznego festiwalu odbywającego się w roku obchodów 70. rocznicy zakończenia II wojny światowej i nazistowskiego Holokaustu. Po drugie, inny wymiar, który muszę podkreślić, wiąże się z różnie rozumianą przestrzenią. Chodzi tu o przestrzeń czy przestrzenie, w ramach których definiujemy dziedzictwo (a faktycznie różnorodność kulturową), lecz także o to, że przestrzeń sama w sobie może konstytuować dziedzictwo zarówno naturalne, jak i kulturowe, w ten sposób obejmując „lokalizację” oraz „geografię” i „środowisko”. W przypadku dziedzictwa kulturowego wymiar przestrzenny jest również odzwierciedlany ze zdecydowanym skupieniem uwagi na tym, co monumentalne, na pomnikach będących prawdopodobnie jednymi z najwcześniejszych i najbardziej rozpoznawalnych przykładów dziedzictwa; niektóre z nich mogą nawet osiągnąć status ikoniczny, tak jak wieża Eiffla (por. Glaser 2009). Nie będę tu wchodził w szczegóły, bo mogłoby to zepsuć przyjemność

oglądania filmu, ale wyrażę przekonanie, że to konkretne skojarzenie zostało właściwie wywołane przez jeden z ostatnich filmów festiwalu – *Z Paryża do Paryża* (reż. Belorussova, 2013), który na wiele sposobów oddaje tematykę całego festiwalu, koncentrując się zarówno na dziedzictwie (np. wojna roku 1812), jak i różnorodności kulturowej (tj. populacji Nagajbaków, mówiących w języku tureckim, będących członkami Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego i kozakami). Jeśli chodzi o różnorodność kulturową, winniśmy pamiętać o jednej rzeczy, w czym ponownie pomaga nam antropologia. Różnica i różnorodność kulturowe nie są koniecznym tym samym, chociaż czasem może się tak stać. Jeśli ktoś definiuje różnicę kulturową jako na przykład etniczność czy język, to prawdopodobnie nie będzie miał wątpliwości co do tego, że pewne grupy czy „kultury” wymarły bądź że są one poważnie zagrożone. Jednakże, pośród innych rzeczy związanych z globalizacją, można wymienić zwiększającą się różnorodność kulturową, połączoną z szybkim wzrostem wszelkiego rodzaju subkultur – w szerokim rozumieniu tego terminu, by odwołać się do Hebdige’a (1979) – na takich obszarach, jak chociażby muzyka, ubiór, życie miejskie, miłość, migracja oraz to, co w skrócie i z braku lepszego terminu możemy nazwać hybrydyzacją kulturową. W tym również przypadku mam pewność, że widzowie zgodzą się co do tego, że prezentowane filmy będą skłaniały do myślenia, dzięki temu, że nie tylko portretują, dokumentują i eksplorują niektóre kultury i subkultury, lecz także dostarczają podbudowy do tego, co moja grupa badawcza w Aarhus zdefiniowała jako używanie „kamery jako narzędzia krytyki kulturowej”. W ramach tego podejścia wykorzystuje się zdolność zarówno kamery, jak i filmu do destabilizowania koncepcji i pojęć, choć jesteśmy skłonni uznać je za oczywiste, kwestionowania

ich i rzucania im wyzwania. Warto o tym pamiętać, gdy dojdzie do dyskusji po pokazach filmów. Niektóre prezentowane filmy dotyczą kwestii dziedzictwa i różnorodności jawnie, inne czynią to mniej bezpośrednio. Rozróżnienie między dziedzictwem naturalnym i kulturowym, a może nawet ich przeciwstawienie, ujawnia się wyraźnie i bezpośrednio w przynajmniej dwóch filmach: *Ryba, która zniknęła* (reż. Arntsen, 2015) i *Rozmowy na bagniskach* (reż. Plajas, 2014). W *Rybie, która zniknęła*, wyprodukowanej w ramach programu „Visual Anthropology” w Tromsø w Norwegii (ale sfilmowanej nad jeziorem Czad), jasne staje się, jak nierozdzielnie kultura i natura są połączone dzięki pojęciu zarządzania zasobami naturalnymi. Ale czy zmniejszenie się ilości ryb w jeziorze to wina natury czy kultury? Podobne pytanie o zmiany w biosferze zostaje postawione w *Rozmowach na bagniskach* i dotyczy w szczególności problemu delty Dunaju w Rumunii, obiektu wpisanego na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Obydwa filmy dają zatem wyraz poważnym kwestiom wiążącym się ze sposobami, w jakie natura oraz zarządzanie zasobami naturalnymi mogą wpływać na społeczność lokalną oraz na życie ludzi i ich źródła utrzymania. Nasze duchowe światy, systemy wierzeń, religie, w całej swej różnorodności, na wiele sposobów wywierają bezpośredni wpływ na nasze życie. Niektóre wiążą się z naszymi nadziejami i aspiracjami, inne – z rytuałami, ofiarami i ceremoniami uzdrowień odprawianymi dla polepszenia kondycji fizycznej i psychicznej. Można powiedzieć, że wszystkie filmy festiwalowe w ten czy inny sposób unaoczniają te kwestie, ale i rzecz jasna niektóre z nich robią to wyraziściej niż pozostałe. *Świętość w tym, co świeckie* (reż. Leivategija, 2014) dobitnie stawia problem relacji między sferami życia świeckiego

i religijnego, na przykładzie historii prawosławnego duchownego z Estonii, który równocześnie działa jako didżej muzyki etno i reggae. Film *Icaros* (reż. Barreiro, 2014) otwiera przed nami odmienne uniwersum duchowe. Przedstawia młodego ucznia szamana z ludu Shipibo zamieszkującego peruwiańskie dorzecze Amazonki i ukazuje świat oraz tradycję uzdrawiania dalekie pod różnymi względami od kontekstu europejskiego. Czy jednak faktycznie są one aż tak dalekie, można by zapytać, szczególnie jeśli zestawimy je ze światem filmu *Dotykane przedmiotów* (reż. Andrews, 2013), ukazującego, jak eksponaty muzealne – stanowiące niemal z definicji dziedzictwo kulturowe – są wykorzystywane w leczniczej terapii dotykowej stosowanej u pacjentów wracających do zdrowia po operacji w londyńskim szpitalu? To poglądowe przeciwstawienie kontekstów europejskiego i nieeuropejskiego jest prawdopodobnie najbardziej szokująco ukazane w obrazie Erminii Colucci *Zerwać kajdany* (2015), w którym przedstawiono indonezyjską praktykę *pasung* zakuwania w kajdany ludzi cierpiących na choroby psychiczne. Jeśli ktoś uważa, że w Europie stosowanie kajdan i łańcuchów jest dziś prezentowane jedynie w muzeach (historii medycyny) i przedstawiane jako element dziedzictwa kulturowego, może doznać jeszcze większego szoku. Innymi filmami poświęconymi w szczególności światom duchowym są *Kwiaty z Góry Oliwnej* (reż. Pikkov, 2013) oraz *Modlitwa o spłynięcie wód* (reż. Gadomamadov i inni, 2014). W *Kwiatach z Góry Oliwnej* śledzimy niezwykłą opowieść o osiemdziesięcioletniej estońskiej mniszce stojącej przed etapem tzw. całkowitego milczenia, która jednak uzyskała pozwolenie, by opowiedzieć filmowcom historię swego życia. *Modlitwa o spłynięcie wód* ukazuje natomiast bardziej pragmatyczne aspekty obrzędów i składania ofiary,

a konkretnie działań podejmowanych dla zapewnienia wioseci wody górskiej. I w tym przypadku twórcy skupiają się na bliskiej relacji między dziedzictwem kulturowym i naturalnym. W pewnym sensie wydaje się prawie zbyt proste wyróżnianie muzyki jako pola związanego z ogólną tematyką dziedzictwa kulturowego oraz różnorodności i z tego powodu jednym z najtrudniejszych zadań dla komitetu selekcji filmów było wybranie ograniczonej liczby obrazów spośród wielu niesamowitych produkcji europejskich i nie tylko, które w większości przypadków były efektem poważnych badań etnomuzykologicznych. Przy powierzchniowym oglądzie *Ya Kamerun – podarunek w rewanżu* (reż. Alter, Sturzenegger, 2015) może „po prostu” zafrapować widzów jako zwyczajny wideoklip, jest on jednak eksperymentalny jeśli chodzi o zastosowanie europejskich formuł kulturowych – w tym przypadku estetyki (muzycznego) wideoklipu – dla sportretowania afrykańskiej muzyki pop i kameruńskich muzyków. Wydaje się, że jest to pewien trend ogólnosiwiatowy związany z tak zwaną rdzenną muzyką (i kinem)². *Fabrik Funk* (reż. Boudreault-Fournier, Hikiji, Novaes, 2015) to również film eksperymentalny, przykład „etnofikcji”, który jest poświęcony nie tylko muzyce, lecz także metodom jej łączenia z różnymi formami tańca, mody i technologii w brazylijskim Cidade Tiradentes. Dzięki filmowi *Muzyka kameralna z nieba* (reż. Holtedahl, 2014) niewątpliwie wracamy do korzeni europejskiego dziedzictwa kulturowego. Pokazuje on, jak konkretne sytuacje, rozgrywające się w małej wspólnotce z Lofotów na północnym wybrzeżu Norwegii, są powiązane ze sposobami, w jakie europejska muzyka kameralna przynależy obecnie do świata: w tym przypadku ilustruje to wizyta sławnych międzynarodowych muzyków. Większość pozostałych filmów trudno

pogrupować, chociaż wszystkie one, jak wspominałem, w ten czy inny sposób odnoszą się do przewodniej myśli festiwalu. *Kobiety z wyspy Muhu* (reż. Kibus, 2014), kolejna produkcja estońska, to film prawdopodobnie najbardziej bezpośrednio oddający tę myśl przewodnią, jako że jest szczególnym portretem odmiennego dziedzictwa kulturowego wyspy Muhu, obrazem, którego twórcy skupili uwagę na folklorze, tańcu, pieśniach i kobietach. Fenomen migracji jest znany ludzkości od zawsze, a dotyczący go film *Stella* (reż. Vignal, 2007) przypomina nam o niektórych smutnych historiach i losach wiążących się z migracjami we współczesnej Europie. *Stella* i jej mąż Marcel przedostają się nielegalnie z Rumunii do Francji, by znaleźć sposób na wyleczenie Marcela. Film uzmysławia nam, że historie dotyczące migracji mają różne oblicza, nie tylko te tragiczne, które dominują w wiadomościach o emigrantach z Afryki i Bliskiego Wschodu usiłujących przedostać się do Europy. *Dobry dzień* (reż. Kleininger, 2014) to film poruszający pogodniejsze aspekty migracji. Opowiada o raczej nietypowej agencji matrymonialnej z Mołdawii, za pośrednictwem której Mołdawianki są swatane z Japończykami. Swym stylem, tematyką i „nastrojowością” produkcja ta przypomina film *The Love Bureau* (reż. Monzani 2009), który był prezentowany na festiwalu NAFA w 2010 roku.

Migracja jest również motywem przewodnim w obrazie *Dzygit, który wiecznie czuwa* (reż. Recchia, Rolin, 2014), w tym sensie, że Tokon, główny bohater walczący o zachowanie tradycji i kultury w kirgiskiej wiosce, a także swego gospodarstwa rodzinnego, w czym wspiera go Gulzat – córka, która każdego lata przyjeżdża z Rosji, by pomóc ojcu w olbrzymiej ilości pracy, którą trzeba wykonać. Praca to także kluczowe zagadnienie filmu *Pracować znaczy dorastać* (reż. Klaue, 2015), kolejnej produkcji zrealizowanej w ramach

programu „Visual Anthropology” w Tromsø. Obraz ten, poświęcony dziecięcym pracownikom w Boliwii, wykracza poza lokalną historię, podnosząc bardziej uniwersalne kwestie kulturowe dotyczące tego, jak definiujemy „pracę” i „dzieciństwo”. Film *Tama Guan, miedziane miasteczko* (reż. Storaas, Karel, 2014) również ukazuje ciężką pracę, tym razem wiążącą się z klasycznym tematem dziedzictwa materialnego i kulturowego, z wydobywaniem, wytapianiem i odlewaniem miedzi. Moja zagadkowa uwaga wstępna na temat samego festiwalu odnosiła się do tego, że festiwale filmowe i filmy same w sobie można traktować jako dziedzictwo kulturowe. To w pewnym sensie przypadek filmu *Wspominając Yayai* (reż. Deveson, Myers, Dunlop, 2014), produkcji, która poddaje rewizji nakręcony w 1974 roku materiał na temat dziedzictwa kulturowego Rdzennych Australijczyków. Film nigdy nie został zmontowany. Ukazując proces oglądania oryginalnych zdjęć wspólnie z rdzenną członkinią starszozny, filmowcom udaje się stworzyć niezwykle film, odzwierciedlający niektóre z przywołanych wyżej refleksji na temat „czasu” i „historii”. W efekcie uzyskujemy portret ukazujący ludzi silnych a jednocześnie bezbronnych (*vulnerable*). Podatność na zranienia, ale również siła niewątpliwie charakteryzują Gocę, główną bohaterkę obrazu *Kiedy byłem chłopcem, byłam dziewczynką* (reż. Todorović, 2013). Transseksualista Goca mieszka w Belgradzie, mieście, które raczej nie może się poszczycić tolerancją względem mniejszości seksualnych. Bohaterka opowiada publiczności swoją historię, która w niektórych rejonach Europy uchodzić będzie za niekonwencjonalną. Równie niekonwencjonalna narracja pojawia się w filmie *Podróż do karmiciela robaków* (reż. Niglas, Tender, 2015), produkcji będącej zapisem wyprawy estońskiego twórcy

filmów animowanych, Priita Tendera, w poszukiwaniu sensu opowieści, która wydaje się niezrozumiała; wraz z bohaterem docieramy ostatecznie na Syberię, do samego źródła tej niezwyklej, arktycznej opowieści. Ostatni z prezentowanych filmów, o którym trzeba wspomnieć – *Niespieszni z natury* (reż. Oxley, 2014) – trwa zaledwie 15 minut, ale z dużą dawką humoru opowiada o rozmaitych praktykach dziedzictwa kulturowego i kulturowej różnorodności oraz otwiera nam oczy na kwestie, o których istnieniu wielu z nas – jestem tego pewien – nie miało pojęcia. To zdecydowanie film, na temat którego nie wolno ujawnić zbyt wiele, ale drobny cytat z opisu na szczęście może posłużyć jako skuteczna zachęta: „...Klub Nudziarzy to grupa mężczyzn skłonnych zadowolić się czerpaniem bardziej statecznych przyjemności z życia.”

Mam nadzieję, że jako przewodniczący tegorocznego komitetu selekcji filmów mogę być pewnego rodzaju gwarantem, dającym pewność, że cały program festiwalowy będzie dla widzów ucztą kinową, która nie tylko zapewni filmową przyjemność, lecz także zachęci do refleksji na temat kwestii związanych z dziedzictwem i różnorodnością kulturową w Europie oraz poza nią. Prezentowane filmy same w sobie są dobrymi przykładami dziedzictwa kulturowego i różnorodności. W chwili narodzin antropologii jako dyscypliny akademickiej – co w wielu krajach miało miejsce około stu lat temu i ciekawie zbiegło się mniej więcej z narodzinami kina – świat wyglądał zupełnie inaczej. Trwała jeszcze epoka kolonializmu i mieliśmy przed sobą kilka wojen światowych. Jestem głęboko przekonany, że antropologia musi się zajmować doniosłymi zmianami, ponieważ w sposób istotny wpływają one na przedmiot (i podmioty) naszych badań. Nie chodzi tu jednak wyłącznie o dziedzictwo kulturowe

i różnorodność, które uległy zmianie od tego czasu, lecz także o stosowne przededefiniowanie a, jeśli to konieczne, zastępowanie owych koncepcji innymi. „Globalizacja” jest ważnym, lecz nie jedynym aspektem opisywanych zjawisk, – nie należy jej traktować z lekceważeniem ani upraszczać. Na szczęście dostrzegam oznaki tego, że istnieje krytyczna świadomość dotycząca tych kwestii, włączywszy w to potrzebę redefiniowania zakresu i fundamentów naszej dyscypliny w obliczu rzeczywistości XXI wieku (zob. np. Eriksen 2007; Godelier 2009; Hannerz 2010). Wyrażam zatem szczerą nadzieję, że po obejrzeniu wszystkich filmów festiwalu widzowie zgodzą się co do tego, że prezentowane obrazy przyczyniają się do naszego rozumienia dziedzictwa kulturowego i różnorodności na wiele różnych sposobów, uwzględniając i te, które możemy określić jako krytykę kulturową, co również według mnie oznacza, że filmy te odzwierciedlają zmiany dokonujące się w obrębie naszej dyscypliny. Witamy na 35. Festiwalu NAFA!

Przeł. Grzegorz Nadgrodkiewicz

BIBLIOGRAFIA

- Eriksen Thomas H., 2007, *Globalization. The Key Concepts*, Berg, Oxford.
Glaser Stephanie, 2009, 'The Eiffel Tower: Cultural Icon, Cultural Interface', [w:] Tomaselli, Keyan G. and David Scott, red., *Cultural Icons*, Intervention Press, Høbjerg: 59–83.
Godelier Maurice, 2009, *In and Out of the West. Reconstructing Anthropology*, Verso, London.
Hannerz Ulf, 2010, *Anthropology's World. Life in a Twenty-First Century Discipline*, Pluto Press, London.
Hebdige Dick, 1979, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London.
Monzani Caterina, 2009, *The Love Bureau*, 26 min, dostępny online: miafilm.com/films/the-love-bureau.html
Moore Henrietta L. and Todd Sanders, 2006, *Anthropology in Theory. Issues in Epistemology*, Blackwell Publishing, Oxford.

Peter I. Crawford – Program badawczy „Camera as Cultural Critique”, Uniwersytet w Aarhus, Dania, Przewodniczący Komitetu Selekcji Filmów NAFA 2015

1 Dodatkowe informacje o wszystkich omawianych tutaj filmach są dostępne w osobnej części katalogu, z wyjątkiem filmów spoza programu, które wymienione są w bibliografii.
2 Z takim przypadkiem mieliśmy na przykład do czynienia na ostatnim Blak Release – festiwalu filmów zrealizowanych przez Rdzennych Australijczyków i mieszkańców Wysp w Cieśninie Torres, odbywającym się w Cairns i będącym częścią Cairns Indigenous Arts Festival; wiele prezentowanych tam filmów stanowiły „eksperymentalne” wideoklipy muzyczne (zob.: <http://ciaf.com.au/2015-program/theatre-program/>). Nawiasem mówiąc, liczne z tych produkcji są dostępne online, na przykład w serwisie YouTube.

