

AGATA JANIKOWSKA

FILM JAKO ARCHIWUM ANTROPOCENU

THE HUNTERS JOHN MARSHALLA

AGATA JANIKOWSKA

Doktorantka Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, przygotowuje rozprawę doktorską *Estetyka antropocenu. Kryzys ekologiczny w amerykańskim kinie popularnym*. Członkini Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Zajmuje się badaniami poświęconymi ekspozycjom antropocenu w kinie, estetyką kryzysu ekologicznego w kontekście współczesnych filmów popularnych, narracjami posthumanistycznymi w kinie oraz ekokrytyką filmową. Ostatnio opublikowała artykuły: *W oczekiwaniu na katastrofę* (2020), *Patrząc nie-ludzkimi oczami: przypadek „Królika po berlińsku”* (2020), *Brzmienia nekrocenu. Audiosfera filmu postapokaliptycznego* (2019). ORCID: 0000-0002-5949-1356.

Muzeum antropocenu kojarzy się z określoną przestrzenią, w ramach której eksponujemy obiekty dotyczące tej epoki. Myślenie o muzeum jako o konkretnej przestrzeni może jednak ulec rozszerzeniu, szczególnie gdy początku nowej ery nie można jednoznacznie określić. Popularność terminu „antropocen” oraz wielość jego alternatywnych interpretacji rosną i nie pozwalają zamknąć się w ramach jednego spójnego dyskursu. W niniejszym artykule skieruję uwagę nie na przestrzeń muzealną, ale na archiwum, które zawiera w sobie wiele potencjalnych obiektów wymagających odkrycia, a następnie wpisania w obszar muzeum jako istotne i poszerzające narrację dotyczącą nowej epoki. Jednym z takich archiwów jest film *The Hunters* w reżyserii Johna Marshalla, egzemplifikujący różne sposoby myślenia o przyrodzie, zależne od uwarunkowań kulturowych i geograficznych.

Etnograficzny dokument Marshalla opowiada o życiu Buszmenów z plemienia Ju/hoansi i skupia się przede wszystkim na organizowanym przez nich polowaniu na żyrafę. Film miał swoją premierę w 1957 roku, ale zmontowany jest z fragmentów rejestrowanych przez reżysera od początku przybycia na teren pustyni Kalahari zamieszkaną przez plemię, czyli od 1950 roku. Jest to pierwsze filmowe dzieło Marshalla, które starając się oddać życie ludu

tubylczego, wiele mówi o sposobie postrzegania przyrody w kulturze Zachodu. Analizując *The Hunters*, odniosę się do trzech wariantów przyrody, jakie pojawiają się w obrębie filmowej opowieści reżysera, a także poza nią – jako pominięte i niezarejestrowane wątki społeczno-kulturowe dotyczące rdzennych mieszkańców Kalahari.

Analiza *The Hunters* oraz rozpoznanie przedstawianych w filmie conceptów przyrody może przynieść istotne informacje dotyczące związków między ludami rdzennymi a członkami zachodniej społeczności oraz stanowić jeden z tropów wyjaśniających mechanizmy, które doprowadziły do kryzysu ekosystemów. Refleksja dotycząca tego filmu umożliwi zbadanie potencjału archiwów filmowych w kontekście antropocenu i być może pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czy pierwszy film Marshalla mógłby stanowić eksponat muzealny o wartości edukacyjnej.

ANTROPOLOGIA WIZUALNA I ARCHIWIZACJA FILMOWA

Film, podobnie jak fotografia, jest sztuką reprezentowania rzeczywistości, a nie jej dokładnego odzwierciedlenia. Obrazuje nasze sposoby widzenia świata, a nie świat sam w sobie. Kiedy zatem podejmujemy refleksję nad dokumentami filmowymi widzianymi jako źródła wiedzy o przeszłości, konieczne wydaje się badanie zarówno samych dokumentów, jak i sposobów ich powstania, kontekstu kulturowo-społecznego, stanowiska twórców i celów tworzenia tych obrazów.

Rozwój filmu antropologicznego wynikał z potrzeby efektywnej dokumentacji. Jak stwierdza Félix-Louis Renault: „Dzięki kinu antropolog może dziś kolekcjonować życie wszystkich ludów. Będzie on posiadał w szufladach wszelkie uczynki różnych ras. Będzie zatem miał możliwość kontaktu równocześnie z dużą liczbą ludów”¹. Dokumentacja filmowa wydawała się wielu antropologom bardziej obiektywną i pełniejszą metodą zapisywania sposobów życia innych kultur niż opis czy fotografia. Jak jednak wynika z cytowanej wypowiedzi Renaulta, filmy etnograficzne były także narzędziem uprzedmiotowienia Innych, których zachowania zapisane na taśmie filmowej „kolekcjonowano” i „posiadano”². Geneza filmu antropologicznego powinna wzmagać badawczą czujność dotyczącą obrazów innych kultur, które należy analizować wielowarstwowo, pamiętając, że to, co dane na ekranie, jest jednym z elementów rzeczywistości, określonym sposobem interpretowania. Kategoria obiektywizmu jest więc przy analizie filmów dokumentalnych niezwykle złudna. Znajduje to swoje odzwierciedlenie także w odniesieniu do *The Hunters* Johna Marshalla, któremu wielokrotnie zarzucano „fikcjonalizowanie rzeczywistości”³. Sam autor odrzucał swój projekt jako uwikłany w zachodni sposób myślenia⁴. Jednak to, co dla Marshalla oraz jego krytyków stanowiło wadę, dla współczesnego myślenia o antropocenie może się okazać istotnym źródłem wiedzy.

1 L. Renault, 1923, cyt. za S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012, s. 74.

2 Tamże, s. 75.

3 Tamże, s. 85.

4 D. MacDougall, *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1998, s. 108.

Na początku lat pięćdziesiątych XX wieku Laurence oraz Lorna Marshallowie rozpoczęli serię wypraw na pustynię Kalahari, podczas których towarzyszyły im dzieci: Elizabeth oraz John⁵. Celem podróży były badania etnograficzne, które Lorna Marshall wspierana przez męża, wówczas emerytowanego biznesmena, prowadziła wśród Buszmenów⁶. Badawcze wyjazdy rodziny Marshallów zainicjowały ponowny rozwój filmu etnograficznego, który został przerwany po podróżach Margaret Mead i Gregory'ego Batesona na Bali, do czego przyczyniła się druga wojna światowa. Marshallowie odbyli wspólnie osiem wypraw w latach: 1950, 1951, 1952–1953, 1955, 1956, 1957–1958, 1959, 1961⁷. Pierwsze trzy były sponzorowane przez Peabody Museum i ukierunkowane na poznawanie oraz rejestrację życia tubylców⁸. John Marshall pojawił się więc w Afryce już w wieku siedemnastu lat i niemal od razu po przybyciu na pustynię Kalahari zajął się filmowaniem Ju/'hoansi zamieszkujących te ziemie. Uczył się ich języka i żył z nimi w bliskich relacjach⁹. W sumie zarejestrował ponad 250 godzin materiału filmowego poświęconego tej grupie¹⁰. Część wykorzystał w *The Hunters*. Obszar Kalahari odwiedzał aż do lat osiemdziesiątych XX wieku.

Pierwszy film Marshalla ma cechy kina obserwacji, które było nastawione na ilustrowanie codziennego życia, co ze względu na swobodny kontakt z Ju/'hoansi przychodziło Marshallowi z łatwością. Kamery umożliwiające nagrywanie synchronicznego dźwięku rozpowszechniły się wśród etnografów dopiero w latach sześćdziesiątych, ale reżyser już podczas kręcenia swojego pierwszego autorskiego filmu miał dostęp do takiego sprzętu¹¹, co sprzyjało tworzeniu obrazów opartych na bezpośredniej obserwacji. Wydaje się jednak, że potencjał ten nie został przy okazji *The Hunters* w pełni wykorzystany, głównie ze względu na znikomą ilość wypowiedzi bohaterów i zastąpienie ich narracją z offu, kreowaną przez Marshalla. Reżyser po premierze przyznawał, że montując swoją filmową opowieść oraz przypisując jej określoną narrację, pominął wiele znaczeń, jakie wydarzeniom nadawali sami łowcy, choć polowanie oraz pozostałe codzienne działania były inicjowane przez Buszmenów i oparte na ich rzeczywistych doświadczeniach¹². Kino obserwacyjne skupia się na procesie, a nie celu¹³, jest zatem ekspozycją określonego fragmentu historii, nie zaś jej całościowym przedstawieniem. David Hancock, jeden z prekursorów kina obserwacyjnego, pisał w swoich notatkach: „Coraz częściej odkrywaliśmy sceny, które nie przedstawiały kryzysu, żadnego strukturalnego czy dramatycznego punktu, lecz zbudowane były

5 K.G. Heider, *Ethnographic Film: Revised Edition*, University of Texas Press, Austin 2006, s. 34.

6 S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności...*, dz. cyt., s. 85.

7 S. MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*, University of California Press, Berkeley 2013, s. 20.

8 Tamże, s. 19.

9 S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności...*, dz. cyt., s. 86.

10 Tamże, s. 85.

11 D. MacDougall, *Transcultural Cinema*, dz. cyt., s. 127.

12 D. White, *Film in the Anthropocene. Philosophy, Ecology, and Cybernetics*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 145.

13 C. Young, 2003, cyt. za S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności...*, dz. cyt., s. 98.

z zachowań, które konstytuują fragmenty naszego życia”¹⁴. Taki jest również film Marshalla – na próżno szukać w nim znaczących punktów zwrotnych w poczynaniach łowców, choć sama opowieść o nich kończy się osiągnięciem zamierzonego celu, czyli upolowaniem zwierzyny.

PRZYRODY W *THE HUNTERS*

The Hunters możemy analizować na trzech polach. Pierwszym z nich jest kreowanie przez reżysera obrazu polowania i zakorzenionego w kulturze Zachodu mitu łowcy projektowanego na społeczność Ju/hoansi, drugim natomiast zapis zwyczajów i sposobów życia Buszmenów oraz próba przedstawienia „dzikiej przyrody” Kalahari, na którą nakładają się zachodnie wyobrażenia zarówno Marshalla, jak i Roberta Gardnera biorącego udział w postprodukcji. Trzecim polem analizy, wpisującym *The Hunters* w obszar obiektów muzeum antropocenu, jest antropoceniczna przyroda ujawniająca się w tym, co twórca filmu pominął i przemilczał w trakcie swojej pracy, a także w zapisach dokumentalnych powstających przy okazji innych wypraw na Kalahari. Sytuacja kulturowa, jaka panowała podczas powstawania obrazu Marshalla, oddaje zmiany, które od lat zachodziły w życiu plemion zamieszkujących Afrykę. Skutki odkryć kolonialnych i rozwój rolnictwa w Namibii, a także obecność filmowych grup antropologów, płacących tubylcom za udział w swoich filmach, systematycznie zmieniały dotychczasowy tryb życia Buszmenów. Reżyser pomija te fakty w *The Hunters*, starając się budować opowieść o pierwotnej społeczności łowców-zbieraczy. Jednak w okresie wypraw Marshallów do Namibii Buszmeni byli już w trakcie przejścia z gospodarki zbieracko-łowieckiej, na której społeczność ich bazowała od początków swojego istnienia, do trybu osiadłego, determinowanego kolonializmem i modernizacją.

Do opisu i analizy trzech przenikających się obszarów tematycznych wykorzystam podział na trzy koncepty przyrody, będące w dużej mierze egzemplifikacją zachodniego sposobu myślenia o środowisku naturalnym. Choć w języku polskim nie stosujemy słowa „przyroda” w liczbie mnogiej, to w świetle koncepcji Phila Macnaghena oraz Johna Urry’ego, którzy w książce *Alternatywne przyrody* proponują „nowy sposób myślenia o przyrodzie”, podkreślający różnorodność ludzkich wyobrażeń na jej temat, znajduje to swoje uzasadnienie. Wyjaśniając ideę „alternatywnych przyród”, autorzy ci stwierdzają, że każdą z nich konstytuują różnorodne procesy społeczno-kulturowe¹⁵, dlatego nie może być mowy o jednej uniwersalnej przyrodzie. Wedle tej koncepcji nie możemy przyrody wyabstrahować ze świata praktyk społecznych, ponieważ nie istnieje ona niezależnie od człowieka. Jak piszą Macnaghten i Urry: „specyficzne praktyki społeczne, zwłaszcza ludzkie zamieszkiwanie, wytwarzają, odtwarzają i przeobrażają różne przyrody i różne wartości”¹⁶.