BORN TO BE MILD

Year: **2014**
Length: **15 minutes**
Director/filmmaker: **Andy Oxley**
Producer/production company: **Screen 3 Productions**
Country of production: **UK**
Country/location of film: **UK**

The modern world is constantly speeding up. But not for the Dull Men's Club – a group of men quite content with life's more sedate pleasures.

Nieśpieszni z natury

Współczesny świat ciągle przyspiesza. Ale nie dla członków Klubu Nudziarzy (Dull Men's Club) – grupy mężczyzn skłonnych zadowolić się czerpaniem z życia bardziej statecznych przyjemności.



Andy Oxley

Andy Oxley (Plymouth, UK, 11/03/1982) is a freelance filmmaker. His documentaries have screened at festivals all over the world, and toured cinemas nationwide. He is currently directing a one-hour documentary for UK national television.

BREAKING THE CHAINS

Year: 2015
Length: 64 minutes
Director/filmmaker: Erminia Colucci
Country of production: UK, Australia, Italy
Country/location of film: Indonesia



The practice of using shackles and chains (known in Bahasa Indonesia as *pasung*) to physically restrain people with mental illness is widespread in Indonesia (as in many other low-middle income countries) and almost universally ignored. This ethnographic documentary tells an original story about the process that leads to the freedom of victims of *pasung* such as Yayah, a young woman who has been chained inside a small room for seventeen years. In particular, the film follows the activities that have been initiated by an organization in Cianjur (West Java) that is led and run by people also with mental health problems.

Zerwać kajdany

Praktyka zakuwania w kajdany i łańcuchy (zwana po indonezyjsku *pasung*) ludzi chorych psychicznie jest w Indonezji (podobnie jak w wielu innych mniej zamożnych krajach świata) szeroko rozpowszechniona i niemal zupełnie ignorowana przez społeczeństwo. Film jest etnograficznym dokumentem opowiadającym o procesie prowadzącym do uwolnienia ofiar *pasung*, takich jak np. Yayah – młoda kobieta, która przez siedemnaście lat siedziała w małej klitce zakuta w łańcuchy. Film pokazuje przede wszystkim działania zainicjowane w Cianjur (Jawa Zachodnia) przez organizację, na której czelę stoją ludzie zmagający się z chorobami psychicznymi.



Erminia Colucci

Erminia Colucci is an emerging ethnographic documentary film-maker and an established researcher focusing on issues of social justice, human/women rights, mental health and suicide. She is currently based in London (Queen Mary University of London).

CHAMBER MUSIC FROM HEAVEN

Year: **2014**
Length: **28 minutes**
Director/filmmaker: **Lisbet Holtedahl**
Distribution company: **Visual Cultural Studies, UiT, The Arctic University of Norway**
Country of production: **Norway**
Country/location of film: **Norway**



We all have a relationship to music. This is a universal film about the intimate and special relationship professional musicians have with the music they perform. It is at the same time a local film about the joy of music and creativity in Lofoten's fantastic nature, seen through world class musicians on stage and off stage. The film, recorded in 2013, shows rehearsals and recordings from the LINK Festival week concerts in beautiful Lofoten churches. We focus on the interplay between musicians in the Engegaard Quartet, and between the Engegaard Quartet and other international musicians. The film is entertaining, has wonderful music and wise words, and it is an important culture historical document.

Muzyka kameralna z nieba

Wszyscy mają jakieś relacje z muzyką. Uniwersalny film o bliskim, szczególnym związku łączącym zawodowych muzyków z wykonywaną muzyką. Jest to również film o konkretnym miejscu, mówiący o radości płynącej z wykonywania muzyki i o twórczym potencjale niesamowitej przyrody Lofotów postrzeganej z perspektywy światowej klasy muzyków. Film nakręcony w 2013 roku pokazuje próby i nagrania podczas tygodnia koncertów w ramach festiwalu LINK, które miały miejsce w pięknych kościołach Lofotów. Koncentrujemy się na relacjach między muzykami zespołu Engegaard Quartet oraz między kwartetem a innymi uczestnikami międzynarodowego festiwalu. Film jest zabawny, ma cudowną muzykę i padają w nim mądre słowa; jest też ważnym dokumentem historii kultury.



Lisbet Holtedahl

Lisbet Holtedahl is founder of and professor at Visual Cultural Studies, UiT, The Arctic University of Tromsø. She has made ethnographic films from West Africa and Northern Norway.

FABRIK FUNK

Year: **2015**
Length: **25 minutes**
Director/filmmaker: **Alexandrine Boudreault-Fournier, Rose Satiko Gitirana Hikiji, and Sylvia Caiuby Novaes**
Producer/production company: **Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA-USP)**
Country of production: **Brazil**
Country/location of film: **Brazil**



Karoline is a young woman who wants a more exciting life than her normal routine in a telemarketing centre. In the streets of Cidade Tiradentes, the largest low-income housing development in Latin America, Karoline chases her dream of becoming an MC in a place known as the Funk Factory. The film is an 'ethnofiction' that explores the universe of Funk, a practice involving music, dance, technology, fashion and consumption that has emerged as one of the most prominent cultural manifestations among Brazilian youths. *Fabrik Funk* is the result of collaboration between anthropologists from the University of São Paulo and the University of Victoria with residents of Cidade Tiradentes working in different ways in the local art scene.

Fabrik Funk

Karoline jest młodą kobietą spragnioną bardziej ekscytującego życia niż to, które daje jej praca w telemarketingu. Na ulicach Cidade Tiradentes, największego osiedla tanich bloków mieszkalnych w Ameryce Łacińskiej, Karoline podąża za swoim marzeniem - chce zostać konferansjerką w miejscu o nazwie Fabryka Funk. Film należy do gatunku „fantastyki etnograficznej” i ukazuje świat funku, łączącego muzykę, taniec, technologię, modę i konsumpcję, który pojawił się jako jeden z najsilniejszych przejawów kultury młodzieżowej w Brazylii. *Fabrik Funk* to wynik współpracy antropologów z Uniwersytetu São Paulo i University of Victoria z mieszkańcami Cidade Tiradentes zaangażowanymi na różny sposób w lokalną scenę artystyczną.



Alexandrine Boudreault-Fournier, Rose Satiko Gitirana Hikiji, and Sylvia Caiuby Novaes

Alexandrine Boudreault-Fournier completed her PhD in Cultural Anthropology with Visual Media at the University of Manchester and the Granada Centre for Visual Anthropology. She is now professor of Anthropology at the University of Victoria in British-Columbia, Canada.

Rose Satiko Gitirana Hikiji is a professor of the Department of Anthropology at the University of São Paulo (USP). She is the author of the books *Imagem-violência: Etnografia de um cinema provocador*, *A música e o risco* and *Lá do Leste*.

Sylvia Caiuby Novaes is Full Professor at the University of São Paulo, where she founded GRAVI (Visual Anthropology Group) and LISA. Author of two ethnographic films and various photographic essays from an anthropological perspective, she is today director of the Maria Antonia University Centre.

THE FISH THAT DISAPPEARED

Year: 2015
Length: 38 minutes
Director/filmmaker: **Bjorn Arntsen**
Producer/production company: **Visual Cultural Studies, UIT, The Arctic University of Norway**
Country of production: **Norway**
Country/location of film: **Cameroon and Chad**



Fifty years ago Lake Chad was one of the largest inland lakes of Africa. It was also extraordinarily well stocked with fish. Neither is the case anymore. Gudja and the other fishermen in the Gilam quarter of Blangua struggle to make a living from fishing. Some claim that the disappearance of the fish can be explained mainly by the reduced size of the lake, but is that so? By joining Gudja and his fishing pals in their work at the lake, and through encounters with traditional authorities and modern administration, the underlying causes of the fish scarcity are explored.

Ryba, która zniknęła

Przed pięćdziesięciu laty jezioro Czad było jednym z największych jezior w Afryce. Obfitowało też w niezwykle wiele ryb. Te czasy jednak minęły. Gudja i inni rybacy z osiedla Gilam w Blangua z trudem mogą się dziś utrzymać z rybołówstwa. Niektórzy twierdzą, że zniknięcie ryb można wytłumaczyć mniejszymi rozmiarami jeziora, ale czy tak jest rzeczywiście? Film próbuje naświetlić kwestię zanikania gatunków ryb. W tym celu operatorzy towarzyszą Gudji i jego kolegom podczas pracy na jeziorze oraz podczas spotkań z miejscowymi tradycyjnymi autorytetami i nowoczesną administracją.



Bjørn Arntsen

Bjørn Arntsen - I'm an anthropologist employed in a position as Associate Professor at Visual Cultural Studies, University of Tromsø, Norway. Previous films are *The Fish Come with the Rain* from 2002 and *Hunting the Halibut* from 2004.

FLOWERS FROM THE MOUNT OF OLIVES

Year: **2013**
Length: **70 minutes**
Director/filmmaker: **Heilika Pikkov**
Producer/production company: **Silmviburlane**
Country of production: **Estonia**
Country/location of film: **Jerusalem**



In Jerusalem, in a Russian Orthodox convent on the Mount of Olives, lives the 82-year-old Estonian nun, Mother Ksenya. Although inside the convent's cement walls the clock is never set, and life still follows the Julius calendar, the twenty years that Mother Ksenya has spent there have passed by in a flash. In the hierarchy of the nunnery she has now achieved the second-to-last level. She is heading towards complete silence, the Great Schema. But before that she has been given permission to tell the story of her life for the very last time.

Kwiaty z Góry Oliwnej

W Jerozolimie, w rosyjskim klasztorze prawosławnym na Górze Oliwnej mieszka Matka Ksenia, estońska mniszka licząca 82 lata. Choć za cementowymi ścianami klasztoru czas biegnie swoim rytmem, a życie toczy się nadal według kalendarza juliańskiego, dwadzieścia lat, które Matka Ksenia spędziła w tym miejscu, minęły w okamgnieniu. W klasztornej hierarchii osiągnęła już przedostatni stopień: teraz czeka ją już tylko całkowite milczenie - Wielka Schyma. Zyskała jednak pozwolenie, by po raz ostatni opowiedzieć historię swego życia...



Heilika Pikkov

Heilika Pikkov (b. 1982) studied film and television directing in Tallinn University and spent a semester at the University of Central Lancashire in UK. Besides making documentary films Heilika is also internationally well-known animation curator. For 8 years she was the manager and programmer of the Tallinn Black Nights Film Festival's animation festival Animated Dreams.

FROM PARIS TO PARIS

Year: **2013**
Length: **21 minutes**
Director/filmmaker: **Svetlana Belorussova**
Producer/production company: **Andrei Golovnev**
Country of production: **Russia**
Country/location of film: **Russia, Poland, Germany, France**

The Chelyabinsk region (Russia) has its own Paris. It is home to Nagaibaks. They are Turkic by language, Russian Orthodox Christian by religion, and Cossacks by social state. A group of Nagaibak sets out on a trip to Europe following the tracks of their ancestors – soldiers of the 1812 war in the film.

Z Paryża do Paryża

Region Czelabiński w Rosji ma swój Paryż. Zamieszkują go Nagajbacy. Mówią językiem należącym do rodziny języków tureckich, wyznają prawosławie i są kozakami. Grupa Nagajbaków wyrusza w podróż do Europy śladami swych przodków - żołnierzy z czasów wojny roku 1812.



Svetlana Belorussova

Svetlana Belorussova - Holds a Master's degree in socio-cultural anthropology from the Ural State Federal University. Since 2011 participates in the ethnographic expeditions to the Southern Ural, Arctic Yamal and Chukotka (Russia). *From Paris to Paris* is her first film.

THE GOOD DAY

Year: **2014**
Length: **31 minutes**
Director/filmmaker: **Clara Kleiningert**
Producer/production company: **Granada Centre, University of Manchester**
Country of production: **UK/Romania**
Country/location of film: **Moldova**



In Chişinău, the capital of Moldova, a Moldovan woman named Lidia married Masato, a Japanese man, and together they run an untypical wedding agency. Japan Marriage Centre, their agency, connects Moldovan women to Japanese men, an intercultural match the owners consider to be made in heaven. We join two of the women that took up the services of the agency: Nadia and Xenia. Nadia is visiting her potential husbands in Japan and preparing for life in a very different place. At the same time Xenia is expecting her fiancé Takashi, who will be baptized in the Orthodox religion and they will have a Moldovan wedding.

Dobry dzień

W stolicy Mołdawii, Kiszyniowie, Mołdawianka Lidia wraz z mężem Masato pochodzącym z Japonii prowadzą nietypową agencję matrymonialną. Japan Marriage Centre swata Mołdawianki z Japończykami. Zdaniem właścicieli związku zawarte za pośrednictwem agencji mogą uchodzić za idealne. Towarzyszymy dwóm kobietom, które skorzystały z usług agencji. Nadia właśnie odwiedza kandydatów na męża w Japonii i przygotowuje się do życia w tak bardzo odmiennym miejscu. W tym samym czasie Xenia czeka na swego narzeczonego o imieniu Takashi, który przyjmie prawosławny chrzest, po czym para będzie miała mołdawskie wesele.



Clara Kleiningert

Clara Kleiningert studied Social and Cultural Anthropology in Vienna, where she attained her Bachelor degree. While studying at the Granada Centre for Visual Anthropology, she conducted part of her research with the Jamaican community of Moss Side, Manchester. Two films have resulted from this field study, one of which was screened at the Göttingen Ethnographic Film Festival in the student film competition.

ICAROS

Year: **2014**

Length: **71 minutes**

Director/filmmaker: **Georgina Barreiro**

Producer: **Georgina Barreiro**

Bergen (**Norway**) and Help Media (**Nepal**)

Country of production: **Argentina**

Country/location of film: **Peru**

Icaros explores the spiritual universe of the Shipibo indigenous people who live by the Ucayali River, one of the main tributaries of the Peruvian Amazon. Young Mokan Rono sets out on a journey to discover the ancestral knowledge of ayahuasca, mentored by a wise shaman and by his mother, a master healer.

Icaros

Icaros ukazuje świat duchowy tubylczego ludu Shipibo mieszkającego nad Ukajali – jednym z dopływów Amazonki na terytorium Peru. Młody Mokan Rono wyrusza na wyprawę, by odkryć wiedzę o ayahuasce, stanowiącą dziedzictwo przodków. Jego przewodniczy to mądry szaman oraz matka, która jest uzdrowicielką.



Georgina Barreiro

Georgina Barreiro was born in Buenos Aires, Argentina and studied the career of Design of Image and Sound at the University of Buenos Aires. She edited several tv doc for Canal Encuentro, INADI, Canal a, Proa tv, Discovery Channel, University of San Martín and National Library of Argentina. She has worked both as an editor and producer in *The October Silence*. *Icaros* is her first film.

JOURNEY TO THE MAGGOT FEEDER

Year: **2015**
Length: **68 minutes**
Director/filmmaker: **Liivo Niglas and Priit Tender**
Producer/production company: **F-Seitse**
Country of production: **Estonia**
Country/location of film: **Estonia, UK and Russia**



Journey to the Maggot Feeder tries to solve the mystery of a bizarre Arctic fairy tale. Priit Tender, an Estonian animator, makes a film about an old Chukchi legend – The Maggot Feeder. The unconventional narrative finds misunderstanding in the western audiences and Priit takes off to a journey to Chukotka in the northeastern corner of Siberia where deeper layers of the story and local culture start to unfold. This anthropological road movie deals with the importance of storytelling in human life, inviting the viewers to undertake a journey into the depths of their inner world.

Podróż do karmiciela robaków

Film próbuje rozwiązać zagadkę tajemniczej opowieści rodem z Arktyki. Priit Tender, estoński twórca filmów animowanych, robi film oparty na starej legendzie Czukczów o Karmicielu Robaków. Niezwykła opowieść jest całkowicie niezrozumiała dla zachodnich odbiorców i Priit jedzie na Czukotkę, na północnowschodni skraj Syberii, gdzie zaczynają się przed nim odsłaniać głębsze pokłady tej opowieści i miejscowej kultury. To antropologiczny film drogi, który mówi o znaczeniu opowieści w życiu człowieka i zaprasza widza, by podjął podróż w głąb własnego wnętrza.



Liivo Niglas and Priit Tender

Liivo Niglas (1970) is an Estonian documentary filmmaker and ethnologist. He also runs an independent production company, Mp Doc, for anthropological documentary films. He has made films in Siberia, Africa, Central Asia and North America.

Priit Tender (1971) is an Estonian animator – the director, designer and writer of many short animated films. His author films are driven by surreal imagery, black humor and dark existential journeys.

THE PASSAGE

Year: **2013**
Length: **52 minutes**
Director/filmmaker: **Jan Lorenz**
Distribution/production: **Centre for Jewish Studies, University of Manchester**
Country of production: **UK**
Country/location of film: **Poland**



The *Passage* is an intimate ethnographic documentary about being and becoming Jewish in contemporary Poland, seen through the prism of personal experience of three young adults affiliated with a Polish Jewish congregation. The film portrays their personal reflections on belonging and heritage against the backdrop of social and religious life of their community. On the one hand, *The Passage* shows that young peoples' claims to Jewish identity are deeply grounded in post-war Jewish experiences of their parents, grandparents, and relatives. On the other hand, it presents the 'Jewish renewal' as a complex and ambivalent transformation, which positioned Polish Jewish institutions in a new globalised reality.

Przejście

Przejście jest etnograficznym dokumentem ukazującym bycie i stawanie się Żydem we współczesnej Polsce przez pryzmat osobistych doświadczeń trójki młodych ludzi związanych z żydowską kongregacją. Film obrazuje ich osobiste refleksje dotyczące tożsamości i tradycji na tle żydowskiego życia społecznego i religijnego we Wrocławiu. Z jednej strony, *Przejście* pokazuje stopień, w jakim poczucie tożsamości młodych ludzi osadzone jest w powojennych, specyficznie polsko-żydowskich doświadczeniach ich rodziców, dziadków i krewnych. Z drugiej – fenomen „odrodzenia żydowskiego”, którego częścią stali się trzej bohaterowie, jawi się tu jako skomplikowana i niejednoznaczna transformacja sytuująca społeczność żydowską w nowej zglobalizowanej rzeczywistości.



Jan Lorenz

Jan Lorenz is a Postdoctoral Research Fellow at the Centre for Jewish Studies of the University of Manchester where he completed his PhD in Social Anthropology with Visual Media in 2014. He has done ethnographic fieldwork in Poland, Israel, and Haiti, and is the author of an ethnographic documentary on young Jews in Poland entitled *The Passage* (2013).