¹⁴ D. Hancock, cyt. za C. Young, *Observational cinema*, [w:] *Principles of Visual Anthropology*, red. P. Hockings, Mouton de Gruyter, Berlin 2003, s. 109.

¹⁵ P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2005, s. 9.

¹⁶ Tamże, s. 10.

Tak rozumiane przyrody nie są zawarte w świecie fizycznym, ale są konstruowane przez „procesy gospodarcze, polityczne i kulturowe”¹⁷.

Odpowiednio kreując opowieść o Ju/'hoansi i pomijając wątki związane z wpływem kolonializmu na ich sposób życia, Marshall chciał zarejestrować na taśmie tak zwaną dziką przyrodę, czyli tubylców i ich pierwotne zachowania, które już wówczas zaczynały zanikać. Film ujawnia więc zachodnią fascynację obcą przyrodą, nietkniętą działaniem człowieka, a szerszy kontekst obrazu pokazuje wielość antropogenicznych przeobrażeń w środowisku Kalahari. Reżyser, żyjąc wśród tubylców, musiał zauważać te zmiany, a jednak w swoim dziele postanowił przedstawić nie tyle zapis codzienności Ju/'hoansi, ile spójną opowieść o ich stosunku do zdobywania pokarmu i rytuałów z tym związanych w sposób najbardziej zbliżony do pierwotnych zachowań plemienia. Pragnienie utrwaleńia tradycji oraz zachowania dzikości przyrody przysłoniło archiwalną funkcję dokumentu i przyczyniło się do stworzenia iluzji dziczy, która pielęgnuje zachodnie, romantyczne wyobrażenie o przyrodzie jako czymś niezależnym od ludzkiej działalności i cechującym się wzniosłym urokiem tego, co obce i niepoznane.

KONCEPT PIERWSZY: PRZYRODA JAKO ZDOBYCZ

Film rozpoczyna się od zbliżeń na rośliny i zwierzęta Kalahari. Po chwili widzimy dwóch łowców idących nieśpiesznie przed siebie, a ujęcie to zestawione jest z utworem wykonywanym przez tubylców i stanowiącym muzykę tła. Jego brzmienie nasila się wraz z pojawieniem się na ekranie ludzi, a cichnie przy kadrach ilustrujących życie innych gatunków. Faktyczna opowieść reżysera rozpoczyna się od zbliżenia na jednego z łowców, rozglądającego się w poszukiwaniu zdobyczy. Na to ujęcie zostaje nałożony tytuł filmu, a następnie plansza z mapą Afryki z wyróżnionym obszarem Kalahari, gdzie będą się rozgrywać dalsze wydarzenia, co wydaje się zabiegiem zaczerpniętym z filmu *Nanuk z Północy* (1922) Roberta J. Flaherty'ego. Narracja z offu wprowadza nas w historię pustyni oraz plemienia Ju/'hoansi i odgrywa podobną rolę, co objaśnienia stosowane często w filmach przyrodniczych, w których wszystkowiedzący narrator przedstawia widzom świat flory i fauny. Początkowa narracja podkreśla trudne warunki klimatyczne, jakie panują na ziemiach Buszmenów. Dowiadujemy się, że jest to bardzo suchy teren z porą deszczową występującą jedynie od stycznia do marca, podczas której nie ma pewności, że deszcz spadnie wszędzie. O przetrwaniu decyduje dobra znajomość panujących warunków atmosferycznych, zależnych od pór roku. Narrator wyjaśnia także, że plemię Ju/'hoansi prowadzi zbieracko-łowiecki tryb życia, przemierzając się w poszukiwaniu najbardziej sprzyjających miejsc do bytowania.

Film Marshalla, jako opowieść o tytułowych łowcach, jest przede wszystkim historią mężczyzn, choć to głównie kobiety dzięki swoim zbierackim umiejętnościom zapewniają plemieniu żywność. Historię kobiet reżyser przedstawił dopiero po kilkunastu latach w filmie *N!ai: The Story of a !Kung Woman* (1980). Praca w plemieniu podzielona jest według płci – kobiety zbierają korzenie, pędy, jagody

¹⁷ Tamże, s. 131.

i orzechy, zapewniając 80 proc. zapasów żywności, podczas gdy mężczyźni polują, dostarczając 20 proc.¹⁸ Mimo tej dysproporcji łowiectwo w filmowej historii Marshalla stanowi niezwykle istotny element opowieści o tożsamości plemienia, a wspomnienia z myśliwskich wypraw wydają się spajać społeczność, która mitologizuje te przeżycia, snując historie wokół wspólnego ogniska. Znaczenie łowiectwa podkreśla także ukazana w filmie fascynacja młodych chłopców polowaniami, ujawniająca się w mogących szokować współczesnego odbiorcę scenach zabijania zwierząt przez dzieci. Chłopcy zdobywają swoje pierwsze ofiary, zastawiając pułapki. Trenują, strzelając do żuków i innych małych stworzeń, by wzrastało w nich poczucie siły. Gdy młody myśliwy zabije swoje pierwsze większe zwierzę (na przykład antylopę), jest znaczony rytualnymi bliznami i uważany za gotowego do małżeństwa, a tym samym do zadbania o rodzinę.

Polowanie stanowi zatem czynność określającą sprawność mężczyzny i jego zdolność do opieki nad innymi członkami plemienia. Wyjątkowo suchy okres roku, w jakim powstawała opowieść Marshalla, sprawia, że łowy są trudniejsze, wiele zwierząt opuściło filmowane tereny ze względu na brak wody, a tropy tych, które pozostały, szybko znikają na przesuszonym podłożu. Narrator zaznacza, że brak mięsa oznacza wzmożoną pracę kobiet poszukujących jedzenia przez cały dzień, najczęściej w pełnym słońcu. Potrzebują one pożywienia, by móc wykarmić dzieci, często towarzyszące im w pracy. W jednej ze scen wódz plemienia, cechujący się szczególną odwagą, postanawia zebrać grupę myśliwych, by wyruszyć na polowanie. Ostatecznie bierze w nim udział czworo mężczyzn, którzy planują nie wracać do obozu, dopóki nie upolują zwierzyny.

W tym miejscu pojawia się pierwsza wyraźna rozbieżność pomiędzy relacją filmową a rzeczywistymi wydarzeniami. Nancie L. Gonzales dotarła do pamiętników dotyczących tego polowania, pisanych przez matkę reżysera Lornę Marshall oraz Johna O. Brewa, dyrektora harwardzkiego Peabody Museum. Według ich zapisków polowanie nie przebiegało w sposób, jaki sugeruje narracja filmowa. W swoim obrazie Marshall przedstawia wielką trzynastodniową wyprawę, rozgrywającą się w sposób ciągły, jednocześnie buduje napięcie, jakie pojawia się po zabiciu przez Buszmenów jeżozwierza, a następnie przy polowaniu na antylopę. Z dzienników wynika jednak, że słynne polowanie łowców było niczym innym, jak seria wyjazdów w teren jeepem autora filmu, którym zabierał on myśliwych, a następnie z końcem dnia odwoził do obozu¹⁹. Tropili oni żyrafę pieszo, ale robili to również, siedząc w samochodzie Marshalla. Strzelali do zwierząt z jeepa, co wzbudza duże kontrowersje, ponieważ żyrafa była wówczas gatunkiem chronionym i mogła być legalnie zabijana przez Buszmenów jedynie za pomocą tradycyjnej broni²⁰.

Nie tylko przebieg polowania różnił się od tego, co zaprezentowano w filmie. Zmieniali się również sami bohaterowie biorący udział w łowach. Myśliwych na ekranie od początku wyprawy jest czterech, jednak nie są to przez cały czas te

¹⁸ D. White, *Film in the Anthropocene...*, dz. cyt., s. 143.

¹⁹ Tamże, s. 146.

²⁰ Tamże.

same osoby²¹. Takie zabiegi, wpływające negatywnie na wiarygodność zaprezentowanej przez reżysera historii, rzucają nowe światło na tworzenie kina obserwacyjnego. Fabularyzacja w tym przypadku nie musi jednak oznaczać braku autentyczności prezentowanych wydarzeń. Podkreśla bowiem zmiany, jakie zachodzą w życiu plemienia Ju/'hoansi, mające swój początek jeszcze przed przybyciem reżysera na Kalahari.

Pierwotne nomadyczne plemiona Buszmenów przemierzały swoją krainę w poszukiwaniu wody i pożywienia, dostosowując sposób życia do pór roku. Ich rdzenna dieta składała się wówczas z około 90 różnych pokarmów roślinnych. Było to bogactwo, które nie wskazuje na to, by Buszmeni cierpieli głód i walczyli o przeżycie, jak sugeruje narrator filmu. Rozwój kolonialnych osiedli rządowych z rolnictwem opartym głównie na prosie spowodował, że Buszmeni stali się zależni od rządu konsekwentnie ograniczającego ich terytorium²². Fabularyzowany film Marshalla kreuje rzeczywistość Ju/'hoansi, ujednolicając ją na potrzeby opowieści, a jednocześnie próbuje odtworzyć obraz pierwotnej społeczności, ukrywając zmiany wywołane między innymi globalizacją.

Skoncentrowanie głównej opowieści *The Hunters* na jednym długim polowaniu daje fałszywe wrażenie, że czynność ta stanowi podstawowe zajęcie Buszmenów i jest najważniejszym doświadczeniem w ich kulturze. Po latach zweryfikował to sam reżyser, mówiąc: „*The Hunters* był romantycznym filmem amerykańskiego dzieciaka i ujawnił więcej o mnie niż o Ju/'hoansi”²³. Marshall wspominał, że gdy był małym chłopcem, zafascynowała go wyprawa na polowanie z Buszmenami, a tym samym zapragnął opowiedzieć o tym doświadczeniu w filmie. Co prawda nie ukazał siebie jako uczestnika wydarzeń i w głównej roli obsadził samych tubylców, nie uniknął jednak osobistego uwikłania w proces tworzenia obrazu etnograficznego. Skupienie się na polowaniu nie tyle realizuje archiwizacyjny potencjał dokumentu, ile ujawnia panujący w kulturze Zachodu mit łowcy, a tym samym gloryfikuje polowanie w sposób właściwy zachodnim wzorcom, mający niewiele wspólnego z realną postacią Buszmena łowcy.

Polowanie Buszmenów mogło dostarczać młodemu Marshallowi niezwykłych wrażeń, choć działo się tak nie tylko ze względu na egzotykę Kalahari oraz zwierząt, na które polowali tubylcy. Fascynację tematem polowania reżyser musiał czuć już wcześniej, jako młody chłopiec wychowany w zachodniej kulturze miał z pewnością wiele okazji do zgłębiania problematyki łowiectwa. Różnicę w podejściu do polowania ludzi Zachodu i Buszmenów można zauważyć w filmie *Safari* (2016) Ulricha Seidla. W swoim dokumencie przedstawia on austriackich myśliwych wyruszających na łowy do jednego z afrykańskich rezerwatów tak zwanej dzikiej przyrody. Europejczycy korzystają z łowieckiej turystyki, z jednej strony traktując ją jako świetną rozrywkę, z drugiej przeżywając polowania jako coś niezwykle ważnego, związanego z silnymi emocjami i uważanego za cenną umiejętność wartą doskonalenia. Seidl nagrywa wypowiedzi myśliwych, którzy

21 D. MacDougall, *Transcultural Cinema*, dz. cyt., s. 108.

22 Tamże, s. 144.

23 J. Marshall, *Filming and Learning*, cyt. za S. MacDonald, *American Ethnographic Film...*, dz. cyt., s. 27.

afrykańskie zwierzęta traktują jak trofea, nie widząc negatywnych stron ich zabijania. Tradycja Zachodu buduje obraz myśliwego zdobywcy, polującego nie po to, by przetrwać, ale by podnieść swój status społeczny, a także rangę wśród swojej grupy łowieckiej. Udane polowanie za każdym razem kończą gratulacje i sesja zdjęciowa, podczas której martwe zwierzę zostaje przez myśliwych upozowane na jeszcze żywe. Ślady tej praktyki można odnaleźć na wielu zdjęciach z indywidualnych i zbiorowych polowań przedstawicieli kultury Zachodu. Specjalny strój, sprzęt i wynajdywanie kolejnych myśliwskich wyzwań charakteryzują zachodniego łowcę, a jednocześnie zdecydowanie odróżniają go od łowcy Buszmena. Myśliwi z plemienia Ju/'hoansi do konstruowania sprzętu łowieckiego wykorzystują materiały naturalne, są to więc własnoręcznie wykonane łuki i strzały z grotami posmarowanymi trucizną pozyskiwaną z żuków zamieszkujących te tereny. W przeciwieństwie do bohaterów *Safari*, którzy wszelkie czynności związane z oprawianiem martwych zwierząt pozostawiają rdzennym mieszkańcom, sami oporzadzają zwierzynę. Istotna różnica pomiędzy zachodnimi myśliwymi a łowcami z Kalahari tkwi również w podejściu do ofiary. Po zabiciu żyrafy, według łowców, zwierzę zostawia po sobie pustkę w świecie. Dla Buszmenów przyroda nie jest więc przedmiotem wyzysku. Nie zabijają oni dla makabrycznej przyjemności, ale dlatego że muszą zdobyć pożywienie.