PRAYING THROUGH WATER

Year: **2014**
Length: **27 minutes**
Director/filmmaker: **Tolik Gadamamadov, Gulomnazaar Sohbnazarov, and Zohirbek Asanshoev**
Producer/production company: **NGO Aksi Kuh**
Country of production: **Tajikistan**
Country/location of film: **Tajikistan**



Praying through water explores the ancient traditions and rites of the people living high up in the Pamir Mountains in Central Asia. In spring, when the time comes to water the lands, there is a need for the locals to go high up in the mountains to enable the mountain stream come down to the village. Before the water is directed to fall down to the village, a special rite is carried out to sacrifice food for the stream. By these rites the locals try to express their gratitude to the guardian angel of the mountain stream. These unique rites illustrate the concept of oneness of the human being with nature and the extent to which water is linked with the life cycle of the mountain people.

Modlitwa o sptynięcie wód

Film ukazuje dawne tradycje i obrzędy ludu zamieszkującego wysoko w górach Pamiru, w Azji Środkowej. Wiosną, kiedy nadchodzi czas, by nawodnić pola i łąki, ludzie muszą iść wysoko w góry, by skierować strumienie górskiej wody do wsi. Zanim jednak woda zostanie skierowana ku wiosce, dokonuje się specjalnego obrzędu poświęcenia pokarmu dla strumienia. Wyraża się w ten sposób wdzięczność dla opiekuńczego anioła górskiego strumienia. Te jedyne w swoim rodzaju obrzędy są odzwierciedleniem koncepcji jedności człowieka z naturą oraz pokazują, do jakiego stopnia woda łączy się z cyklem życia ludzi mieszkających w górach.



Tolik Gadamamadov, Gulomnazaar Sohbnazarov, and Zohirbek Asanshoev

Tojiddin Gadamamadov graduated from the Faculty of Mass Culture and TV Production, Tajik Institute of Culture, Dushanbe, Tajikistan. He is an independent film director.

REMEMBERING YAYAYI

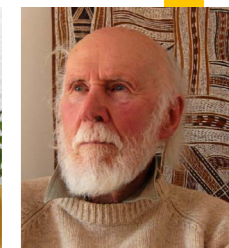


Year: **2014**
Length: **57 minutes**
Director/filmmaker: **Pip Deveson, Fred Myers, and Ian Dunlop**
Producer/production company: **The Australian National University**
Country of production: **Australia**
Country/location of film: **Australia**

In 1974 filmmaker Ian Dunlop visited Yayayi, a remote outstation where Pintupi people had moved to escape the pressures of life at the larger settlement of Papunya. Yayayi has long since been abandoned and Dunlop never made a film with the material he shot there. In this film, Pintupi elder Marlene Nampitjinpa and Ian Dunlop revisit the Yayayi footage with anthropologist Fred Myers. They look back at a time when Pintupi were struggling to take control of their destiny. *Remembering Yayayi* gives access to both the original filming encounter and the significance that archival images have for indigenous people today. Here contradictory feelings sit alongside each other: nostalgia with feelings of loss; an admiration for the strength of the old people with an acknowledgement of incipient problems that people continue to face.

Wspominając Yayai

W 1974 roku filmowiec Ian Dunlop był w Yayai, odległym obozowisku w interiorze, gdzie część ludu Pintupi przeniosła się, by uciec przed stresem związanym z życiem w większej osadzie Papunya. Yayai jest już od dawna opuszczone, a Dunlop nigdy nie zrobił filmu z nakręconego tam materiału. We *Wspominając Yayai* członkini starszyny Pintupi Marlene Nampitjinpa i Ian Dunlop przeglądają w towarzystwie antropologa Freda Myersa zdjęcia nakręcone w Yayai. Wracają do czasów, gdy Pintupi walczyli o kontrolę nad własnym losem. Film umożliwia zapoznanie się zarówno z oryginalnym materiałem filmowym, jak i pokazuje znaczenie zdjęć archiwalnych dla ludów rdzennych. Pojawiają się sprzeczne emocje: nostalgia i poczucie straty, podziw dla siły dawnych ludzi i rozpoznanie rodzących się problemów, którym do dzisiaj trzeba stawić czoła.



Pip Deveson, Fred Myers, and Ian Dunlop

Pip Deveson has worked on anthropological film projects over more than thirty years. Now based at the Australian National University, Pip has continued working on multi-media and film projects – all building on her former work with Ian Dunlop. A recent Australian Research Council funded project gave Pip the opportunity to produce one last film with Ian – *Remembering Yayayi*. With anthropologist Fred Myers, they revisited 13 hours of previously unused footage, shot by Dunlop in 1974 at a short-term Pintupi outstation in Central Australia.

THE SACRED IN THE SECULAR

Year: **2014**
Length: **27 minutes**
Director/filmmaker: **Karin Leivategija**
Producer/production company: **Granada Centre,
University of Manchester**
Country of production: **UK**
Country/location of film: **Estonia**



This film explores the relationship between secular and religious life. The main protagonist, Toomas Erikson, is an Estonian Orthodox clergyman, who is deeply committed to music. He expresses that commitment through being an Ethno and Reggae DJ, and working as a presenter on the radio. It is a combination that comes across as surprising, and it raises questions even in a largely secular country like Estonia. The secular world tends to look at Christianity through a prism of stereotypes. Due to the conservative history of the church it is often believed that there is no place for liberal expression in religious life. The film is an attempt to explore whether the gap between religious and secular life is as wide as it is typically assumed.

Świętość w tym, co świeckie

Film analizuje relacje między świeckim a religijnym wymiarem życia. Główny bohater Toomas Erikson to prawosławny duchowny, w którego życiu muzyka odgrywa niezwykle ważną rolę. Jest didżejem muzyki etno i reggae, a także pracuje jako prezenter radiowy. Takie połączenie okazuje się zaskakujące i budzi wątpliwości nawet w tak bardzo zsekularyzowanym kraju jak Estonia. Świat świecki zwykle patrzy na chrześcijaństwo przez pryzmat stereotypów. Ze względu na konserwatyzm kościoła na przestrzeni dziejów często uważa się, że nie ma w nim miejsca na swobodne wyrażanie własnej religijności. Film stanowi próbę przyjrzenia się, czy życie religijne i świeckie naprawdę dzieli tak szeroka przepaść, jak zwykle się uważać.



Karin Leivategija

Karin Leivategija - She has recently graduated from Visual Anthropology studies at the University of Manchester, England. She comes from Estonia and most of her films were exploring cultural and historical fragments of Estonian life.

SLEEPLESS DJIGIT

Year: **2014**
Length: **43 minutes**
Director/filmmaker: **Marc Recchia and Christophe Rolin**
Producer/production company: **CBA - WIP**
Country of production: **Kyrgyzstan/Belgium**
Country/location of film: **Kyrgyzstan**



Tokon, a retired teacher from south of Kyrgyzstan writes poetry during his spare time. Every summer his daughter Gulzat comes from Russia to visit him and help him out on the farm. This year's misfortunes make Tokon focus more than usually on his daughter's departure. With the dismissal of his assistant and the absence of his wife, his world is slowly shrinking. Will it be possible despite his old age to remain the brave Djigit he needs to be in the eyes of the family? A compelling idea about traditional family values and engagement emerges. It's the hope of many Kyrgyz abroad to return to their homeland.

Dżygít, który wiecznie czuwa

Tokon, emerytowany nauczyciel z południowego Kirgistanu, pisze w wolnym czasie wiersze. Każdego lata przyjeżdża z Rosji w odwiedziny jego córka Gulzat i pomaga mu w gospodarstwie. Nieszczęśliwe wypadki tego roku sprawiają, że Tokon bardziej niż zwykle przeżywa wyjazd córki. Bez pomocnika, którego odprawił, i bez żony, której zabrakło, świat Tokona powoli się kurczy. Czy pomimo podeszłego wieku uda mu się nadal być dzielnym dżygitem, za którego chce uchodzić w oczach swej rodziny? Film podejmuje kwestie tradycyjnych wartości rodzinnych, zaangażowania i nadziei na powrót do kraju, przepełniającej wielu Kirgizów mieszkających za granicą.



Marc Recchia and Christophe Rolin

Marc Recchia and Christophe Rolin discover their passion for documentary during their studies at the IAD film school of Brussels. In 2008 they give several workshops together for documentary amateurs at the Multimedia Centre of Brussels. Finally in 2011, they decide to produce and direct their first common work, the documentary *Sleepless Djigit*.

STELLA

Year: **2007**
Length: **77 minutes**
Director/filmmaker: **Vanina Vignal**
Producer/production company: **NOVEMBREproductions**
Country of production: **France/Romania**
Country/location of film: **France/Romania**



Every day, Stella begs at the Oberkampf metro station, yet no one really sees her, just as no one sees the blind flower-seller in *City Lights*. Leaving everything behind, she chose to live illegally in France for love of her seriously ill husband Marcel. She was convinced she would find a doctor able to treat him. She succeeded but the backlash is overwhelming and she, in turn, falls ill. Jobless, penniless and with no legal status, she has to finish her course of medical treatment before returning to Romania. While the film renders her anguish and suffering palpable, it also shows a woman who never gives up, who is determined to solve her problems one after the other with the means she has available. Within her exhausted frame, there lies an iron will.

Stella

Stella codziennie żebrze na stacji metra Oberkampf, ale nikt tak naprawdę nie zwraca na nią uwagi, tak jak nikt nie dostrzega niewidomej kwiaciarki w *Świątkach wielkiego miasta*. Porzuca wszystko i z miłości do ciężko chorego męża Marcela decyduje się na nielegalny pobyt we Francji. Udaje jej się odnaleźć lekarza, który podejmuje się leczenia, lecz wkrótce ciężko odreagowuje i sama popada w chorobę. Mimo tego, że jest bezrobotna, bez grosza i bez pozwolenia na pobyt, musi skończyć kurację, zanim wróci do Rumunii. Film sprawia, że jej cierpienie i ból stają się namacalne; równocześnie jednak pokazuje kobietę, która nigdy się nie poddaje, jest zdecydowana rozwiązywać swe problemy jeden po drugim, takimi środkami, jakie są jej dostępne. W jej wycieńczonym ciele drzemie żelazna wola.



Vanina Vignal

Vanina Vignal was born in France. She trained as an actress at the Jacques Lecoq International School of Theater and Movement, and the National Theatre Conservatory of Romania. She then trained as an assistant editor and assistant director, before turning to her own projects. She speaks fluent Romanian, which gives her direct access to the people she has chosen to film.

SWAMP DIALOGUES

Year: **2014**
Length: **53 minutes**
Director/filmmaker: **Ildikó Plajás**
Country of production: **The Netherlands**
Country/location of film: **Romania**

The Danube Delta in Romania – the ‘Last European Sanctuary’ – is a UNESCO World Heritage Site. While major efforts are made to protect biodiversity, the plight of local communities is largely overlooked. Social scientists claim that the traumatic nature of the swamp bears heavy on the villagers’ lives. But is nature really to blame? *Swamp dialogues* is based on extensive field research about the discursive creation of wilderness in the Danube Delta Biosphere Reserve. Through a careful ‘argument montage’, built entirely on cinematic language, the film represents an anthropological analysis while reflecting on epistemological questions of knowledge production in social sciences.

Rozmowy na bagniskach

Delta Dunaju w Rumunii – „ostatni rezerwat Europy” – jest obiektem wpisanym na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Wiele czyni się tu dla ochrony bioróżnorodności, natomiast trudne położenie miejscowej ludności zdaje się nie budzić większego zainteresowania. Jak twierdzą badacze społeczni, traumatyczna natura życia na bagnach odciśnięła wyraźne piętno na życiu mieszkańców. Czy jednak naprawdę należy winić tu przyrodę? Film oparty jest na rozległych badaniach terenowych dotyczących dyskursywnego wytwarzania dzikiej przyrody w rezerwacie biosfery w delcie Dunaju. Za pomocą bardzo przemyślnie „zmontowanego wyводу”, prowadzonego wyłącznie za pomocą środków filmowych, film *Rozmowy na bagniskach* przedstawia analizę antropologiczną, proponując równocześnie refleksję nad kwestiami epistemologicznymi dotyczącymi wytwarzania wiedzy w naukach społecznych.



Ildikó Plajás

Ildikó Zonga Plájás studied anthropology and cultural studies in Romania and Hungary, later graduating in Visual Ethnography at Leiden University, the Netherlands. Currently she is teaching at visual methods summer school at Leiden University and will start a new research project at the University of Amsterdam. *Swamp dialogues* is her first feature anthropological film.



TAMA GAUN - THE COPPER VILLAGE

Year: 2014
Length: 89 minutes
Director/filmmaker: **Frode Storaas and Dipesh Kharel**
Producer/production company: University Museum of Bergen (Norway) and Help Media (Nepal)
Country of production: **Japan/Norway/Nepal**
Country/location of film: **Nepal**



In Okharbot and Ruma villages, Myagdi District of Western Nepal, a few persons still know the age-old traditional practise of mining, smelting and casting of copper. The copper has a number of symbolic meanings and economic aspects connected to exchange and healing properties. The villages consist of about 2,000 inhabitants of various ethnic groups and castes. The complex caste system of Nepal, although abolished, still structures the lives of most people. The caste system basically consists of occupational specialists such as the smiths, tailors, butchers etc. The untouchable smiths, the Kami, produce one of the purest metals in Hindu cosmology, and the important Hindu god, Shiva, is believed to be manifested in the copper. The mining is performed with relatively simple tools, only using chisels and bags. Outside the mine the ore is washed and sorted, before the actual smelting process starts. This is a three-staged process a first smelting, roasting and a second smelting which ends with the pure copper in the bottom of the furnace. The film follows Ujir, the foreman, who guides the steps of the mining and smelting. During the smelting work the festival of Dassain took place in the village and there the ethnic group of Magars played a central role, slaughtering and distributing meat and giving blessings. The festival is part of the social and cultural context of the traditional smelting process of copper shown in the film.

Tama Guan – miedziowe miasteczko

W miejscowościach Okharbot i Ruma w dystrykcie Myagdi w zachodnim Nepalu nielicznym już znane są dawne, tradycyjne sposoby wydobywania miedzi, jej wytopu i odlewania. Miedź ma wiele znaczeń symbolicznych i ekonomicznych, związanych z jej wartością wymienną oraz właściwościami uzdrawiającymi. Miejscowości liczą około 2000 mieszkańców należących do różnych grup etnicznych i kast. Choć w Nepalu skomplikowany system kastowy został zniesiony, to życie większości nadal się na nim opiera. Generalnie dzieli on ludzi według wykonywanych zajęć na kowali, krawców, rzeźników itd. Niedotykalni kowale, Kami, wyrabiają jeden z najczystszych metali w hinduskiej kosmologii, a miedź jest według wierzeń emanacją ważnego boga hinduizmu - Śiwy. Miedź wydobywa się za pomocą dość prostych narzędzi, przy użyciu dłut i worków. Rudę płucze się i sortuje poza kopalnią, przed rozpoczęciem wytopu. Ma on trzy etapy: pierwszy wytop, prażenie i drugi wytop, po którym na dnie pieca zostaje czysta miedź. W filmie towarzyszymy Ujirowi, pod którego kierunkiem odbywa się wydobywanie i wytop. Podczas wytopu we wsi odbywało się święto Dassain, w którym główną rolę odgrywa grupa etniczna Magarów, dokonująca ofiarnego uboju zwierząt, podziału mięsa i błogosławieństw. Święto stanowi społeczny i kulturowy kontekst dla przedstawionego w filmie tradycyjnego wytopu miedzi.



Frode Storaas and Dipesh Kharel

Frode Storaas is a professor in visual anthropology at the University Museum of Bergen. He is recently a General Secretary of NAFA. As a filmmaker he has been involved in projects in Eastern and Southern Africa, in the Middle East, in Mexico and USA, in China and Nepal, on the Balkans and Greece and in Norway.

TO WORK IS TO GROW

Year: **2015**
Length: **33 minutes**
Director/filmmaker: **Léa Klaue**
Producer/production company: **Visual Cultural Studies, UIT, The Arctic University of Norway**
Country of production: **Norway**
Country/location of film: **Bolivia**



Gerald, Ruben, Neysa and their friends are children and adolescents who work as wheelbarrow pushers at a market and as prayer boys in a cemetery in the region of Cochabamba in Bolivia. With their own labour union – the Bolivian working children’s union UNATsBO – they will present their ideas and defend their right to work in front of the parliament, where a new legislature concerning working children is decided. *To work is to grow* presents some working children’s opinion about child labour, but also these children’s actual work. Work becomes a tool to empower and grow – through one’s good as well as one’s bad moments.

Pracować znaczy dorastać

Gerald, Ruben, Neysa oraz ich koledzy i koleżanki to dzieci i nastolatki trudniące się na targu przewożeniem towarów lub też pracujące jako asysta pogrzebowa w regionie Cochabamba w Boliwii. Razem z własnym związkiem zawodowym UNATsBO boliwijskim związkiem zawodowym pracujących dzieci – przedstawia swe poglądy i będą bronić swojego prawa do pracy przed parlamentem, który będzie obradował nad ustawą dotyczącą pracy dzieci. Film przedstawia opinie bohaterów dotyczące kwestii pracy dzieci w ogóle, a także pracy, którą one same wykonują. Praca, która niesie za sobą dobre i złe doświadczenia, staje się narzędziem dającym dzieciom siłę i umożliwiającym dorastanie.



Léa Klaue

Léa Klaue Born 1989 in the Swiss Alps Bachelor in Media Sciences and Social Anthropology in Basel Interest in Latin America and studies in Santiago de Chile Master in Visual Cultural Studies in Tromsø, Norway

TOUCHING OBJECTS

Year: **2013**
Length: **6 minutes**
Director/filmmaker: **Sasha Andrews**
Producer/production company: **UCL Anthropology Media Unit**
Country of production: **UK**
Country/location of film: **UK**



In a London Hospital, student volunteer Chloe takes precious museum objects onto a ward. She hands the mysterious items to Carol, who is recovering from surgery. With gentle prompts, Carol is encouraged to explore the objects and forget her surroundings. Touching objects is an enrichment activity proven to enhance patient wellbeing; because the spirit needs just as much recovery and healing as the body.

Dotykanie przedmiotów

W londyńskim szpitalu wolontariuszka-studentka Chloe przynosi na oddział cenne eksponaty muzealne. Podaje tajemnicze przedmioty Carol, która jest po operacji. Zachęca ją, by się bliżej z nimi zapoznała i zapomniała o otoczeniu szpitalnym. Dotykanie przedmiotów wzbogaca doznania pacjenta i poprawia jego samopoczucie; duch potrzebuje rekonwalescencji i uzdrowienia tak samo jak ciało.



Sasha Andrews

Sasha Andrews has a passion for character-driven factual stories, particularly of sub-cultures that comment on universal human issues in unexpected ways. Sasha's previous award winning documentaries were screened at over 30 festivals world-wide.

WHEN I WAS A BOY I WAS A GIRL

Year: **2013**
Length: **29 minutes**
Director/filmmaker: **Ivana Todorovic**
Producer/production company: **Ivana Todorovic
and AFC DKSG**
Country of production: **Serbia**
Country/location of film: **Serbia**

Goca is a transvestite in Belgrade, the capital city of a country where organizing or participating in a gay pride parade is forbidden. She is raising a daughter who is actually her niece. Although her very young boyfriend doesn't respect her, Goca still loves him and manages to retain her sunny, open-minded nature. She risks her life to earn money for the family. On her thirty-ninth birthday she decides to celebrate her coming-out on stage in front of a live audience. And so she tells them the story of her life: "When I was a boy, I was a girl." The text in this cabaret was written by Goca and playwright Olga Dimitrijević. A few months after the film was made Goca started to work as an activist on transsexual issues in Serbia and has founded Association Hestija.

Kiedy byłem chłopcem byłem dziewczynką
Goca jest transwestytą mieszkającym w Belgradzie, stolicy kraju, w którym organizacja Parady Równości i uczestnictwo w niej są zakazane. Wychowuje córkę, która jest faktycznie jej siostrzenicą. Choć chłopak Gocy, człowiek bardzo młody, zupełnie jej nie szanuje, Goca nadal go kocha, pozostaje radosna i otwarta. Ryzykuje życiem, by zarobić na rodzinę. W swoje trzydzieste dziewięte urodziny postanawia dokonać publicznego coming-outu na scenie w obecności publiczności. Opowiada historię swego życia: „Kiedy byłem chłopcem, byłem dziewczynką”. Tekst został napisany przez Gocę i dramatopisarkę Olgę Dimitrijević. Kilka miesięcy po zrobieniu filmu Goca stała się aktywistką praw transseksualistów w Serbii i założyła stowarzyszenie Hestija.



Ivana Todorovic

Ivana Todorovic holds a Graduate Certificate in Documentary Media studies from The New School, a Diploma from the Jean Rouch ATELIERS VARAN Documentary Filmmaking Workshop in Belgrade, a Diploma in Peace studies from the one year alternatives studies in Belgrade and BA in Ethnology and Anthropology from University of Belgrade. Her films have been shown in a number of US and European festivals.

THE WOMEN OF MUHU ISLAND

Year: **2014**
Length: **60 minutes**
Director/filmmaker: **Kadriann Kibus**
Producer/production company: **Sabat Film**
Country of production: **Estonia**
Country/location of film: **Estonia**



Muhu is a small Estonian island with a distinct cultural heritage. The film follows two local women of different generations. With her 84 years, Olga is the oldest in her dance group but refuses to retire to the loneliness of her home that harbours memories of her late husband. Triinu is a young woman who gave up her career and relationships in the city and returned to Muhu to make a new life for herself. A bittersweet yet humorous account of the charming Muhu women, who uphold the local culture with its folklore, costume, dance, and song.

Kobiety z wyspy Muhu

Muhu to mała estońska wysepka o specyficznym dziedzictwie kulturowym. Film przedstawia miejscowe kobiety należące do różnych pokoleń. Olga, licząca 84 lata, jest najstarsza w grupie tanecznej, ale nie chce z niej zrezygnować i wycofać w samotność domostwa, w którym wszystko przypomina jej o zmarłym mężu. Triinu to młoda kobieta, która porzuciła karierę i związki w mieście, by powrócić na Muhu i zacząć nowe życie. Słodko-gorzka, lecz pełna humoru opowieść o uroczych kobietach z Muhu, które podtrzymują tradycje kultury lokalnej: folklor, strój, taniec i pieśni.



Kadriann Kibus

Kadriann Kibus (born in 1979) is an Estonian film director. She has worked on a number of documentary films as a director, writer, producer or editor. She has also directed and written short feature films and drama series.

YA KAMERUN – A GIFT IN RETURN

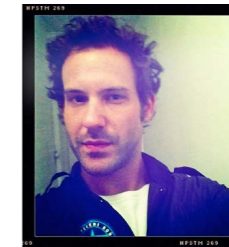
Year: **2015**
Length: **4 minutes**
Director/filmmaker: **Balz Andrea Alter and Fabian Sturzenegger**
Producer/production company: **E 3600 scientific artworks**
Country of production: **Switzerland**
Country/location of film: **Cameroon**



Ya *Kamerun* is a short experimental movie informed as much by video clip aesthetics as by visual ethnography, filmed at a popular market in Yaoundé, Cameroon's capital city. *Ya Kamerun* is a song the protagonist, Otu Bala Jah, wrote for his home country. In fact it is a political speech to his compatriots in Ewondo, Otu Bala Jah's mother tongue. With *Ya Kamerun* Fabian Sturzenegger & Balz Andrea Alter present a seemingly 'normal' music video clip as a gift in return to Otu Bala Jah, who is also the protagonist of Balz Andrea Alter's PhD film project.

Ya Kamerun – podarunek w rewanżu

Ya Kamerun to krótki film eksperymentalny, wykorzystujący zarówno estetykę wideoklipu, jak i etnografię wizualną, nakręcony na popularnym targowisku w stolicy Kamerunu Yaoundé. *Ya Kamerun* jest piosenką, którą napisał dla swej ojczyzny bohater filmu Otu Bala Jah. W rzeczywistości to przemówienie polityczne, które Otu Bala Jah kieruje do swych rodaków w ojczystym języku ewondo. Ten z pozoru „normalny” wideoklip muzyczny jest podarunkiem, który Fabian Sturzenegger i Balz Andrea Alter ofiarowują Otu Bala Jah - bohaterowi filmowego projektu doktorskiego (Balza Andrei Altera).



Balz Andrea Alter and Fabian Sturzenegger

Balz Andrea Alter holds an MA in Anthropology, Economy and Science of Religion from the University of Basel, Switzerland. In 2012, he joined the Graduate School for Social Sciences of his alma mater, where he's currently working on an audio-visual PhD thesis. In 2014 he was the first to receive a Fritz and Paul Sarasin Grant which allowed him to enroll as a guest PhD Student supervised by Peter I. Crawford at the University of Aarhus, Denmark.

Fabian Sturzenegger works and lives in Zurich. He studied at the Academy of Contemporary Music in Zurich where he specialized in composition. Since then he works as an independent composer, producer and video editor. He produced several commercials, including international productions, and composed music for a number of short, feature and documentary movies. Much of his work received particular recognition and won awards.

Programme edited and compiled by Peter I. Crawford (University of Aarhus, Denmark). Film selection and programming by the NAFA 2015 Film Selection Committee: Orsolya Veraart (Romania/Norway), Tanel Saimre (Estonia/Norway), Knud Fischer-Møller (Denmark), Lotta Granbom (Sweden), Johannes Sjöberg (Sweden/UK), chaired by Peter I. Crawford. In consultation with Slawomir Sikora and Karolina J. Dudek in Warsaw.

Przeł. Ewa Klekot

NIGHT WILL FALL

Year: **2014**
Length: **75 minutes**
Director/filmmaker: **André Singer**
Executive Producer: **Richard Melman, James Packer, Stephen Frears**
Producer: **Sally Angel, Brett Ratner**
Co-Producer: **Philippa Kowarsky, Signe Byrge Sorensen**
Distribution/production: **Spring Films, Angel TV**
Country of production: **UK**
Country/location of film: **UK, Germany, France, Israel, USA, Denmark**

Night Will Fall tells the story of the liberation of the German Concentration Camps. Using remarkable archive footage and testimony from both survivors and liberators, it tells of the efforts made to document the almost unbelievable scenes that the Allies encountered on liberation. The film explores how a team of top filmmakers, including Sidney Bernstein, Richard Crossman and Alfred Hitchcock, came together to make a film to provide undeniable evidence of what the Allies found, but the film was stopped in its tracks by the British Government and only now 70 years on, has it been completed. Each new generation deserves access to this evidence.

Ciemności skryją ziemię

Film *Ciemności skryją ziemię* przedstawia historię wyzwolenia niemieckich obozów koncentracyjnych. Wykorzystuje archiwalne nagrania – świadectwo historii ocalałych i tych, którzy przynieśli wyzwolenie – by opowiedzieć o tym, jak starano się udokumentować to, co ujrzeli Alianci. Film koncentruje się na tym, jak grupa wybitnych filmowców, w tym Sidney Bernstein, Richard Crossman i Alfred Hitchcock, wspólnie pracowali nad tym, by stworzyć niepodważalny zapis, będący dowodem na to, co odkryli Alianci. Realizacja tego filmu została wstrzymana przez rząd brytyjski i ukończono ją dopiero po 70 latach. Każde kolejne pokolenie powinno mieć dostęp do tych dowodów zbrodni nazistowskiej.

André Singer

President, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, CEO and Creative Director, Spring Films Ltd (London), Adjunct Professor of Anthropology, University of Southern California (Los Angeles). André Singer was awarded his doctorate from Oxford University as an anthropologist specialising in Iran and Afghanistan. He has subsequently followed a twin-track career in both anthropology and filmmaking. His executive experience runs from being Series Editor of *Disappearing World*, to heading the BBC Documentary Department's Independent Unit where he set up the *Fine Cut* series (later to become *Storyville*). He has worked as producer or executive producer on twelve films with Werner Herzog. In 2010 Singer set up Spring Films which has co-produced the award-winning films by Josh Oppenheimer *The Act of Killing* and *The Look of Silence*. Last year Singer directed the feature documentary about recording genocide in the WW2 Concentration Camps called *Night Will Fall*. In 2007 he was awarded the Patron's Medal by the RAI for his outstanding contribution to anthropological film.

Przewodniczący Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Dyrektor Generalny i Kreatywny Spring Films Ltd (London), adiunkt University of Southern California (Los Angeles). André Singer obronił doktorat z zakresu antropologii na Uniwersytecie Oksfordzkim (specjalizacja: Iran i Afganistan). Jego kariera rozwijała się dwutorowo – pracował zarówno jako antropolog, jak i filmowiec. Jego doświadczenie zawodowe obejmuje redakcję serii telewizyjnej *Disappearing World* i prowadzenie BBC Documentary Department's Independent Unit, w ramach którego powołał serię *Fine Cut* (która następnie nazywała się *Storyville*). Pracował jako producent lub producent wykonawczy przy realizacji 12 filmów Wernera Herzoga. W 2010 roku Singer założył Spring Films, która wyprodukowała nagradzane filmy Josha Oppenheimera *The Act of Killing* i *The Look of Silence*. W zeszłym roku Singer wyreżyserował pełnometrażowy film dokumentalny *Ciemności skryją ziemię* o tworzeniu zapisu filmowego ukazującego ludobójstwo w obozach koncentracyjnych. W 2009 roku otrzymał Patron's Medal przyznawany przez RAI za wybitne osiągnięcia w dziedzinie filmu antropologicznego.

THE RETURN

Year: **2014**
Length: **83 minutes**
Director/filmmaker: **Adam Zucker**
Distribution/Production: **7th Arts Releasing / Longnook Pictures**
Country of production: **USA**
County/location of film: **Poland, Israel, USA**

How do you build your identity when your past has been stripped away? With no access to their heritage, four women are forging a new sense of self. In the country that was once the epicenter of the Jewish world, and now regarded as “the Jewish graveyard,” they are figuring out how to be Jewish in today’s Poland.

The Return brings this new world to light, seen from the very different perspectives of Kasia, Tusia, Maria and Katka – the third generation of Holocaust survivors – as they struggle with difficult choices. Some of these decisions are no different than those faced by young women their age everywhere. But, for these four, woven into every decision is the larger question of personal and communal identity: What does it mean to be Jewish in a country with the richest of histories yet almost no living presence?

Powrót

Jak określić własną tożsamość, gdy zostało się pozbawionym przeszłości? Cztery młode kobiety, niemające kontaktu z własnym dziedzictwem, starają się stworzyć nową koncepcję siebie. Czym jest tożsamość żydowska we współczesnej Polsce – w kraju, który niegdyś był centrum żydowskiego świata, a dziś jest postrzegany jako cmentarzysko.

Film *Powrót* ukazuje ten nowy świat widziany z perspektywy Kasi, Tusi, Marii i Katki – przedstawicielki trzeciego pokolenia ocalałych z Holokaustu – które stoją przed trudnym wyborem. Niektóre z problemów bohaterki filmu nie różnią się wiele od tych, z którymi mierzą się ich rówieśniczki. W wypadku Kasi, Tusi, Marii i Katki każda podejmowana decyzja wiąże się jednak z koniecznością odniesienia się do kwestii związanych z własną i tożsamością i tożsamością wspólnotową: co znaczy być Żydem w kraju o tak bogatej historii i praktycznie braku śladów żywej obecności.



Adam Zucker

Adam Zucker is an award-winning documentary filmmaker and editor. His previous film *Greensboro: Closer to the Truth* premiered at SXSW, was the closing night film at the Full Frame Film Festival and went on to play at over 35 festivals in the U.S. and abroad. It received the Audience Award for Best Feature at the Rome International Film Festival and Best Documentary at the Dead Center Film Festival. The film has also been shown at dozens of universities and educational settings, including the United Nations. He has received grants from the Sundance Documentary Fund, Jerome Foundation, New York State Council on the Arts, Foundation for Jewish Culture, Taube Foundation for Jewish Life and Culture and the Southern Humanities Media Fund among many others.

Dokumentalista i montażysta, zdobywca wielu nagród. Jego poprzedni film *Greensboro: Closer to the Truth*, który miał premierę na SXSW, był filmem zamykającym festiwal Full Frame Film Festival i pokazany był na ponad 35 festiwalach na całym świecie. Został uhonorowany Audience Award for Best Feature na Rome International Film Festival i Best Documentary na Dead Center Film Festival. Prezentowany był także na wielu uniwersytetach i w wielu ośrodkach edukacyjnych, włączając w to Organizację Narodów Zjednoczonych. Otrzymał dofinansowanie z Sundance Documentary Fund, Jerome Foundation, New York State Council on the Arts, Foundation for Jewish Culture, Taube Foundation for Jewish Life and Culture and the Southern Humanities Media Fund i wielu innych.



“Multiculturalism” is a term that brings to mind in a rather positive manner the coexistence of representatives of different cultures within the same space – district, town, or state. If it is considered in negative categories then, as a rule, it involves indicating such accompanying phenomena as discrimination or violence against an ethnic or racial background.

You showed that the issue is much more complicated. Why is then such an interpretation too simple?

The majority of misunderstandings and resultant barren discussions come from the fact that people do not distinguish two separate dimensions – descriptive and normative – of the term: “multiculturalism”. From the vantage point of a description “multiculturalism” denotes cultural diversity, “a multitude of cultures” within a single society and a single country. If we speak about a multicultural society we stress its heterogenic nature. Today, each society in Europe is, for all practical purposes, multicultural – every

European Union country, including Poland, is inhabited by representatives of different ethnic, national, and religious groups, atheists and fundamentalists. At the same time, the term: “multiculturalism” defines the policy pursued by the state vis a vis representatives of cultural minorities. One could say that this is a certain model of immigrant integration policy, although we often speak within this context of second-, third-, and even fourth-generation immigrants. This is why when someone declares that he or she is critical of multiculturalism the first reaction is often: “But do you want everyone to be identical? That’s so boring!” Sometimes accusations of racism and xenophobia follow.

The prime target of the multicultural policy is the promotion of cultural diversity, respect for and preservation of different cultural traditions, norms, and practices. The policy in question is based on the premise that people are cultural beings and each person needs a culture of their own and even strong involvement within their cultural group in order to be able to develop fully and benefit from their rights. This is why it is the duty of the state to actively support minority cultures. At this stage, we face a second problem since the very concept of “culture” has numerous definitions. In policy practice, it may embrace folk songs and dances, the chador and the niqab, sausages and constitution, fasting on holidays, and even the colour of skin. Yet another issue pertains to the fluidity and changeability of cultures. After all, something that was the case some 30 years ago does not necessarily have to be topical today.

At what moment did there emerge a current of reflections on diversity within society, which led to the formation of the multicultural policy?

Multiculturalism as a policy response was promoted in the 1980s against the backdrop of earlier anti-racist and anti-discrimination activities, when it seemed that they had not produced the anticipated results; hence, the policy in question to a great degree absorbed them. There are, therefore, two components of multiculturalism – anti-discrimination policies and instruments aimed at promotion and preservation of minority cultures. Naturally, in praxis those dimensions intermingle; by way of example, in the United Kingdom Muslim female workers at a certain retail chain won the right to wear trousers instead of skirts by arguing that the requirement to wear a skirt is discriminatory. At the same time, to be dressed in trousers is connected with a striving towards the preservation of religious-cultural tradition – self-respecting women shun skirts and do not show their legs.

In other words, multiculturalism conceived as a policy is connected with granting special privileges to assorted groups. What else does it entail?

Generally speaking, we can distinguish several types of instruments of the multiculturalist policy, including privileges to certain groups, e.g. quotas, stipends, funding; exceptions from the rule – i.e. exempting representatives of given groups from certain duties – and a legislative vacuum, i.e. the absence of regulations in some domain of public life owing to its perceived controversial nature. In reality there still remains the different application of existing law in relation to members of assorted ethnic groups and ignoring certain legal regulations because “this is their culture”.

Is the critical approach towards the multiculturalist policy connected precisely with this state of affairs?

Among other things. I personally have three problems with multiculturalism as a policy response to ethnic diversity. First, there always appears the question: who defines a given culture? Who says which traditions should be preserved and which not? Who speaks in the name of a given community about its needs and interests? Many traditions and social norms are at odds with the rights of the representatives of a given culture, including the most vulnerable groups and minorities – women, children, persons of a different sexual orientation, religious dissenters, and atheists. It is they who pay the highest price for preserving culture. After all, “tradition” includes also marrying off girls at the tender age of 13-14, arranged marriages, which actually are often forced, female circumcision and so-called honour killings, the lack of suitable education for women or forbidding them to learn certain subjects, e.g. biology (indecent!), as well as stoning adulteresses, homosexuals or apostates. Obviously, I mention the most controversial and drastic practices, but they are not a figment of my imagination – they are part of reality. Often, the heart of the matter does not even involve promotion and support but merely acquiescence, closing one’s eyes, pretending that nothing is happening or the belief that the minorities should deal themselves with a certain practice because it is their internal problem. By way of example: in the United Kingdom a law recognising forced marriage as a criminal offense was passed in as late as 2014 (!), while the one on female circumcision – in 2003. We are thus dealing with a situation when some citizens are better protected by the law than others only because

the latter were unlucky enough to be born in a given family. I regard the approach claiming that such practices would be unacceptable to us, “civilised” people, but that, after all, such is “their culture”, which we must respect, to be the highest form of contempt.