Fabularyzacja polowania oraz podkreślanie jego rangi w filmie Marshalla nie tyle wynikają zatem z rzeczywistego odczytania sposobu życia Buszmenów, ile z realizacji wzorców związanych z polowaniem utrwalonych na Zachodzie. Dokumenty tworzone przez antropologów na obszarach zamieszkałych przez ludność rdzenną są wypadkową obserwowanego przez nich sposobu życia tubylców oraz przyrody, której obraz noszą w sobie. Często ten subiektywny punkt widzenia wybijają się na pierwszy plan, z czego z czasem zdał sobie sprawę również sam Marshall: „Problemem jest to, by widzowie mogli spotkać się w filmie z ludźmi, a nie tylko z reżyserem”²⁴. Twórca zwrócił w ten sposób uwagę na potrzebę ukazywania tubylców w sposób autentyczny i niezmacony osobistymi wizjami antropologów²⁵. Jest to jednak niezwykle trudne – nawet jeśli mamy dostęp do przedstawicieli innej kultury oraz znamy jej język, nie możemy bowiem pozbyć się własnych sposobów widzenia świata i zamienić ich na sposoby widzenia tubylców. Rozwiązaniem wydaje się wykorzystanie opisu gęstego, wprowadzonego do metodologii antropologicznej przez Clifforda Geertza, i poszerzenie obserwowanych zjawisk o kontekst historyczny oraz kulturowy na poziomie lokalnym i globalnym.

KONCEPT DRUGI: PRZYRODA JAKO DZICZ

Film rozpoczyna się od pojedynczych ujęć zwierząt i roślin, które mają przede wszystkim wartość estetyczną. Zbliżenia na pięknego motyla, imponujące drzewo czy pełną przejęcia twarz jednego z myśliwych nie są przypadkowo zarejestrowanymi scenami z codzienności, ale estetycznymi obrazami przyrody stworzonymi

²⁴ Tamże, s. 51.

²⁵ Tamże.

zgodnie z tradycją Zachodu. Ojciec reżysera, Laurence Marshall, dając synowi kamerę, powiedział: „Nie próbuj być artystą. Po prostu filmuj to, co widzisz, że ludzie robią naturalnie. Chcę nagranie, a nie film”²⁶. Reżyser podczas kręcenia dokumentu był już w pewien sposób zżyty z rdzennymi mieszkańcami Kalahari. Poznając tubylców, być może odkrywał także sposób, w jaki interpretują przyrodę. Jednocześnie będąc wychowanym w Stanach Zjednoczonych, miał wykształcony własny sposób myślenia o przyrodzie, który ujawnia się w kadrach. Wydaje się, że w swoim pierwszym filmie Marshall nie potrafił jeszcze uniknąć zachodniego sposobu widzenia przyrody jako czegoś zewnętrznego wobec człowieka, często poddawanego estetyzacji, romantyzowanego i tak ukazwanego w sztuce. MacDougall zauważył, że kamera w *The Hunters* obserwuje, ale nie wciąga widzów w akcję. Narracja z kolei buduje subiektywną, trzecioosobową, ale jednak intymną perspektywę wydarzeń²⁷. Narrator przypisuje bohaterom określone myśli: opisuje, co jest dla nich zabawne i co może być powodem konfliktu, a także objaśnia ich motywacje i sposoby działania. Przypomina to narrację obecną w filmach dokumentalnych, w których głos narratora prowadzi nas przez historię życia zwierząt i roślin.

Kreowanie w *The Hunters* „dzikiej przyrody” oraz „dzikiego życia” Ju/hoansi wiąże się z błędnym założeniem rodziny Marshallów, że są oni w stanie zobrazować funkcjonowanie plemienia przebiegające w sposób niezmienny od czasów plejstocenu²⁸. Buszmenów uważa się za jeden z najstarszych ludów na świecie, więc chociażby z tego powodu w ich trybie życia musiało zajść wiele zmian. Samo przeniesienie się ludu San na Kalahari było wywołane migracjami innych plemion do Afryki Południowo-Zachodniej (dzisiejszej Namibii)²⁹. Przedstawianie pierwotnej kultury tubylców niezmienną przez kolonializm i wpływy zachodniej cywilizacji objaśnia koncepcja opisana przez Scotta MacDonalda w książce *The Garden in the Machine*³⁰, w której stwierdza on, że kino amerykańskie pod koniec XX wieku tworzyło obrazy mające za zadanie wywołać w widzach wrażenie biblijnego raju, czyli niezmaconej niczym, pierwotnej i niewinnej przyrody. W *American Ethnographic Film and Personal Documentary* MacDonald zauważył, że w okresie powojennym misją filmowców stało się przywoływanie „świata przed upadkiem”, utopijnego Edenu³¹. Dążenie do przedstawienia pierwotnego życia Buszmenów wydaje się współgrać z potrzebą tworzenia filmowych wizji społeczeństw, których nie dosięgły negatywne skutki rozwoju związane z kolonializmem.