Fortunately, at least no one openly defends these practices today, although even in the 1980s it was possible to come across advocates of female circumcision treated as a recognition of cultural traditions. Naturally, there are also less drastic issues, albeit just as controversial, such as pumping public funds into translating and interpreting services rather than into teaching the official language; or restricting artistic expression for fear that an artwork might hurt someone’s religious feelings. Or else take the example of a housing policy that results in the creation of ethnic ghettos, underpinned by the belief that it is better to live alongside each other rather than together.

But the intentions were good ...

The paradox of multiculturalism lies in the fact that this idea was the outcome of the best possible intentions of progressive activists and scientists wishing to challenge some of the foundations of their culture and criticising bigotry, innateness, and racism within their society. At the same time, some of the proponents of multiculturalism became quite involuntarily the allies of bigots and fundamentalists from other cultural groups. I remember a conversation with a distinguished professor from one of the British universities, an extremely noble and upright person and an activist of the anti-racist movement, who explained to me: “But I shall always defend the

right of the Muslim father to find the best husband for his daughter!” This was in the context of public debate on forced and arranged marriages. And I asked him: “But who will protect the daughter’s right to a romantic love, the freedom of choice, the right to make her own decisions, to commit mistakes, and to learn from her own experience and mistakes?” He gave this some thought and a moment later admitted: “You know, I haven’t considered this point of view”. When several years later I reminded him of the conversation he said: “I shall protect the right of the father to seek the best husband for his daughter. But I shall even more strongly protect the daughters’ right to say to her father: «Thanks for the help, I shall manage on my own»”.

This is a characteristic sign of the times. You mentioned that you see three problems associated with the multicultural policy – what are the other two?

The second problem or challenge posed by multiculturalism is the emergence of a greatly divided society. Studies conducted after race riots in the north of England in 2001 demonstrated that although different communities lived next to one another they had almost no meaningful contacts, did not share friendships, went to different schools and shops, worked in different trades, and might see one another in the street but would not talk to one another. Just as significant was, on the one hand, the victim culture – if you hear endlessly that the single cause of your failures is a xenophobic society you ultimately start believing this and become passive. On the other hand, there is the anti-immigrant rhetoric of radical rightist groups touching various sore spots. If we do not know each other, do not meet, and do not talk with each other we

cannot set right messages poisoning the mind. It becomes much easier for a conflict to arise in such a situation, especially when hate speech appears within the context of a bad economic situation and unemployment.

Moreover, even if we were to acknowledge that the preservation of traditional cultures is important and a good thing, and that there is nothing frightening about the existence of relatively closed cultural groups since it is possible to work out proper relations and principles of coexistence, such an approach is not a solution to challenges linked with super-diversity, i.e. the currently observed *cultural diversity* of European societies. This is the source of the third problem.

What is the essence of this new character of diversity, which you call super-diversity?

Super-diversity is a term coined by Steven Vertovec, an expert on cultural diversity. It signifies an unprecedented number of ethnic, cultural, and religious groups in Western societies and a high level of inner differentiation of cultural groups. According to statistical data, the United Kingdom is inhabited by representatives of about 120 ethnic and national groups. Officially, mention is made of several “ethnic minorities”: White, Gypsy/Irish Travellers, Asian, Black and Mixed. Now, let us ask: what does a medical student whose grandparents came from India at the end of the 1950s have in common with a taxi driver from Bangladesh who cannot read or write and who arrived in Great Britain as a result of the family reunification because he married his cousin, a British citizen, and a refugee from Pakistan, a LGBT rights activist? According to the binding definition they all are part of the “Asian

ethnic minority”. Here is another question: if we recognise that the state should financially enable the children of immigrants to learn their native tongue are we capable of guaranteeing this to all of them? After all, a single school could be attended by children from 30 different countries, but if for practical reasons we concentrate only on the largest groups then we will be discriminating the others. What is the solution?

Exactly. Are new answers being formulated to those and similar questions? How do politics change in view of diversity/multiculturalism?

Fortunately, great emphasis is being currently placed on common rights and duties as well as respect for more universally comprehended civic liberties. A good example is the laws I mentioned earlier, or the ban on face covering – a profoundly patriarchal practice – passed in the United Kingdom or France. Increasing prominence is also given to growing opportunities for the education and employment of minority representatives, in particular in the United Kingdom. In other words: more is said about integration via education and the labour market than about boosting pride and immersion in “native” culture.

The situation in Poland differs in many respects from the one in many European countries, but certain similar problems do occur. What should we learn from European experiences?

The Polish society will be becoming increasingly diverse in terms of ethnicity, culture, and religion. On the one hand, anti-discrimination legislation is an extremely important instrument,

and here we can learn a lot from the British. There is much to be done in this respect in Poland.

At the same time, we should aim at avoiding the trap of exceptions and privileges, striving to have the law common for all, unlike the UK case. Either certain issues are significant and thus they should be binding for all with no exceptions, or they are inconsequential and we should resign from pertinent legal regulations. I recall – this is another example from British experience – the question of exempting Sikhs (who wear turbans) from using motorcycle helmets. This is exactly the sort of an exception, which, in my opinion, we should avoid. Either we recognise that it is more important that a helmet can save a life and thus we limit civic liberties by compelling all to wear helmets, or we consider this question be one of personal responsibility and free choice and allow everyone to decide for themselves. A strategy of creating a law that is immediately afterwards followed by several exceptions from the rule is, I believe, wrong.

The second issue involves the secular state. The Catholic Church cannot enjoy an absolute monopoly on shaping the morality of the population of Poland; the co-opting of other religions is also not a good solution. We should first and foremost protect the secular and neutral state and not equal respect for all religions.

Moreover, whenever it is said that something is “tradition” and a “cultural norm” and this is why things cannot be otherwise and we have to respect the existing state of affairs, I ask: whose tradition, who defends it and in whose name, whom does it serve, and whose rights does it contradict? The fundamental error made by the proponents of multiculturalism is challenging

only the culture of the majority while maintaining an absolutely uncritical attitude towards the minority cultures. Actually, this is a highly patronising and condescending attitude towards the others, at odds with the spirit of the idea that inspired multiculturalism. This is another question that we have to remember.

Finally, I would like to ask you about the media and visual arts, and in this way to refer to the second extremely important motif of the project. What role do the media play in shaping perceptions of diversity? Is it possible to distinguish certain tendencies? Are the images proposed by the media undergoing a change?

The role of the media and pop-culture cannot be overestimated. There is no need to conduct complicated studies in order to reach the conclusion that if we regularly watch representatives of a given ethnic or religious group in the roles of, e.g. criminals, con artists or simply eternal victims then this will become the way in which we shall perceive such groups. Unfortunately, the image of foreigners in the Polish media is extremely stereotypical. Owing to my origin I am somewhat sensitive to the way in which the media depict Ukrainians living in Poland.

What sort of an image is it?

I cannot claim that this is an exclusively negative image. On the contrary, numerous articles or reportages deal with the experiences of the Ukrainians, and in particular Ukrainian women in Poland: they work hard, perform menial jobs, live in overcrowded conditions, and “save pennies” so as to pay for the subsistence

of a whole family left behind in Ukraine where poverty is rife. In addition, they speak so funnily – journalists are fond of distorting the statements of their Ukrainian interlocutors so that they would sound exotic and comical. I have recently read about a film being made about girls from Lviv who earn a living by cleaning Polish homes. This is a true image, but it refers only to some Ukrainians working in Poland. No one wants to remember that they also include medical doctors, lawyers, chairpersons of foundations, company owners, scientists, journalists, and lecturers. Do you recall how many Ukrainian men and women studied together with us at for their doctoral degrees? Such Ukrainians, however, are absent in the media or documentary films. I wonder why. Could the reason lie in some sort of Poles’ national complexes? On the other hand, when several years ago I conducted research about the image of the Poles in the British press it turned out that it was much more diverse. True, there was a lot written about cheap and reliable Polish workers doing the jobs that the British refuse to perform, but there was also much about students, entrepreneurs, and the City bankers. These are only two examples concerning the Ukrainian and Polish minorities. I am of the opinion that both the conference and the festival will provide many occasions for discussions not only about theoretical questions but also about the image of particular minorities and, more extensively, the way in which the cultural diversity of Europe is being created in the media and the cinema. This process has a very concrete impact on the way in which people will think about a common Europe and their place within it.

Transl. Aleksandra Rodzińska-Chojnowska

Joanna Fomina

Joanna Fomina is an Assistant Professor at the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences. She holds PhD in social sciences in the field of sociology (2010). She is a graduate of the Graduate School for Social Research of the IFIS PAN in Warsaw, the Jagiellonian University in Kraków and Humboldt University in Berlin, where she studied sociology, British and American literature and British Studies. She was also a Marie Curie Fellow at the University of Bradford. Her research interests include Euroscepticism, migration and cultural diversity, border management, Polish diaspora in the UK, civic participation of migrants, as well as democratisation in Eastern Europe. She has authored and co-authored a number of articles, research reports and policy papers as well as a monograph on British multiculturalism and another monograph on the lived experience of diversity in contemporary Europe, using the example of the city of Bradford, UK.

UCHWYCIĆ RÓŻNORODNOŚĆ

Z Joanną Fominą
rozmawia
Karolina J. Dudek

„Wielokulturowość” to termin, który kojarzy się raczej pozytywnie ze współistnieniem w ramach tej samej przestrzeni – dzielnicy, miasta, państwa – przedstawicieli różnych kultur. Jeśli mówi się o niej w kategoriach negatywnych, to zwykle wskazuje się na pewne zjawiska towarzyszące takie jak dyskryminacja czy przemoc na tle etnicznym i rasowym. Staraliśmy się pokazać, że sprawa jest bardziej złożona. Dlaczego takie ujęcie tej kwestii jest zbyt proste?

Większość nieporozumień i wynikających z nich jałowych dyskusji bierze się z tego, że ludzie nie rozróżniają dwóch odrębnych wymiarów terminu „wielokulturowość” – opisowego i normatywnego. W sensie

opisowym słowo „wielokulturowość” oznacza różnorodność kulturową – „wielość kultur” w jednym społeczeństwie, jednym kraju. Jeżeli mówimy o społeczeństwie wielokulturowym, podkreślamy jego heterogeniczność. Dzisiaj w zasadzie każde społeczeństwo w Europie jest wielokulturowe – w każdym kraju Unii Europejskiej, w tym w Polsce, mieszkają przedstawiciele różnych grup etnicznych i narodowych, religijnych, są ateści i są fundamentaliści. Jednocześnie terminem „wielokulturowość” określa się politykę państwa wobec przedstawicieli mniejszości kulturowych. Można powiedzieć, że jest to pewien model integracji imigrantów, chociaż często mówimy w tym kontekście o imigrantach w drugim i trzecim, a nawet czwartym pokoleniu. Dlatego kiedy ktoś powie, że jest krytyczny wobec wielokulturowości, często pierwszą reakcją jest: „Ale co, chcesz, żeby wszyscy byli tacy sami? Przecież to nudne!” Bywa, że padają oskarżenia o rasizm i ksenofobię.

Głównym celem polityki wielokulturowości jest promowanie różnorodności kulturowej, respektowanie i zachowanie odmiennych tradycji, norm i praktyk kulturowych. Polityka wielokulturowości ufundowana jest na założeniu, że człowiek potrzebuje własnej kultury, a nawet mocnego zakotwiczenia we własnej grupie kulturowej, aby w pełni się rozwijać, korzystać ze swoich praw. Dlatego obowiązkiem państwa jest aktywne wspieranie kultur mniejszości. Mamy tu drugi problem. Samo pojęcie „kultura” jest bardzo różnie definiowane. W praktyce wrzuca się do jednego worka pieśni i tańce ludowe, i czador czy nikab, kiełbasę, i konstytucję, poszczenie w święta, i kolor skóry. I kolejna sprawa – płynność i zmienność kultur. Przecież coś, co miało miejsce nawet trzydzieści lat temu, niekoniecznie jest aktualne teraz.

A w którym momencie pojawił się taki nurt myślenia o różnorodności w społeczeństwie, który zaowocował uformowaniem się polityki wielokulturowości?

Polityka wielokulturowości została wypromowana w latach 80. XX wieku w odniesieniu do wcześniejszych działań antyrasistowskich i antydyskryminacyjnych, kiedy wydawało się, że nie przyniosły one oczekiwanych skutków – i w dużym stopniu je wchłonęła. Tak więc polityka wielokulturowości ma dwa człony – działania antydyskryminacyjne oraz działania nastawione na promocję i zachowanie kultury mniejszości. Oczywiście w praktyce te dwa wymiary się przeplatają, na przykład w Wielkiej Brytanii pracowniczki jednej z sieciówek, mużmanki, wywalczyły prawo do noszenia spodni, nie spódnic. Argumentowały, że wymóg noszenia w pracy spódnic jest dyskryminujący. Jednocześnie noszenie spódni wiąże się z dążeniem do zachowania tradycji religijno-kulturowej – szanujące się kobiety nie chodzą w spódnicach, nie odstawiają nóg.

Czyli wielokulturowość jako polityka wiąże się z przyznawaniem specjalnych przywilejów różnym grupom? Z czym jeszcze?

Generalnie możemy wyróżnić kilka typów instrumentów polityki wielokulturowości, w tym nadawanie przywilejów określonym grupom, np. kwoty, finansowanie lub tworzenie wyjątków od reguły, czyli zwalnianie przedstawicieli określonych grup z pewnych obowiązków, oraz vacuum legislacyjne, czyli brak regulacji w jakiejś sferze życia publicznego ze względu na postrzeganą kontrowersyjność danego obszaru. A w praktyce jest jeszcze kwestia stosowania istniejącego prawa w różny sposób w stosunku do przedstawicieli

różnych grup etnicznych, nieprzestrzeganie określonych zapisów prawa – ponieważ „to jest ich kultura”.

I z tym właśnie wiąże się krytyczne podejście do polityki wielokulturowości?

Między innymi. Ja mam zasadniczo trzy problemy z polityką wielokulturowości. Po pierwsze, zawsze pojawia się pytanie, kto definiuje kulturę? Kto mówi, jakie tradycje należy zachować, a jakich nie. Kto mówi w imieniu danej zbiorowości o jej potrzebach i interesach? Wiele z tradycji i norm społecznych godzi w prawa przedstawicieli danej kultury i to w najbardziej wrażliwe grupy i mniejszości – kobiety, dzieci, osoby o odmiennej orientacji seksualnej, innowierców i ateistów. To oni właśnie ponoszą największy koszt „konserwowania” kultury. Do „tradycji” należą przecież wydawanie dziewczynek za mąż w wieku 13-14 lat, małżeństwa aranżowane, a w praktyce często przymusowe, obrzezanie kobiet i tak zwane honorowe zabójstwa, brak odpowiedniej edukacji kobiet, czy też zakazywanie im uczenia się określonych przedmiotów, np. biologii (gorszące!), oraz kamieniowanie cudzołożnic, gejów czy apostatów. Oczywiście mówię tu o najbardziej kontrowersyjnych i drastycznych praktykach, ale one nie są wymysłem – są rzeczywistością. I często nie chodzi nawet o promowanie i popieranie takich praktyk, tylko o przyzwolenie, zamykanie oczu na nie, udawanie, że nic się nie dzieje lub że mniejszości same mają sobie poradzić z określoną praktyką, ponieważ jest to ich wewnętrzna sprawa. Tak dla przykładu: ustawa uznająca przymuszanie kogoś do małżeństwa za przestępstwo została przyjęta w Wielkiej Brytanii dopiero w 2014 (!) roku, a o zakazie obrzezania kobiet – w 2003 r. W praktyce mamy sytuację, kiedy jedni obywatele są bardziej chronieni przez prawo niż inni, tylko dlatego, że mieli pecha urodzić się w takiej, a nie

innej rodzinie. Tak naprawdę jest to dla mnie najwyższa forma pogardy, takie myślenie, że dla nas „cywilizowanych” takie rzeczy byłyby nie do zaakceptowania, ale przecież to jest „ich kultura” – musimy ją szanować.

Na szczęście przynajmniej takich rzeczy nikt otwarcie nie broni, chociaż jeszcze w latach 80. XX wieku można było spotkać obrońców obrzezania kobiet w imię respektu dla tradycji kulturowych. Są oczywiście kwestie mniej drastyczne, lecz równie kontrowersyjne, jak na przykład inwestowanie pieniędzy publicznych raczej w tłumaczy, niż w nauczanie języka oficjalnego, ograniczenie ekspresji artystycznej w obawie, że jakieś dzieło zrani czyjeś uczucia religijne, polityka mieszkaniowa sprzyjająca tworzeniu gett etnicznych, podsztyta wiara, że lepiej jest żyć obok siebie, niż ze sobą.

Ale przecież intencje były dobre...

Paradoksem wielokulturowości jest to, że to jej idea zrodziła się z najlepszych chęci, w postępowych środowiskach, które chciały podważać podwaliny własnej kultury, krytykowały bigoterię, wsobność i rasizm w swoim społeczeństwie. Jednocześnie, nie chcący część z obrońców wielokulturowości została sprzymierzeńcami bigotów i fundamentalistów z innych grup kulturowych. Pamiętam rozmowę ze wspaniałym profesorem z jednego z brytyjskich uniwersytetów, osobą bardzo szlachetną i prawą, aktywistą ruchu antyrasistowskiego, który z zapałem mi tłumaczył: „Ale ja zawsze będę bronił prawa ojca-muzułmanina do znalezienia dla swojej córki najlepszego męża!” Akurat toczyła się dyskusja na temat małżeństw przymusowych i aranżowanych. Zapytałam go: „A kto będzie bronił prawa córki do szczęśliwej miłości, do swobody

wyboru, do decydowania o sobie, do popełnienia błędów i uczenia się na nich?” I wtedy się zamyślił, i za chwilę przyznał: „A wiesz, nie myślałem o tym z tej perspektywy”. Kiedy przypominałam mu o tej rozmowie kilka lat później, powiedział: „Będę bronił prawa ojca do poszukiwania najlepszego męża dla swojej córki. Ale jeszcze bardziej będę bronił prawa córki do powiedzenia ojcu «Dziękuję za pomoc, poradzę sobie sama »”.

To znamienne. Taki znak czasu. Wspomniałaś, że widzisz trzy problemy związane z polityką wielokulturowości, a jakie są te dwa pozostałe?

Drugim problemem czy wyzwaniem wielokulturowości jest powstanie społeczeństwa bardzo podzielonego. Badania prowadzone po zamieszkach na tle rasowym na północy Anglii w 2001 roku pokazały, że różne społeczności mieszkają obok siebie, ale prawie nie mają kontaktów, nie przyjaźnią się, chodzą do różnych szkół i sklepów, pracują w różnych branżach, widują się na ulicy, ale nie rozmawiają ze sobą. Nie bez znaczenia była też, z jednej strony, kultura „bycia ofiarą” – jeżeli ciągle słyszysz, że przyczyną Twoich niepowodzeń jest ksenofobia społeczeństwa, w końcu w to wierzysz i stajesz się bierny – a z drugiej – antyimigrancka retoryka skrajnie prawicowych ugrupowań, uderzająca w czułe punkty. Jeżeli się nie znamy, nie spotykamy, nie rozmawiamy ze sobą – nie możemy zrewidować przesłań ztruwających umysł. W takiej sytuacji znacznie łatwiej o konflikt, szczególnie kiedy mowa nienawiści pojawia się w kontekście złej sytuacji ekonomicznej i bezrobocia.

Nawet jeżeli uznamy, że jednak zachowanie tradycyjnych kultur jest ważne i dobre oraz że nie ma nic strasznego w istnieniu relatywnie zamkniętych grup

kulturowych, ponieważ da się wypracować dobre relacje i zasady współistnienia pomiędzy nimi, nie jest to odpowiedź na wyzwania związane z super-diversity, czyli różnorodnością kulturową społeczeństw europejskich, którą obserwujemy dzisiaj. I z tym wiąże się trzeci problem.

A na czym polega ten nowy charakter różnorodności, który nazywasz super-diversity?

Super-diversity jest określeniem ukutym przez Stevena Vertoveca, badacza wielokulturowości. Oznacza ono bezprecedensową liczbę grup etnicznych, kulturowych, religijnych w społeczeństwach zachodnich oraz poziom wewnętrznego zróżnicowania. Według danych statystycznych w Wielkiej Brytanii mieszkają przedstawiciele około 120 grup etnicznych i narodowych. Natomiast oficjalnie mówi się o kilku „mniejszościach etnicznych”: White, Gypsy/Irish Travellers; Asian; Black; Mixed (dosłownie Biali; Romowie/Podróżnicy irlandzcy; Azjaci; Czarni i Mieszani). I teraz pytanie: co student medycyny, którego dziadkowie przyjechali pod koniec lat 50. XX wieku z Indii, ma wspólnego z taksówkarzem z Bangladeszu, który nie umie ani czytać, ani pisać, a do Wielkiej Brytanii trafił w ramach łączenia rodzin trzy lata temu, ponieważ ożenił się ze swoją kuzynką, obywatelką Wielkiej Brytanii czy uchodźcą z Pakistanu, aktywistą praw osób LGBT? A zgodnie z definicją oni wszyscy należą do „azjatyckiej mniejszości etnicznej”. Inne pytanie: jeżeli uznamy, że dzieci migrantów powinny uczyć się języka ojczystego na koszt państwa, to czy jesteśmy w stanie zapewnić naukę im wszystkim? W jednej szkole mogą się przecież uczyć dzieci z 30 różnych krajów. Jeżeli ze względów praktycznych skupimy się jedynie na tych bardziej licznych grupach – dyskryminujemy pozostałe. I jak z tego wybrnąć?

No właśnie. A czy pojawiają się nowe odpowiedzi na te i podobne pytania? Jak zmienia się polityka wobec różnorodności/wielokulturowości?

Na szczęście teraz kładzie się większy nacisk na wspólne prawa i obowiązki, na respektowanie swobód obywatelskich, ujmowanych bardziej uniwersalnie. Dobrym tego przykładem są ustawy, o których wspomniałam wcześniej, czy też zakaz całkowitego zastraszania twarzy przez kobiety – praktyki głęboko patriarchalnej – przyjęty w Wielkiej Brytanii czy Francji. Coraz większy nacisk kładzie się również na zwiększenie możliwości edukacji i zatrudnienia dla przedstawicieli mniejszości, szczególnie w Wielkiej Brytanii. Czyli: więcej się mówi o integracji przez edukację i rynek pracy, a nie przez budowanie dumy i zanurzenie się w kulturze „ojczystej”.

Sytuacja w Polsce różni się pod wieloma względami od sytuacji w wielu krajach Europy, ale są też pewne podobne problemy. Czego powinniśmy się nauczyć z doświadczeń Europy?

Spółeczeństwo polskie będzie się stawało coraz bardziej różnorodne pod względem etniczności, kultury, religii.

Z jednej strony, cała legislacja antidyskryminacyjna jest bardzo ważnym narzędziem, i tu mamy czego się nauczyć szczególnie od Brytyjczyków. W Polsce w tym zakresie jest bardzo wiele do zrobienia.

Jednocześnie powinniśmy dążyć do tego, aby prawo było wspólne dla wszystkich. Albo jakieś kwestie są ważne, i wtedy powinny obowiązywać wszystkich bez wyjątków, albo ważne nie są, i wtedy należy zrezygnować z regulacji w danym obszarze. Pamiętam

– to kolejny przykład z brytyjskiego podwórka – kwestię zwolnienia Sikhów (noszą turbany) z obowiązku noszenia kasków podczas jazdy motorem. To jest właśnie taki wyjątek, którego, uważam, powinniśmy unikać. Albo uznamy, że kask może uratować życie, i to jest ważniejsze, dlatego ogólnie ograniczamy wolność obywateli w tym zakresie, nakazując wszystkim noszenie kasków, albo też uważamy, że jest to kwestia własnej odpowiedzialności i wolnego wyboru, i wszystkim pozwalamy samemu decydować. Strategia polegająca na tworzeniu prawa i dodawaniu natychmiast kilku wyjątków od reguły jest, moim zdaniem, błędna.

Druga kwestia to świeckość państwa. Ani Kościół katolicki nie może mieć bezwzględnego monopolu na kształtowanie moralności mieszkańców Polski, ani też nie jest dobrym rozwiązaniem dokooptowanie innych religii. Powinniśmy przede wszystkim bronić neutralności światopoglądowej państwa, nie zaś równego respektu wobec wszystkich religii. Ponadto, ilekroć mówi się, że coś jest „tradycją”, coś jest „normą kulturową” i dlatego musi być tak, a nie inaczej, i musimy to szanować, to pytam: czyją tradycją, kto jej broni i w czyim imieniu, komu ona służy, a z czyimi prawami stoi w sprzeczności? Zasadniczym błędem „wielokulturowościowców” było podważanie jedynie kultury większości, przy jednocześnie absolutnie bezkrytycznym stosunku do kultur mniejszości. Jest to tak naprawdę bardzo protekcyjne traktowanie innych, sprzeczne z duchem idei, która przyświecała wielokulturowości. I o tym też musimy pamiętać.

Na koniec chciałabym Cię zapytać o kwestię mediów oraz wizualności i nawiązać w ten sposób do drugiego z niezwykle ważnych wątków projektu. Jaką rolę

w kształtowaniu myślenia o różnorodności odgrywają media? Czy da się wyróżnić pewne tendencje? Czy te obrazy, które media podsuwają, zmieniają się?

Rola mediów oraz pop-kultury jest nie do przecenienia. Nie trzeba prowadzić skomplikowanych badań, by dojść do wniosku, że jeżeli regularnie będziemy oglądać przedstawicieli określonej grupy etnicznej czy religijnej w roli na przykład przestępców czy też naciągaczy, czy też po prostu wiecznych ofiar – to tak też będziemy postrzegać te grupy. A niestety obraz cudzoziemców w polskich mediach jest bardzo stereotypowy. Ze względu na własne pochodzenie jestem dość wyczulona na sposób, w jaki media malują obraz Ukraińców w Polsce.

A jaki jest ten obraz?

Nie mogę powiedzieć, że wizerunek jest wyłącznie negatywny. Wręcz przeciwnie, sporo jest artykułów czy reportaży o doświadczeniach Ukraińców, a przede wszystkim Ukrainek w Polsce. Że ciężko pracują, wykonują prace niewymagające kwalifikacji, mieszkają na kupie i „ciułają pieniążki”, by utrzymać całą rodzinę na Ukrainie, bo taka jest bieda. I jeszcze tak śmiesznie mówią – dziennikarze uwielbiają przekręcać wypowiedzi ukraińskich rozmówców, by tak zabawnie-egzotycznie brzmiały. Nawet teraz czytałam, że powstał film o dziewczynach ze Lwowa, które zarabiają na życie sprzątając w polskich domach. No tak, to jest obraz prawdziwy. Prawdziwy – ale tylko w przypadku części Ukraińców pracujących w Polsce. Nikt nie chce pamiętać, że są jeszcze lekarze i prawniczki, są prezeski fundacji i właściciele firm, naukowcy, dziennikarki i wykładowcy. Pamiętasz, ilu Ukraińców i Ukrainek studiowało z nami na studiach doktoranckich? Ale tacy Ukraińcy są

zupełnie nieobecni w mediach czy filmach dokumentalnych. Zastanawiam się, dlaczego. Czyżby jakieś kompleksy narodowe dawały się we znaki? Natomiast jak kilka lat temu robiłam badania na temat wizerunku Polaków w prasie brytyjskiej – był znacznie bardziej zróżnicowany. Owszem, sporo było o dobrych i tanich polskich pracownikach, wykonujących prace, których nie chcą Brytyjczycy, ale również sporo było o studentach, przedsiębiorcach, bankowcach. To tylko dwa przykłady dotyczące mniejszości ukraińskiej i polskiej. Myślę, że w czasie konferencji i festiwalu będzie wiele okazji do dyskusowania nie tylko o kwestiach teoretycznych, lecz także o tym, jaki jest obraz poszczególnych mniejszości, czy też szerzej: jak różnorodność kulturowa Europy jest konstruowana w obrazach – w mediach i w filmie. To ma bardzo konkretne przełożenie na to, jak ludzie będą myśleć o wspólnej Europie i swoim miejscu w niej.

Dziękuję.

Joanna Fomina

Dr Joanna Fomina jest adiunktem w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk. Absolwentka Szkoły Nauk Społecznych przy IFIS PAN oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Humboldtów w Berlinie. Jej zainteresowania naukowe obejmują takie zagadnienia jak polityka migracyjna i zarządzanie różnorodnością kulturową, Polska diaspora w UK, zarządzanie granicami UE, demokratyzacja w regionie Europy Wschodniej. Autorka szeregu artykułów naukowych i analiz, jak również monografii na temat polityki wielokulturowości w Wielkiej Brytanii oraz współautorka publikacji książkowej na temat doświadczeń różnorodności kulturowej we współczesnej Europie na przykładzie brytyjskiego miasta Bradford.

THE MAKING OF HERITAGE

Barbara Kirshenblatt-Gimblett Talks to Karolina J. Dudek and Sławomir Sikora

SS: Maybe we could start from the simple question: how do you define heritage? What are the most important features of it and why it has become such a crucial issue today?

BKG: On the one hand if you say the word “heritage”, people generally know what it is. It has to do with something you value from the past. But my way of thinking about heritage is different: heritage is something new. There are many aspects of culture that you would not call “heritage”. But when they become endangered – when people stop telling their stories, singing their songs, organizing their festivals – when these cultural practices lose their currency, then steps may be taken to preserve or to revive or to revitalize those practices, and as a result actually something new is created – heritage.

SS: And what makes the difference between heritage and tradition?

BKG: We probably have to distinguish between the way those words are used in everyday life and the way we

use them as academics, if you will, as professionals in the field of heritage. There is no academic field called “tradition” and there are no academics in the field of tradition, but still we as academics use the term. However, if you walk into a community today, and ask people about a festival or particular food, a culinary practice, they might say: “It is our tradition”. If somebody says, “It is our tradition,” they are saying, “We value this, we have been doing this for a long time, it belongs to us, it has been passed on from generation to generation”. That is usually what people mean by tradition, but there are also culture specific categories. For example, in the Jewish world there is a distinction between *halakha* and *minhag*. *Halakha* refers to Jewish law, and *minhag* refers to Jewish custom. Some customs are so important and so strong that they are treated as if they were law. Yes, there is also a word for “tradition”, *masoret*, in medieval and modern Hebrew, but it means something different. So “tradition” functions in everyday life, in living communities. “Heritage” is something we know particularly well today from UNESCO and its preservation initiatives with respect to both tangible and intangible heritage – to world heritage, which is a rather new concept, namely, the heritage of humankind.

SS: So would it be possible to say that heritage is something that appears when culture starts to be a subject for people who live in that culture?

BKG: Yes, I think that heritage is a mode of cultural production that produces something new that has recourse to the past. There are certain defining moments when this mode of cultural production kicks in. One of them is when there is a sense – whether within a community or from the outside – that a set of

valued cultural practices is fading away for any number of reasons. It might be that a younger generation is not interested. Or, there is too much tourism and, as a result, adaptations are taking the community further and further away from, if you will, the very tradition they so value. It might be that the cultural practice is no longer economically viable, lacking a market or an audience. It might be that the language of a tradition is no longer spoken or understood, or that a younger generation does not want to learn the skills, because they do not want to devote their lives to basket making or weaving or whatever it might be. It might be also that the tradition cannot survive emigration, displacement, relocation, and various environmental issues such as the disappearance of natural materials and species essential to the cultural practice. So when these challenges appear steps may be taken to recognize, landmark, subsidize, create new venues, or otherwise preserve or revitalize valued cultural practices.

SS: And what is the role of museums and especially ethnographic museums in this process of creating heritage? How did it change over the past century?

BKG: Ethnographic museums have historically collected material culture and also, of course, intangible culture, but in large measure anthropology was for a long time a museum field – anthropologists collected bones, objects, and also intangible heritage. But there have been very significant shifts in the field of anthropology, especially with the dissolving of colonial empires. Things changed when those colonies – the British, Belgian, French, and German colonies – became independent, and with growing activism on the part of indigenous communities, whether in Australia,

New Zealand, Canada, or the United States, all of them settler societies. When Native Americans, Maori, Australian aborigines, and other First Peoples became politically mobilized, they began more active in taking charge of their own cultural affairs. The source communities were saying: “Your ethnography is my heritage”, “Your ethnography is my patrimony”, “Your ethnographic museums are displaying ethnography and making ethnography of my patrimony, and that is a problem”. This process put huge pressure on ethnographic museums, and it was actually transformative for them. At the same time the field of anthropology as a knowledge formation was moving out of the museum and into the academy – that was a process all through the 20th-century – as anthropology became more theoretical, more concerned with social organization, belief systems, intangible heritage, and less dependent on museum collections. Those collections now materialized the outmoded discipline and became evidence of the history of anthropology and ethnography at a remove from the current field. So ethnography museums found themselves between a disciplinary crisis (anthropologists were now busy at the university with theory) and a patrimony crisis (source communities were saying, “Give us our stuff back!”). So what could ethnographic and anthropological museums, whether the Tropenmuseum in Amsterdam or the ethnographic section of the American Museum of Natural History in New York, do? In a sense, they became museums of heritage, because today they have greater responsibility to the source communities, of their collections and had to change the protocols and the way they are working. These developments are indicative of a more general paradigm shift within museums. Museums have gone from being collection-oriented to being

visitor-oriented. In the past, curators wanted to protect the collection from the visitor, now the museum's obligation is first and foremost to their publics, both the source communities, those from whom the objects in their collections come, and to their visitors. So the source communities, the visitors, and the collections are in a completely new relationship. This shift started in the 1960s, and gathered steam with the new museology in 1970s. A great example is the Museum of New Zealand, Te Papa Tongarewa. It was relatively recently that the Maori, which is the indigenous community in New Zealand, really mobilized to revive the Maori language and reclaim their place in the establishing of New Zealand, according to the 1840 Treaty of Waitangi. It is in this context New Zealand's national museums – the National Gallery of Art, where there was a lot of a British art, but also New Zealand art, and its Dominion Museum, which included not only natural history, but also Maori and South Pacific peoples – came under fire. Such a division of disciplinary labor might have been acceptable in the 1930s, but not today. So what did they do? They decided to build a new museum, bring all those collections together, and to completely reorganize the national museum. In such a context, the Maori would more likely be talking about patrimony, but using their own language, their own terminology and categories. Patrimony is probably more appropriate here than heritage.

KJD: I am going to ask a provocative question... In what ways that process that you have just described can be seen also in Polish ethnographic museums? They are in a different situation, first and foremost because we did not have colonies. How are they changing?

BKG: I would say that much of what I just have described is really *Völkerkunde*, in the sense of ethnological, meaning: non-European. What you see in Poland's ethnographic museums is for the most part, though not entirely, part of a European history of *Volkskunde*. That is generally part of national project, a way of constituting the nation by looking for what is indigenous to it and locating the heart of the nation in regions thought to be less touched by the international currents of European civilization. One of the most interesting ethnographic museums is in Switzerland, in Neuchâtel. It is the most radical and also one of the most self-reflexive and self-critical, as seen in its curatorial practices. But there are some interesting examples here in Poland. I am reminded of the poster series that the State Ethnographic Museum in Warsaw did. They photographed people who were visibly not Polish, but rather African or Asian, in Polish folk costumes, which was startling, because these images showed how constructed is the image of Polishness. To what extent is the body type part of the costume? Can a Vietnamese person in Poland ever be Polish given a patrimonial definition of Polishness so rooted in landscape and language, and in folk costume, which is of course a 19th-century invention? Another good example is the exhibition Erica Lehrer did on *Żydki* (Little Jews) or *Żydek z pieniążkiem* (A Little Jew with a Coin). Her exhibition, which was open at the Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Kazimierz during the two weeks around the 2013 Kraków Jewish Culture Festival, was interesting because of how she brought together contemporary figurines and historical objects from the collection. This exhibition provoked visitors to think critically about a ubiquitous and controversial cultural form, without focusing directly on the

museum and its formation, though the potential is there.

KJD: And is POLIN Museum of the History of Polish Jews a kind of ethnographic museum?

BKG: I think of it as a museum of public history, but multidisciplinary in its approach. This is unusual, because working together here are not only historians, but also an anthropologist, a folklorist, an ethnomusicologist, sociolinguist, social psychologist, literary scholar, art historian, philosopher, sociologist – so we're very multidisciplinary. And we're fortunate to have the benefit of an ethnographic perspective without making an ethnographic exhibition. "Oh, it's ethnographic" is usually an insult. I remember talking with a donor when we were just starting. He said: "What's your field?". I said: "Anthropology". "Oh – he said – I know what this exhibition is going to be. It will be all tipis and feathers!". In other words, he expected the exhibition to be "ethnographic", which for him means *Fiddler on the Roof, shtetl* – something horrible! So basically to say "ethnographic" is like saying, "It's going to be Cepelia", in other words ethnokitsch. Ethnographic is something of a bad word, which is unfortunate, because obviously we don't think about ethnography that way, we have a much more up-to-date view.