Być może zbyt długie przekłamywanie historii egzotycznych dla Europy Zachodniej i rozwijających się Stanów Zjednoczonych plemion pozwoliło na legitymizację dalszych niszczących zmian na obszarach zawłaszczanych przez procesy

26 S. MacDonald, *American Ethnographic Film...*, dz. cyt., s. 21.

27 D. MacDougall, *Transcultural Cinema*, dz. cyt., s. 108.

28 S. MacDonald, *American Ethnographic Film...*, dz. cyt., s. 33.

29 Tamże.

30 S. MacDonald, *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*, University of California Press, London 2001.

31 S. MacDonald, *American Ethnographic Film...*, dz. cyt., s. 34.

modernizacji i przyspieszającej globalizacji. Iluzję tę, zapoczątkowaną już przez wspomnianego *Nanuka z Północy*, konsekwentnie podtrzymywali twórcy filmów etnograficznych, którzy sugerowali odbiorcom, że pierwotne społeczności z różnych zakątków świata pozostają takie nawet po zetknięciu z kolonizatorami, ekipami filmowymi i licznymi grupami antropologów badającymi pierwotne zwyczaje nieznanych dotąd ludów. Kulturowanie mitu Buszmena, widoczne także w narracji filmowej Marshalla, przyczyniło się do wykształcenia obrazu rdzennych mieszkańców Kalahari jako żyjących w niezwykle ciężkich warunkach i wymagających pomocy z zewnątrz, która według zachodnich kolonizatorów powinna nieść ulgę podczas ich codziennej walki o przetrwanie.

Marshall Sahlins w tekście *Pierwotne społeczeństwo dobrobytu* ukazuje drugą stronę zmitologizowanego obrazu społeczności pierwotnych. Powszechne myślenie o łowcach-zbieraczach sprowadza się do obrazu społeczności nieustającej w pogoni za pożywieniem i funkcjonującej w ramach gospodarki przetrwania, niepozwalającej na rozwinięcie kultury. Sahlins zestawia go z rzeczywistymi statystykami dotyczącymi takiego trybu życia. Zaznacza, że to europocentryczny punkt widzenia sprawia, iż postrzegamy australijskie czy afrykańskie pustynie jako miejsca, w których trzeba nieustannie walczyć o przetrwanie, podczas gdy dla zamieszkujących je ludów są to naturalne warunki bytowe³². Według statystyk przytoczonych przez antropologa grupy łowców-zbieraczy spędzają mniej czasu na pracy i więcej na śnie niż społeczeństwa krajów rozwiniętych, mają też więcej czasu wolnego³³. Ocena jakości życia Buszmenów przez Marshalla wynika zatem nie z rozmów z tubylcami, ale raczej z zachodniego konstruktury przyrody, jakim kierował się reżyser, przedstawiając historię Ju/'hoansi. Mitologizowana „dzika przyroda” według zachodniego myślenia jest zagrażająca i wroga. Utrudnia rozwój i zmusza do walki o przetrwanie w nieprzewidywalnym klimacie. Tworzony przez antropologów mit Buszmena żyjącego w katastrofalnych warunkach łączy się z gloryfikacją postępu i modernizacji obecną w kulturze zachodniej. Kierując się określonym wyobrażeniem przyrody, zachodni kolonizatorzy, ale także antropologowie prowadzący badania na pustyni Kalahari, mogli pielęgnować złudne przekonanie, że działają dla dobra Buszmenów, którzy w pustynnych warunkach nie byłoby w stanie przeżyć bez ich pomocy.

Siostra Marshalla, Elizabeth Marshall Thomas, w książce *The Harmless People* pisała, że ekspedycje jej rodziny wiązały się z przyjazdami na tereny Buszmenów ciężarówek pełnych żywności i wody. Karl G. Heider uważał, że mogło to motywować tubylców do wyolbrzymiania ewentualnych niedostatków w zasobach żywności³⁴. Przypomniał przy tym, że na początku lat sześćdziesiątych XX wieku Richard Lee, pracujący wśród Buszmenów w odmienny sposób niż rodzina Marshallów (powstrzymując się od dużych ekspedycji i nie dostarczając tubylcom zapasów z zewnątrz), wykazał, że nie mieli oni problemów z dostępem do

32 M. Sahlins, *Pierwotne społeczeństwo dobrobytu*, tłum. P. Niesiołowski, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. E. Nowicka, M. Kempny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 280.

33 Tamże, s. 288–299.

34 E. Marshall Thomas, *The Harmless People*, 1959, cyt. za K.G. Heider, *Ethnographic Film...*, dz. cyt., s. 27.

pożywienia pozyskiwanego ze zbieractwa³⁵. Kontrastuje to z przekazem *The Hunters*, z którego wynika, że Ju/'hoansi walczyli z nieprzyjazną, dziką przyrodą o przetrwanie, pozostając nieustannie na skraju niedożywienia, a polowanie, będące centrum filmowej historii, stanowiło o ich być albo nie być.

KONCEPT TRZECI: PRZYRODA ANTROPOCENICZNA

Odkrywanie zachodnich wariantów przyrody w filmowej opowieści Marshalla musi wykroczyć poza historię zawartą w kadrach. W przypadku *The Hunters* dopiero rozpoznanie elementów zignorowanych przez reżysera pokazuje skalę przemian, które doprowadziły do zaburzenia pierwotnego sposobu życia w tym regionie Afryki. Zmiany, zapoczątkowane na terenach zamieszkiwanych przez Buszmenów wówczas, gdy Marshall kręcił swój film, miały bowiem swoją kontynuację i ostatecznie doprowadziły do całkowitej transformacji życia Ju/'hoansi. Obecnie każdy turysta spragniony egzotycznych doświadczeń lub ciekawy życia innych kultur może bez problemu przyglądać się życiu plemienia i nie musi już jak reżyser w latach pięćdziesiątych zdobywać jego zaufania. Living Museum of the Ju/'hoansi-San możemy odnaleźć na Tripadvisorze i uczynić jednym z punktów wycieczki po Namibii. Na stronie placówki napisano: „To kulturowa atrakcja Namibii, a także dobry przykład zrównoważonego rozwoju. [...] Żywe muzeum to autentyczny skansen, w którym goście mogą dowiedzieć się wiele o tradycyjnej kulturze i oryginalnym sposobie życia San”³⁶. Ów tradycyjny sposób życia uległ jednak ogromnym zmianom w związku z powstaniem parków narodowych chroniących zwierzęta, na które polowali niegdyś Buszmeni, oraz licznych farm ograniczających ich terytorium. Zmiany te uniemożliwiają zbieracko-łowiecki tryb życia, który od początku był dla Ju/'hoansi sposobem zdobywania pożywienia i determinantem zwyczajów pozwalających wykształcić tradycje plemienia.