KJD: And how does POLIN Museum use intangible and tangible resources in order to tell the history of Polish Jews?

BKG: Well, the first thing I would say is that intangible heritage is our greatest resource – and for many reasons. Museums, as we know from their history, have been very focused on tangible heritage. However,

without intangible heritage, tangible heritage is *matter that doesn't matter*. Probably this formulation won't work in Polish, but it works beautifully in English. It has always been difficult for museums to communicate intangible heritage, whether music, performance of other kinds, or simply thought. One of the most obvious ways, of course, is through the material culture of performance, namely, masks and costumes, and today also through not only photography but also sound recordings and video. There are many examples of live performance being brought into the gallery. There is also of course multimedia documentation, which is an object in its own right, but it would be a mistake to think about photography, film, and sound recording as a peeling the skin off of the real. Documentation produces a new kind of object. Multimedia documentation is of course different from ethnographic writing in one sense, but not fundamentally different in the sense that they are all ethnographic objects – objects created by ethnographers. Ethnography has historically been about writing culture, the idea that ethnography is about inscription, and that culture is constituted in the inscription. So whether the medium is writing, drawing, photographs, video, audio recording, the result is ethnographic objects: objects of ethnography literally, in the sense of "objects" produced by ethnographers. Documentation is a huge part of what museums have to work with. The question is: do they know how to work with this material, much of it a record of intangible heritage. Intangible heritage is an enormously important part of our story. There are whole periods, for example the medieval gallery, which extends from 965 to 1507, more than five hundred years, for which there is almost nothing that is directly connected to Jews, preferably made by or made for Jews, in this place except for

tombstones and not very many, and coins, also not very many, which bear Hebrew inscriptions. Tombstones and coins are incredibly important objects, but we cannot build the medieval story, almost 600 years, around a few surviving Jewish tombstones and a few tiny coins with Hebrew inscriptions. We need to tell a story that starts with a few travelling merchants and that, by the end of this almost six hundred year period, shows the center of the Ashkenazi Jewish world shifting from Western Europe to this territory. How did that happen? Coins and tombstones alone will not suffice. I have to use documents, particular kinds of documents: statutes, contracts, tax registers, maps, travel accounts, and the letters that rabbis sent to each other, *shayles un tshuves*, questions and advice, in Hebrew. The rabbinical correspondence is really amazing, because it is actually a collection of case law. This material contains some of the earliest evidence of Jewish life in Polish lands. Why? The beginning of our story is all about international trade routes, people coming and going, and rabbis in Western Europe worry that these traveling Jewish merchants are away from organized Jewish communities. Who knows what they're doing in the "wild East"? Are they following Jewish religious law? Are they behaving properly? That worry is what prompts the sending of letters to Jewish religious authorities in the Rhineland. A local Jew might ask a question of a Jewish traveler passing through: "Listen, we have a spring here, and the water is hot, not cold – springs usually have cold water. We want to know if it is permitted to use this water for our ritual bath? What should we do?" Or the traveler notices something troubling and writes to a rabbi in the Rhineland: "You know, I'm really worried, I noticed that Jews are walking around with their swords on the Sabbath, and they even have them

unsheathed. Does this violate the laws pertaining to the Sabbath?" As it turns out, according to Jewish law, you can carry weapons on the Sabbath. Such letters and the responses to them were collected together in manuscripts, and that is how we know what little is to be known about Jewish life in this region at this time. This material is what I would consider intangible heritage. What matters in such cases is not whether or not we can show the original document – in many cases the original manuscript no longer exists, and we must rely on later redactions. The issue here is not the materiality, the original substance, of the actual physical object, but rather what it "contains," what it tells and what it reveals. Showing the original object would not in itself communicate its content to visitors, because most of them would not be able to read it, and, besides, we can only show one open page at a time and most of these texts are not illustrated. That said, I would love to have been able to show the *Mahzor Worms*, a 13th-century festival prayer book from Worms, Germany. This Hebrew illuminated manuscript contains the earliest extant complete and intelligible sentence in Yiddish. The words form a blessing on the man who carries this prayer book to the synagogue. Not until I saw the original prayer book did I understand the point of this sentence. This manuscript is enormous and very heavy, and the cantor for whom it was made was elderly. Somehow, I feel such a deep connection to this object that seeing the original manuscript set off a chain of associations that a facsimile probably would not, though even a facsimile would have communicated the sheer size and weight of this object.

KJD: You mentioned different types of inscriptions and objects and described the relationship of the

tangible and intangible. But Gwoździec synagogue is yet another type of a museum object, isn't it?

BKG: The Gwoździec synagogue project is the best example of all. First of all, the tangible heritage is gone. And the intangible heritage, which is embodied knowledge, can only be recovered by building this object. I say "building", not rebuilding, not reconstructing, not copying. I insist that the result is not a copy, not a reconstruction, and not a restoration – none of those things, but rather a new kind of object. The result is not virtual, but actual. The result is not just new object, but a new kind of object, and the value of this object lies in the intangible heritage that was recovered by building it using traditional tools, techniques, and materials. This knowledge is not just cognitive, something you can learn from the documentation – drawings, photographs, paintings, descriptions in words, measurements, and the like – but also embodied and physical. The mission of Handhouse Studio, which worked with us on this project, is "to recover lost objects". I consider their approach rather Japanese. What comes to mind is the Ise Jingū (Ise Grand Shrine), which describes itself as 800 years old but never more than 20 years old, because every 20 years they tear it down in order to have to rebuild it. This is the only way to transmit the knowledge of how to build it, and they value that knowledge more than the original material, which is wood and perishable in any case. UNESCO's world heritage list used to be limited to buildings made out of durable material such as stone, because the original material was a defining feature of a site's identity and authenticity. As a result buildings made of wood (if not the original wood), mud, or straw would never make it to the list. Recognition of intangible heritage was

very important for many societies, sites, and cultural practices that would otherwise never make it on to the world heritage list. The Japanese case is one of the best examples, and I think of our Gwoździec synagogue as something similar – this is our Ise Grand Shrine.

SS: Would you say that it is somewhat connected with mediation, not representation, but mediation? It is also your term that you use sometimes.

BKG: Mediation is a concept that has been very helpful for my own thinking. I am indebted to my colleagues Jeffrey Shandler and Faye Ginsburg, who have worked a lot with the idea of "remediation". They're interested in the transformations that happen when something moves from one medium to another, when it's essentially remediated. Jeffrey Shandler and I ran the *Workshop on Jews, Media and Religion* within the Center for Religion and Media at New York University for many years. One year we organized a conference on Anne Frank. We were interested in the mediations and remediations of her image, her story, her house, and everything associated with her. We published a volume on this subject, *Anne Frank Unbound: Media, Imagination, Memory*. For the Gwoździec project, I would probably use a different word. I would probably talk about reverse engineering, the idea of taking something apart in order to put it together in order to understand it. This is a different way of thinking. It is a way to think beyond the preoccupation of postmodernism with Baudrillard's simulacrum, with representation, with "nothing is as it seems", with everything's representation and everything's constructed. I would like to find another paradigm and another language. The Gwoździec project is really very rich site for rethinking of some of those assumptions.

WYTWARZANIE DZIEDZICTWA

Z Barbarą
Kirshenblatt-Gimblett
rozmawiają
Karolina J. Dudek
i Sławomir Sikora

SS: Zaczniemy może od prostego pytania: jak Pani definiuje dziedzictwo? Jakie są jego najważniejsze cechy i dlaczego stało się ono dziś tak kluczową kwestią?

BGK: Z jednej strony, jeżeli mówi się „dziedzictwo”, wszyscy na ogół wiedzą, co to jest. To coś z przeszłości, co ma wartość. Osobiście myślę jednak o dziedzictwie inaczej: dla mnie dziedzictwo to coś, co jest nowe. Jest wiele elementów kultury, których nie nazwalibyśmy „dziedzictwem”. Kiedy jednak pojawia się jakieś zagrożenie dla nich – ludzie przestają snuć opowieści, śpiewać pieśni, organizować uroczystości – kiedy te praktyki kulturowe przestają być powszechne, podejmuje się czasem kroki, żeby je zachować albo podsyć, albo ożywić i właśnie na skutek takich działań dochodzi do wytworzenia czegoś nowego: dziedzictwa.

SS: A jaka jest różnica między „dziedzictwem” a „tradycją”?

BGK: Powinniśmy chyba odróżnić sposób, w jaki używamy tych słów w życiu codziennym od sensu, jaki nadajemy im jako naukowcy czy też specjaliści zawodowo zajmujący się kwestiami dziedzictwa. Nie istnieje dyscyplina naukowa o nazwie „tradycja” i nie ma naukowców ją uprawiających; niemniej jako naukowcy używamy tego terminu. Kiedy natomiast zadaje się dziś ludziom należącym do jakiejś społeczności pytanie o ich święta, konkretną potrawę czy praktykę kulinarną, jest duża szansa, że odpowiedzą: „to nasza tradycja”. Jeśli ktoś mówi „to nasza tradycja”, to chce powiedzieć: „Cenimy to, robimy tak od dawna, to jest nasze, było przekazywane z pokolenia na pokolenie”. Tak właśnie zwykle ludzie rozumieją tradycję; są jednak też rozumienia właściwe dla konkretnych kultur. Na przykład po hebrajsku istnieje różnica między tradycją rozumianą jako *halaha* i jako *minhag*. *Halaha* odnosi się do prawa żydowskiego, a *minhag* – do żydowskiego obyczaju. Niektóre obyczaje są tak ważne i tak silne, że się je traktuje, jakby były prawem. Tak, w średniowiecznym i współczesnym hebrajskim istnieje też słowo „tradycja”, *masoret*, ale ono znaczy co innego. „Tradycja” zatem to coś, co działa w życiu codziennym, w żywych wspólnotach i społecznościach. „Dziedzictwo” zaś to coś, co znamy przede wszystkim dzięki UNESCO i jej działaniom nastawionym na ochronę zarówno dziedzictwa materialnego, jak i niematerialnego; dziedzictwa światowego, które jest stosunkowo nową koncepcją jako dziedzictwo ludzkości.

SS: Czy można zatem powiedzieć, że dziedzictwo to coś, co pojawia się wówczas, gdy kultura staje się dla żyjącej w niej ludzi kwestią do przemyślenia, problemem?

BGK: Tak, sądzę, że dziedzictwo to sposób produkcji kulturowej, w którym wytwarza się coś nowego, co odwołuje się do przeszłości. Ten sposób produkcji kulturowej zaskakuje i zaczyna działać w konkretnych momentach. Sytuacja taka ma miejsce, gdy pojawia się poczucie – czy to w samej społeczności, czy też poza nią – że z rozmaitych powodów jakiś zespół cennych praktyk kulturowych odchodzi w przeszłość. Może tak być dlatego, że młodsze pokolenie nie jest zainteresowane pewnymi praktykami. Może tak się stać na skutek gwałtownego rozwoju turystyki – społeczność, która musi się do niej przystosować coraz dalej odchodzi od tradycji uznawanej za wartościową. Bywa, że jakaś praktyka kulturowa przestaje mieć uzasadnienie ekonomiczne, bo brak dla niej rynku czy publiczności. Może też się zdarzyć, że nikt nie mówi już językiem danej tradycji albo nikt go już nie rozumie; lub też że młodsze pokolenie nie chce się uczyć jakichś umiejętności, bo młodzi nie mają zamiaru spędzić życia na wyplataniu koszy czy tkaniu. Czasem tradycji nie udaje się przetrwać emigracji, rozproszenia czy przemieszczenia albo zmian zachodzących w środowisku – wyczerpywania lub zanikania surowców naturalnych, wyginięcia gatunków o podstawowym znaczeniu dla jakiejś praktyki kulturowej. Kiedy więc pojawiają się tego rodzaju wyzwania, często podejmowane są kroki, by rozpoznać takie praktyki kulturowe, określić ich zakres, dotować, stworzyć im nowe warunki lub też w inny sposób zachować je lub ożywić.

SS: A jaką rolę w tym procesie tworzenia dziedzictwa pełnią muzea, zwłaszcza muzea etnograficzne? I jak się ona zmieniła na przestrzeni ostatniego stulecia?

BGK: Muzea etnograficzne, historycznie rzecz biorąc, kolekcjonowały kulturę materialną, oraz oczywiście

także niematerialną; przez długi czas antropologia była jednak w dużym stopniu dyscypliną muzealną: antropolodzy zbierali kości, przedmioty oraz dziedzictwo niematerialne. Jednak w obrębie samej dyscypliny doszło do bardzo poważnych zmian, zwłaszcza po upadku imperiów kolonialnych. Wszystko się zmieniło kiedy kolonie – brytyjskie, belgijskie, francuskie, niemieckie – uzyskały niepodległość; także społeczności rdzenne w krajach, gdzie twórcami państwa byli biali osadnicy, stały się coraz bardziej aktywne, zarówno w Australii, Nowej Zelandii, jak i Kanadzie czy Stanach Zjednoczonych. Polityczna mobilizacja Indian amerykańskich, Maorysów, Rdzennych Australijczyków i innych ludów rdzennych szła w parze z aktywnością w kwestiach odnoszących się do ich własnej kultury. Społeczności rdzenne zaczęły mówić: „wasza etnografia to nasze dziedzictwo”, „wasza etnografia to nasza spuścizna (*patrimony*)”, „pokazujecie w waszych muzeach etnograficznych naszą spuściznę, z której robicie etnografię i dla nas jest to problemem”. Muzea etnograficzne znalazły się pod ogromnym naciskiem i cała ta sytuacja doprowadziła do ich przekształcenia. Równocześnie w antropologii wytwarzanie wiedzy stopniowo przenoszono z muzeum na uniwersytety – to działało przez cały XX wiek – a antropologia stawała się w coraz większym stopniu teoretyczną dyscypliną akademicką, zainteresowaną w większym stopniu organizacją społeczną, systemami wierzeń, dziedzictwem niematerialnym i o wiele mniej zależną od kolekcji muzealnych. Zbiory muzealne stały się materializacją przestarzałej wersji dyscypliny – zaświadczały o historii antropologii i etnografii, odległej od ich aktualnego pola zainteresowań. W ten sposób muzea etnograficzne znalazły się między kryzysem związanym ze stanem dyscypliny (konstruowanie nowych teorii przeniosło

się na uniwersytet), a kryzysem związanym z kwestiami dotyczącymi spuścizny (społeczności rdzenne domagały się zwrotu własnych rzeczy). Wyzwanie to dotknęło muzea etnograficzne czy antropologiczne, takie jak Tropenmuseum w Amsterdamie czy dział etnograficzny Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku. W pewnym sensie stały się one muzeami dziedzictwa, bo dziś spoczywa na nich większa odpowiedzialność wobec ludów, z których wywodzą się obiekty znajdujące się w ich kolekcjach. Muzea te musiały zmienić podejście i sposób działania. Wszystko to świadczy o bardziej ogólnej zmianie paradygmatu, do jakiej doszło w muzeach. Przestały być one zorientowane na zbiory; obecnie zorientowane są na zwiedzającego. Dawniej kuratorzy chcieli chronić kolekcję przed zwiedzającym; dziś muzeum ma przede wszystkim obowiązki wobec publiczności, zarówno społeczności, z których pochodzą obiekty w kolekcji, jak i tych, które przychodzą tę kolekcję oglądać. W związku z tym społeczności źródłowe, zwiedzający i kolekcje wchodzi w całkowicie nową relację. Zmiany zaczęły się w latach 60. XX wieku i nabrały rozpędu wraz z pojawieniem się nowej muzeologii w latach 70. Doskonałym przykładem jest Muzeum Nowej Zelandii, Papa Tongarewa. Stosunkowo niedawno Maorysi, rdzenna ludność Nowej Zelandii, zaczęli starać się, by ożywić język maoryski i odzyskać miejsce należne im w historii Nowej Zelandii zgodnie z postanowieniami Traktatu z Waitangi z 1840 roku. To właśnie w trakcie tych działań nowozelandzkie muzea narodowe – Narodowa Galeria Sztuki, gdzie było mnóstwo sztuki brytyjskiej, ale też nowozelandzkiej, oraz Muzeum Dominium Brytyjskiego, w którym pokazywano nie tylko historię naturalną, lecz także Maorysów i ludy południowego Pacyfiku – znalazły się pod

obstrzałem. Tego rodzaju podział pracy między instytucjami był może do przyjęcia w latach 30. XX wieku, ale nie dziś. Postanowiono wznieść nowe muzeum, połączyć wszystkie kolekcje i całkowicie zreorganizować muzeum narodowe. W nowej sytuacji Maorysi mogliby mówić o swojej spuściznie używając własnego języka, własnej terminologii i kategorii. Spuścizna jest chyba w tym kontekście lepszym określeniem niż dziedzictwo.

KJD: Chciałabym zadać prowokacyjne pytanie...

W jaki sposób proces, który Pani właśnie opisała widoczny jest w polskich muzeach etnograficznych? Czy też są w innej sytuacji, przede wszystkim dlatego, że nie mieliśmy kolonii. Jak one się zmieniają?

BKG: Powiedziałabym, że to, o czym do tej pory mówiłam, odnosi się do *Völkerkunde*, do etnologii, czyli do ludów pozaeuropejskich. To, co ogląda się w większości polskich muzeów etnograficznych, jest – choć oczywiście nie tylko – częścią europejskiej historii *Volkskunde*. Generalnie rzecz biorąc, to część projektu narodowego: sposób konstruowania narodu przez poszukiwanie tego, co dla niego rdzenne, i umieszczanie serca narodu w regionach uważanych za mniej skażone międzynarodowymi prądami cywilizacji europejskiej. Jednym z najbardziej interesujących muzeów etnograficznych w Europie jest muzeum w Neuchâtel w Szwajcarii. Jest najbardziej radykalne z europejskich muzeów etnograficznych, a przy tym jest jednym z najbardziej autorefleksyjnych i samokrytycznych, jeśli chodzi o praktykę kuratorską. Są też ciekawe przykłady z Polski. Przypomina mi się seria plakatów warszawskiego Państwowego Muzeum Etnograficznego. Sfotografowano ludzi o niepolskim wyglądzie – wyglądających na Azjatów czy Afrykańczyków – w polskich strojach

ludowych; i to było uderzające, bo pokazywało, jak skonstruowany jest obraz polskości. Do jakiego stopnia typ ubranego w strój ciała jest częścią tego stroju? Czy żyjący w Polsce Wietnamczyk lub Wietnamka mają szansę stać się Polakami z perspektywy definicji polskości tak zakorzenionej w krajobrazie i języku, a także w stroju ludowym – definicji, która jest, rzecz jasna, dziewiętnastowiecznym wynalazkiem. Innym dobrym przykładem jest wystawa Eriki Lehrer o *Żydkach* i *Żydkach z pieniążkiem*. Jej wystawa, otwarta przez dwa tygodnie w krakowskim Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli na Kazimierzu podczas krakowskiego Festiwalu Kultury Żydowskiej w 2013 roku, była ciekawa dzięki temu, że zestawiała współczesne figurki z historycznymi obiektami z kolekcji muzealnej. Skłaniała zwiedzających do krytycznego pomyślenia o wszechobecnej i kontrowersyjnej formie kulturowej, nie koncentrowała się jednak wprost na samym muzeum i jego powstaniu, choć miała taki potencjał.