Sahlins, powołując się na zapiski Lorny Marshall, zauważał, że potrzeby materialne Buszmenów zmieniły się dopiero po ich zetknięciu z przybyszami z Zachodu. Gromadzenie dóbr nigdy nie wiązało się w tej społeczności ze wzmocnieniem statusu społecznego. Koczowniczy tryb życia powodował, że posiadanie wielu przedmiotów było uciążliwe³⁷. Antropolog twierdził, że istnieją dwie możliwe drogi do dobrobytu w ramach społeczeństwa: pierwsza polega na masowej produkcji, która zaspokaja wysokie wymagania i potrzeby, druga natomiast opiera się na niskich wymaganiach, a tym samym niewielkiej produkcji, wystarczającej do zaspokojenia potrzeb społeczności³⁸. W społeczeństwach wysoko rozwiniętych gloryfikuje się przełom neolityczny wraz z jego osiągnięciami technologicznymi, sądząc, że to one wyzwoliły nas od pogoni za pożywieniem i ofiarowały większą ilość wolnego czasu potrzebnego do rozwijania kultury i przemysłu³⁹. Sahlins

35 Tamże, s. 35.

36 Living Museum of the Ju/'hoansi-San, <https://www.lcfn.info/juhoansi/home> (27 lipca 2020). Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

37 M. Sahlins, *Pierwotne społeczeństwo dobrobytu*, dz. cyt., s. 282.

38 Tamże, s. 275.

39 Tamże, s. 279.

zauważał jednak, że głód i bieda dotyczą ludzi zwłaszcza w społeczeństwach rozwiniętych: „liczba głodujących wzrasta proporcjonalnie i bezwzględnie wraz z rozwojem kultury”⁴⁰. Im więcej ludzi, przedmiotów i budynków, tym większe zapotrzebowania, które trudniej zaspokoić w demokratyczny sposób. Buszmeni żyjący w małych plemionach dzielą się dobrami, zarówno narzędziami, jak i pokarmem, co sprawia, że potrzeby zaspokajane są w sposób bardziej efektywny niż w krajach rozwiniętych. Mimo to zawłaszczenie terenów Kalahari na rezerwy oraz pola uprawne nie jest traktowane jako wyniszczenie środowiska życia Buszmenów, ale jako rozwój tego regionu. Wynika to między innymi z faktu, że rdzenne plemiona były traktowane przez kolonizatorów jako część „dzikiej przyrody”, którą należy poskromić i dostosować do własnych potrzeb.

Plemię Ju/hoansi w czasach powstawania *The Hunters* miało jeszcze styczność z paleolityczną kulturą zbieracko-łowiecką, ale było również poddane wpływom kolonialnym, wynikającym między innymi z inwazji Niemiec i Holandii na Afrykę Południową w XIX wieku, i wpływom globalnym⁴¹. Rozwój rolnictwa i hodowli zwierząt na terenach Buszmenów sprawił, że zbieractwo przestawało być opłacalne dla rdzennej ludności. Republika Południowej Afryki i World Wildlife Fund sfinansowały także obszary „dzikiej przyrody” – rezerwy sztucznie urozmaicane przez człowieka za sprawą transportu na te tereny słoni oraz lwów niewystępujących tam naturalnie⁴². Jednym z takich obszarów jest Central Kalahari Game Reserve, drugi co do wielkości rezerwat dzikiej przyrody na świecie. Został założony w 1961 roku, a od połowy lat dziewięćdziesiątych rząd Botswany rozpoczął wysiedlanie Buszmenów z jego terenów. Do 1997 roku trzy czwarte ludności zostało przymusowo przeniesione poza granice parku, a rządzący motywowali swoją decyzję brakiem środków finansowych na utrzymanie Buszmenów⁴³. Wydaje się to uzasadnieniem kuriozalnym, gdy weźmiemy pod uwagę samowystarczalność ludu San przed ingerencją kolonialną, zwłaszcza przed wprowadzeniem dla niego zakazu polowań, który wszedł w życie już w 1989 roku, podczas gdy organizowana z myślą o zachodniej ludności myśliwska turystyka prężnie się rozwijała. Sytuacja uległa zmianie dopiero w 2006 roku, kiedy sąd Botswany uznał przesiedlenia za niezgodne z prawami człowieka. Wówczas powrót Buszmenów na własne ziemie okazał się możliwy, choć ich warunki życia zostały bezpowrotnie zmienione, a polowania nadal były zakazane⁴⁴.

Wydaje się zatem, że to nie trudne warunki pogodowe na pustyni Kalahari doprowadziły ostatecznie do zmiany trybu życia Buszmenów. Epoka antropocenu to nie tylko zmiany klimatu i zanieczyszczenia ekosystemów, ale również poważne ingerencje w sposoby życia odległych kultur. Problem Ju/hoansi z dostępem do wody czy trudne warunki atmosferyczne są czynnikami wpływającymi na życie tego plemienia, podobnie jak postępująca globalizacja i skutki kolonializmu.

⁴⁰ Tamże, s. 304.

⁴¹ D. White, *Film in the Anthropocene...*, dz. cyt., s. 50.

⁴² Tamże.

⁴³ African Game Safari, <https://www.africangamesafari.com/pustynia-kalahari.html> (24 sierpnia 2020).

⁴⁴ Tamże.

Antropocen, jako epoka człowieka, kolejny raz jawi się jako czas wpływu krajów bogatych i rozwiniętych. Jak zauważyła Ewa Bińczyk: „To nie *homo sapiens* jest podmiotem sprawczym antropocenu. [...] Gdybyśmy zignorowali rolę trzech miliardów najuboższych obywateli i obywaterek świata, tempo destabilizowania atmosfery, a także niszczenia środowiska w zasadzie i tak nie uległoby zmianie”⁴⁵.

Poza kadrami *The Hunters* znalazła się przyroda antropoceniczna, zmieniona katastrofą kolonialną, wpływami Zachodu na rdzennych mieszkańców Afryki, a także nieuchronnie postępującą globalizacją. Ten współczesny koncept zdegradowanej ludzką działalnością przyrody zobrazowany jest w filmie *Kraina duchów, świat oczami plemienia Ju'hoansi* w reżyserii Simona Stadlera z 2015 roku. Na ekranie widzimy zupełnie inną społeczność od tej przedstawianej przez Marshalla – film Stadlera jest wspomnieniem minionego życia Ju'hoansi. Na początku słyszymy wypowiedź jednej z bohaterek, która oprowadza turystów po okolicy: „to nasza tradycyjna wioska, pokazujemy, jak żyliśmy w dawnych czasach”. Współcześni Buszmeni mówią, że mają obecnie dużo jedzenia, ale zaznaczają, że jedzenie z buszu jest lepsze niż ze sklepu. Podkreślają też, że przed laty wszystko było na ich ziemiach za darmo, a teraz potrzebują pieniędzy, by przetrwać.

Twórcy filmu organizują bohaterom filmu dwutygodniową wycieczkę po Namibii szlakiem innych plemion zamieszkujących te ziemie, a pół roku po tej wyprawie jedna z niemieckich fundacji zaprasza czterech wybranych Buszmenów w podróż do Europy w ramach projektu edukacyjnego. Ekipa filmowa Stadlera towarzyszy im z kamerą, rejestrując reakcje Ju'hoansi na zachodni świat. Są one zgodne z analizami społeczeństw rdzennych przedstawianymi przez Sahlinsa. Buszmeni nie rozumieją przepychu ani ogromu rozwoju cywilizacyjnego i nawet po zmianach, jakie zaszły w ich życiu społecznym, wydają się przerażeni ilością przedmiotów, jaką otaczają się Europejczycy. Choć ich przywiązanie do rzeczy wzrosło wraz z osiadłym trybem życia, to nie rozwinęło się na tyle, by zachodni przepych nie był dla nich szokujący.

Patrząc na drogę, jaką przebyli Buszmeni od czasów powstawania *The Hunters* do współczesności, nietrudno spostrzec ogrom zmian, jakie musiały zajść w otaczającym ich środowisku. Plemię straciło szansę na powrót do swojego pierwotnego stylu życia, a tym samym otaczająca je przyroda przestała odgrywać istotną rolę w przetrwaniu grupy. Jak pisał Sahlins: „Ocalałe grupy łowców, wysiedlone z bogatszych rejonów ziemi najpierw przez rolnictwo, potem przez gospodarkę przemysłową, dysponują mniejszymi możliwościami środowiskowymi niż późnopleistoceniczna średnia. Co więcej, zniszczenia dokonane w ostatnich dwóch stuleciach przez europejski imperializm były tak dotkliwe, że wiele z etnograficznych zapisów, stanowiących podstawę antropologicznych zasobów, jest zafałszowanych”⁴⁶.

Analizując potencjał filmu dokumentalnego i antropologicznego do informowania nas o przeszłości i przemianach epoki antropocenu, skupiałam się na

45 E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 97.

46 M. Sahlins, *Pierwotne społeczeństwo dobrobytu*, dz. cyt., s. 281.

podkreśleniu zarówno historii obecnej na ekranie, jak i treściach pomijanych czy marginalizowanych, które często mówią o początkach kryzysu w społeczności Buszmenów więcej niż zarejestrowane sceny. Przyjrzenie się filmowi oraz wątkom związanym z sytuacją historyczno-społeczną Buszmenów pozwoliło dostrzec, że *The Hunters* jest przedstawieniem zachodnich konstruktów przyrody, a szerszy kontekst tego obrazu ujawnia konsekwencje kolonizacji i globalizacji. Badania takich filmów, jak te powstałe w trakcie ekspedycji rodziny Marshallów, pomagają zweryfikować archiwizacyjny potencjał obrazów etnograficznych, które nie mogą być jedynym źródłem wiedzy. Możemy więc pomyśleć o *The Hunters* jako obiekcie muzeum antropocenu, ale dopiero wówczas, gdy połączymy go z pozakadrowym kontekstem snutej w nim opowieści oraz dokonamy krytycznego rozpoznania sposobów archiwizowania przyrody Buszmenów. Film Marshalla jest bowiem nie tyle historią Ju'hoansi, ile egzemplifikacją zachodnich sposobów widzenia świata przeniesionych na interpretację życia Buszmenów, ponieważ wszystkie rozpoznane przeze mnie koncepty przyrody są zachodnimi konstrukcjami i sposobami jej rozumienia. *The Hunters* może być zatem uznany za obiekt muzealny przedstawiający kilka wariantów zachodnich wyobrażeń na temat przyrody i życia plemion pierwotnych, mówiący dużo więcej o zachodnim społeczeństwie niż o sposobie życia Buszmenów.

BIBLIOGRAFIA

- Bińczyk, Ewa. *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Heider, Karl G. *Ethnographic Film: Revised Edition*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- MacDonald, Scott. *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- MacDonald, Scott. *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. London: University of California Press, 2001.
- MacDougall, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Macnaghten, Phil, John Urry. *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2005.
- Sahlins, Marshall. „Pierwotne społeczeństwo dobrobytu”. Tłum. Przemysław Niesiołowski. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Ewa Nowicka, Marian Kempny. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.
- Sikora, Sławomir. *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2012.
- White, Daniel. *Film in the Anthropocene. Philosophy, Ecology, and Cybernetics*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- Young, Colin. „Observational cinema”. W: *Principles of Visual Anthropology*, red. Paul Hockings. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.

Data wpłynięcia: 24 września 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 18 listopada 2020 r.

**FILM AS AN ARCHIVE OF THE ANTHROPOCENE.
THE HUNTERS BY JOHN MARSHALL**

In her article the author analyses *The Hunters* (1957), a film directed by anthropologist and documentary filmmaker John Marshall, approaching it as an example of an archival object that extends the knowledge and experience of the Anthropocene. She discusses the potential of a documentary and anthropological film for informing about changes related to the ecological crisis. Using the story of the Bushmen from Marshall's film, the author presents the previously omitted or marginalised ideas that shed new light on the crisis in the Ju/'hoansi community in the face of ongoing globalisation and development of Western civilisation. Inspired by the concept of 'alternative natures' proposed by Phil Macnaghten and John Urry, she identifies and interprets three types of nature that reflect the Western approach to the world in *The Hunters*, thus exposing the ethnographic myth of objective research. She argues that the Anthropocene is not only an epoch of progressing climate changes and pollution of ecosystems but also of profound interference with the lifestyles of distant cultures affected by the consequences of colonialism and the activities of anthropologists, ethnographers, and film crews.

SŁOWA KLUCZOWE: antropocen, film antropologiczny, Buszmeni, Ju'hoansi, John Marshall

KEY WORDS: Anthropocene, anthropological film, Bushmen, Ju/'hoansi, John Marshall