KJD: A czy Muzeum Historii Żydów Polskich Polin jest rodzajem muzeum etnograficznego?

BKG: Ja uważam je za muzeum historii społecznej, w którym podejście ma charakter multidyscyplinarne. To rzecz, która nie zdarza się często: pracują tu nie tylko historycy, lecz także antropolog, folklorysta, etnomuzikolog, socjolingwista, psycholog społeczny, literaturoznawca, historyk sztuki, filozof, socjolog – jesteśmy instytucją multidyscyplinarną. Nasze szczęście polega także na tym, że korzystamy z zalet perspektywy etnograficznej, nie robiąc wystawy o charakterze etnograficznym. Konstatacja „To etnografia!” ma najczęściej charakter obraźliwy. Pamiętam rozmowę z jednym z naszych darczyńców; to było na

początku naszej pracy. „Jaką dyscyplinę Pani reprezentuje?” – zapytał. „Antropologię” – odpowiedziałam. „Och, wiem, jak będzie wyglądała ta wystawa! Będą pióropusze i wigwamy!”. Inaczej mówiąc, nasz darczyńca spodziewał się, że wystawa będzie „etnograficzna”, co dla niego oznaczało *Skrzypka na dachu* i *sztetl* – coś okropnego! Czyli powiedzieć, że coś jest „etnograficzne”, to jak powiedzieć „to będzie Cepelia”, czyli etnokicz. „Etnograficzny” nie brzmi dobrze, co wcale mnie nie cieszy, bo oczywiście my nie myślimy o etnografii w taki sposób; dla nas jest ona o wiele bardziej nowoczesna.

KJD: A w jaki sposób Muzeum Polin w opowieści o historii polskich Żydów wykorzystuje zasoby materialne i niematerialne?

BKG: Po pierwsze: naszym największym zasobem jest dziedzictwo niematerialne – i to z wielu względów. Jak wiemy z historii muzeów, koncentrowały się one na dziedzictwie materialnym. Jednak bez dziedzictwa niematerialnego dziedzictwo materialne to materia, która nic nie znaczy (*matter that doesn't matter*). Po polsku pewnie nie brzmi to tak dobrze, jak po angielsku. Muzea zawsze miały trudności z przekazem dotyczącym dziedzictwa niematerialnego: muzyki, występów różnego rodzaju, czy po prostu myśli. Najbardziej oczywistym sposobem wydawałoby się pokazanie kultury materialnej związanej z tymi występami, czyli masek i kostiumów, a dziś także za pomocą fotografii, nagrań dźwiękowych i wideo. Jest wiele przykładów występów na żywo odbywających się w galeriach muzealnych. Istnieje też oczywiście dokumentacja multimedialna, która sama w sobie jest obiektem; nie należy jednak uważać fotografii, filmu i nagrań dźwiękowych za naskórek rzeczywistości, który udało się z niej zdjąć. Dokumentacja wytwarza zupełnie

nowy rodzaj obiektu. W pewnym sensie dokumentacja multimedialna jest oczywiście całkowicie odmienna od pisanej etnografii; nie różni się jednak od niej tak radykalnie w tym znaczeniu, że za każdym razem mamy do czynienia z obiektem etnograficznym – to wszystko są obiekty stworzone przez etnografów. Historycznie rzecz biorąc, etnografia wiązała się z pisaniem kultury; etnografia wytwarzała tekst pisany, a kultura była konstruowana podczas pisania tego tekstu. Czyli niezależnie od tego, czy środkiem wyrazu jest pisanie, rysowanie, fotografowanie, nagrania wideo czy dźwiękowe – powstają obiekty etnograficzne: powstaje, dosłownie rzecz ujmując, przedmiot etnografii, czyli „obiekty” wytworzone przez etnografów. Muzea w znacznym stopniu pracują na dokumentacji. Pytanie, czy potrafią pracować na tym materiale, który w większości jest zapisem dziedzictwa niematerialnego. Dziedzictwo niematerialne to niezwykle ważna część naszej historii. Są całe okresy historyczne – na przykład galeria średniowieczna, która obejmuje okres od 965 do 1507 roku. Przeszło pięćset lat – z których niemal nie mamy rzeczy, które bezpośrednio wiążą się z Żydami, wykonanych przez Żydów albo dla Żydów; nie mamy niczego poza nagrobkami, i to nielicznymi, oraz monetami z hebrajskimi inskrypcjami, których też nie ma zbyt wiele. Nagrobki i monety to niezwykle ważne obiekty, ale nie można skonstruować opowieści o średniowieczu – prawie sześciu wiekach – wokół nielicznych ocalałych nagrobków żydowskich i kilku maleńkich monet z napisami hebrajskimi. Musimy opowiedzieć historię, która zaczyna się od podróży kilku kupców, by pod koniec tego długiego okresu pokazać, jak centrum świata Żydów aszkenazyjskich przesuwa się z Europy Zachodniej na ziemię, o których nasze muzeum opowiada. Jak to się stało? Same monety i nagrobki nie

wystarczą. Muszę sięgnąć do dokumentów, i to dokumentów szczególnego rodzaju: statutów, kontraktów, rejestrów podatkowych, map, relacji z podróży, a także listów, które po hebrajsku pisali do siebie rabin: *shayles un tshuves*, czyli pytania i rady. Korespondencja rabinów jest naprawdę niezwykle ciekawa, bo w istocie to zbiór kazusów prawnych. Ten materiał zawiera najwcześniejsze świadectwa życia żydowskiego na ziemiach polskich. Dlaczego? Początki historii, o której opowiada muzeum, nierozzerwalnie łączą się z międzynarodowymi szlakami handlowymi i ludźmi, którzy je przemierzają w obie strony; a rabin w Europie Zachodniej martwi się o żydowskich kupców podróżujących tak daleko od jakichkolwiek zorganizowanych społeczności żydowskich. Kto wie, co też ci ludzie robią na „Dzikim Wschodzie”? Czy przestrzegają żydowskiego prawa religijnego? Czy się odpowiednio prowadzą? To właśnie niepokój stoi za listami wysyłanymi do żydowskich władz religijnych w Nadrenii. Żyd zamieszkujący „na wschodzie”, napotkawszy przejeżdżającego kupca żydowskiego może go na przykład spytać: „Słuchaj, mamy tutaj źródło, lecz woda jest w nim gorąca, a nie zimna, podczas gdy źródła mają zwykle zimną wodę. Chcemy wiedzieć, czy można jej używać do kąpieli rytualnej. Co mamy zrobić?” Albo kupiec zauważa coś, co niepokoi i pisze do rabina w Nadrenii: „Jestem szczerze zaniepokojony, bo zauważyłem, że Żydzi chodzą w szabat z przypasanymi mieczami, a nawet wyjmują je z pochwy. Czy to narusza prawo szabatu?” I okazuje się, że zgodnie z prawem żydowskim można w szabat nosić broń. Tego rodzaju listy i odpowiedzi zbierano w manuskryptach i w ten sposób docieramy do tego wszystkiego, co wiemy o życiu żydowskim na tych terenach w tamtych czasach. To właśnie ten

materiał uznałabym za dziedzictwo niematerialne. W tym wypadku nie ma znaczenia to, czy pokażemy dokument oryginalny, czy nie – w wielu wypadkach oryginały tych manuskryptów nie istnieją i musimy się opierać na późniejszych redakcjach. Tutaj nie chodzi o materialność, o oryginalną substancję, rzeczywisty obiekt fizyczny, ale o to, co ona „zawiera w sobie”, co mówi i co nam pokazuje. Gdybyśmy pokazali obiekt oryginalny, nie przekazałby on zwiedzającemu swojej treści, bo większość nie będzie potrafiła go przeczytać; poza tym w otwartym kodeksie można pokazać tylko jedną stronę, a teksty te są przeważnie pozbawione ilustracji. Bardzo bym chciała natomiast pokazać *Mahzor Worms*, trzynastowieczny modlitewnik z Wormacji. Ten ilustrowany hebrajski manuskrypt zawiera najstarsze istniejące, pełne i czytelne, zdanie w jidysz. Jego słowa układają się w błogosławieństwo dla człowieka, który nosi ten modlitewnik do synagogi. Dopóki nie zobaczyłam oryginału, nie rozumiałam, o co w tym zdaniu chodzi. *Mahzor Worms* to ogromny i strasznie ciężki kodeks, a kantor, dla którego został sporządzony, był starym człowiekiem. Odczuwam bardzo głęboki związek z tym przedmiotem: możliwość obejrzenia oryginału uruchomiła łańcuch skojarzeń, na co faksymile by prawdopodobnie nie pozwoliły, choć nawet faksymile dałoby pogląd w kwestii rozmiaru i ciężaru tego obiektu.

KJD: Mówiła Pani o różnych rodzajach tekstów i obiektów; opisała też związek łączący to, co materialne i niematerialne. Ale synagoga z Gwoźdźca to jednak jeszcze inny rodzaj obiektu muzealnego, prawda?

BKG: Projekt dotyczący synagogi z Gwoźdźca to najlepszy przykład. Przede wszystkim, dziedzictwo materialne

zostało zniszczone, nie ma go. A dziedzictwo niematerialne, którym jest wiedza ucieleśniona, można odzyskać tylko, budując ten obiekt. Powiedziałam „budując”, a nie odbudowując, nie rekonstruując, nie kopiując. Chciałabym podkreślić to, że podczas realizacji projektu nie powstała kopia, ani też rekonstrukcja; nie dokonano restauracji – to żadna z tych rzeczy, lecz to nowy rodzaj obiektu. Efekt nie jest potencjalny, lecz rzeczywisty. Efektem nie jest po prostu nowy obiekt, ale obiekt *nowego rodzaju*, a jego wartość związana jest z dziedzictwem niematerialnym, które zostało odzyskane dzięki budowaniu go za pomocą tradycyjnych narzędzi, technik i materiałów. To nie jest wiedza o charakterze czysto poznawczym; coś, czego można się dowiedzieć z dokumentacji: rysunków, zdjęć, obrazów, opisów słownych, pomiarów i tak dalej; to wiedza, która jest również fizyczna i ucieleśniona. Misja Handhouse Studio, które pracowało z nami przy tym projekcie, to „odzyskiwanie utraconych obiektów”. Określiłabym ich podejście jako w pewnym sensie japońskie. Przypomina to, co dzieje się z Ise-jingu – Wielką Świątynią w Ise – która ma osiemset lat, lecz równocześnie liczy ich nie więcej niż dwadzieścia, ponieważ co dwadzieścia lat burzy się ją po to, by wznieść ją na nowo. To jedyny sposób, by przekazać wiedzę o tym, jak ją budować; i tę wiedzę ceni się wyżej niż oryginalny materiał, drewno, które tak czy inaczej zawsze ulegnie zniszczeniu. Lista światowego dziedzictwa UNESCO obejmowała niegdyś budowle wykonane z trwałych materiałów, takich jak kamień, ponieważ to materiał oryginalny decydował o tożsamości i autentyczności zabytku. W związku z tym budowle drewniane (jeśli drewno nie było oryginalne), gliny czy słomy nie miały szansy znaleźć się na liście. Uznanie dziedzictwa niematerialnego było niezwykle ważne dla wielu społeczności, zabytków i praktyk kulturowych, które

inaczej nigdy nie znalazłyby się na liście światowego dziedzictwa. Przypadek japoński to jeden z najlepszych przykładów i sądzę, że nasza synagoga z Gwoźdźca jest czymś podobnym – to nasza Wielka Świątynia w Ise.

SS: Czy zgodziłaby się Pani, że jest to coś, co wiąże się z mediacją – nie reprezentacją, a właśnie mediacją? Czasem Pani korzysta z tego terminu.

BKG: Mediacja to pojęcie, które było dla mojego myślenia bardzo ważne. Mam dług w stosunku do moich kolegów, Jefferey’a Shandlera i Faye Ginsburg, którzy poświęcili wiele uwagi pojęciu „re-mediacji”. Zajmują się przekształceniem, do którego dochodzi, kiedy coś zmienia medium, kiedy właśnie podlega re-mediacji. Przez wiele lat prowadziliśmy z Jeffrey’em Shandlem warsztat Żydzi, media i religia w Ośrodku Religii i Mediów na Uniwersytecie Nowojorskim. Kiedyś zorganizowaliśmy konferencję o Annie Frank. Interesowały nas medialne wcielenia oraz re-mediacje jej wizerunku, jej historii, domu i wszystkiego, co się z nią łączy. Wydaliśmy zbiór artykułów na ten temat: *Anne Frank Unbound: Media, Imagination, Memory*. Jeśli chodzi o Gwoździec, to chyba użyłabym jednak innego słowa. Prawdopodobnie raczej nazwałabym to „inżynierią na wspak”: chodzi o to, że rozmontowuje się jakąś rzecz, żeby ją ponownie poskładać w całość, a składając – zrozumieć. To inny sposób myślenia. Sposób, by wyjść w myśleniu poza postmodernistyczny problem, jakim jest Baudrillardowskie symulakrum, reprezentacja, czy też to, że „nic nie jest tym, na co wygląda”, wszystko jest przedstawieniem i wszystko jest skonstruowane. Chciałabym znaleźć inny paradygmat i inny język. Gwoździec to naprawdę świetne miejsce, żeby przemyśleć na nowo niektóre z tych założeń.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett

Program Director of the Core Exhibition at the Museum of the History of Polish Jews on the site of the former Warsaw ghetto and prewar Jewish neighborhood. She is University Professor Emerita and Professor Emerita of Performance Studies at New York University. Her books include *Destination Culture: Tourism, Museums, Heritage; Image before My Eyes: A Photographic History of Jewish Life in Poland, 1864–1939* (with Lucjan Dobroszycki); and *The Art of Being Jewish in Modern Times* (edited with Jonathan Karp). Her edited volume *Writing a Modern Jewish History: Essays in Honor of Salo W. Baron* won a National Jewish Book Award. *They Called Me Mayer July: Painted Memories of a Jewish Childhood in Poland Before the Holocaust*, which she coauthored with her father Mayer Kirshenblatt, also won several awards. In 2008, she was honored with an award for lifetime achievement by the Foundation for Jewish Culture and the Mlotek Prize for Yiddish and Yiddish Culture. In 2015 she received an honorary doctorate from the Jewish Theological Seminary of America. She currently serves on Advisory Boards for the YIVO Institute for Jewish Research, Vienna Jewish Museum, and Jewish Museum and Tolerance Center in Moscow.

Dyrektor programowa ds. wystawy głównej Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie. Profesora emerytowana Performance Studies na Uniwersytecie w Nowym Jorku. Autorka *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage; Image before My Eyes: A Photographic History of Jewish Life in Poland, 1864–1939* (z Lucjanem Dobroszyckim); i *The Art of Being Jewish in Modern Times* (redagowanej wspólnie z Jonathanem Karpem). Praca pod jej redakcją *Writing a Modern Jewish History: Essays in Honor of Salo W. Baron* została nagrodzona National Jewish Book Award. Książka *They Called Me Mayer July: Painted Memories of a Jewish Childhood in Poland Before the Holocaust*, napisana we współpracy z ojcem Mayerem Kirshenblattem, również była wielokrotnie nagradzana. W 2008 roku Barbara Kirshenblatt-Gimblett została uhonorowana nagrodą przyznaną przez amerykańską Foundation for Jewish Culture za wybitne osiągnięcia oraz the Mlotek Prize for Yiddish and Yiddish Culture. W 2015 otrzymała doktorat honorowy Jewish Theological Seminary. Jest członkinią Rad YIVO Institute for Jewish Research, Vienna Jewish Museum, and Jewish Museum i Tolerance Center in Moscow.

INDEX	
Born to be Mild	36
Breaking the Chains	38
Chamber Music from Heaven	40
Fabrik Funk	42
Fish that Disappeared	44
Flowers from the Mount of Olives	46
From Paris to Paris	48
Good Day	50
Icaros	52
Journey to the Maggot Feeder	54
Night Will Fall	82
Passage	56
Praying Through Water	58
Remembering Yayai	60
Return	84
Sacred in the Secular	62
Sleepless Djigit	64
Stella	66
Swamp Dialogues	68
Tama Guan – the Copper Village	70
To Work is to Grow	72
Touching Objects	74
When I Was a Boy I Was a Girl	76
Women of Muhu Island	78
Ya Kamerun – a Gift in Return	80

INDEKS	
Ciemności skryją ziemię	82
Dobry dzień	50
Dotykanie przedmiotów	74
Dżygit, który wiecznie czuwa	64
Fabrik Funk	42
Icaros	52
Kiedy byłem chłopcem byłem dziewczynką	76
Kobiety z wyspy Muhu	78
Kwiaty z Góry Oliwnej	46
Modlitwa o spłynięcie wód	58
Muzyka kameralna z nieba	40
Nieśpieszni z natury	36
Podróż do karmiciela robaków	54
Powrót	84
Pracować znaczy dorastać	72
Przejście	56
Rozmowy na bagniskach	68
Ryba, która zniknęła	44
Stella	66
Świętość w tym, co świeckie	62
Tama Guan – miedziowe miasteczko	70
Wspominając Yayai	60
Ya Kamerun – podarunek w rewanżu	80
Z Paryża do Paryża	48
Zerwać kajdany	38

nafa2015.pl

Partners



UNIVERSITY OF BERGEN



In cooperation with



Honorary patronage

Honorary patronage of the Ministry of Culture and National Heritage

Honorary patronage of the Wojewoda Mazowiecki

Honorary patronage of the Rector of the University of Warsaw

Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland



Media Patronage



Financed by



Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland



Supported by a grant from Iceland, Liechtenstein and Norway through the EEA Grants and co-financed by the Polish funds

ISBN 978-83-941414-1-7

