

Jacek Wajszczak

Etnograf, kulturoznawca, artysta. Naukowo zajmuje się historią, praktyką i nieodkrytymi możliwościami rysunku w pracy terenowej etnografa. Prowadzi również badania związane z oddolnymi praktykami kultury, krajobrazem i pamięcią. W pracy naukowej chętnie korzysta z narzędzi plastycznych takich jak film, fotografia i rysunek. Dwukrotny stypendysta MKiDN oraz zdobywca pierwszej nagrody na Międzynarodowym Festiwalu Filmu Etnograficznego w Zlatnej w Rumunii. www.rysuneketnograficzny.wordpress.com/

Szkic o rysowaniu etnograficznym.

Próba definicji

Rysunek i etnografia są ze sobą nierozdzielnie związane. Już pierwsi etnografowie chętnie rysowali typy ludzkie, narzędzia, sceny rodzajowe, schematy siedlisk i lineazy. Rysunek był ważnym elementem notatek terenowych i dzienników z dalekich podróży – również tych *magicznych* i *narkotycznych*. Z czasem, rysunek i rysowanie jako metoda *archaiczna* zostały na długie lata wyparte z warsztatu etnografa. Miały zastąpić je *nowoczesne* techniki wizualne takie jak: fotografia, film, prezentacje multimedialne, czy różnego rodzaju aplikacje do tworzenia diagramów. Dziś, na nowo, rysunek jest chętnie wykorzystywany zarówno bezpośrednio w badaniach terenowych, w pracy analitycznej, jak i przy prezentacji wyników badań. Inne są jednak jego znaczenia i praktyka. Głównym zamierzeniem niniejszego artykułu jest naszkicowanie definicji współczesnego rysunku i rysowania etnograficznego. W tym celu, wychodząc od obecnego paradygmatu etnografii – w dużym stopniu zorientowanego na osobistym doświadczeniu badacza (w ujęciu m.in. Jamesa Clifforda, Clifforda Geertza, Tima Ingolda, Claude'a Lévi-Straussa, Bronisława Malinowskiego), nawiązując do teorii antropologii wizualnej – podkreślającej terenowy subiektywizm (Marcus Banks, Roland Barthes, John Berger, John i Malcom Collier, Margaret Mead i Gregory Bateson, Sławomir Sikora) oraz korzystając ze współczesnych teorii rysunku i rysowania, zwracających uwagę na jego cielesny i wielozmysłowy aspekt (John Berger, Józef Czapski, Tim Ingold, Juhani Pallasmaa, Michael Taussig), przyjrę się dwóm subiektywnie przeze mnie wskazanym przypadkom użycia rysunku w badaniach etnograficznych. Pierwszy, to użycie rysunku podczas obozów etnograficznych IS PAN prowadzonych w latach 50. i 60. XX wieku pod kierunkiem profesora Romana Reinfussa. Drugi, to rysunki w pamiętniku etnografa-amatora Jana Pastuszenki. Oba zjawiska są dla mnie niezwykle ciekawe. Po pierwsze: pod względem plastycznym. Jednocześnie pod ich pozorną *typowością* dla rysunku etnograficznego (przedstawienie architektury, strojów i ludzi) odnalazłem wartości współczesnego rysunku etnograficznego takie jak: subiektywność, czy umiejętność uchwycenia istoty

rzeczy. Na podstawie tak przeprowadzonej analizy zaproponuję definicję rysunku etnograficznego, która obok funkcji teoretycznej – klasyfikującej, będzie zawierała także wymiar praktyczny definiowanego pojęcia. Tym samym zamierzam zachęcić Czytelników do śmiałego użycia rysunku jako narzędzia w badaniach terenowych oraz w pracy analitycznej etnografa¹.

Filozofia o nas samych²

Clifford Geertz w rozważaniach na temat miejsca i znaczenia etnografii, z typową dla siebie swadą, zauważył, że:

(...) pewne rzeczy nie budzą wątpliwości. Po pierwsze, w życiu intelektualnym nastąpiło wielkie pomieszanie gatunków, które wciąż się rozprzestrzenia. Po drugie, wielu badaczy życia społecznego zaniechało przestrzegania zasad ideału według procedur naukowych na rzecz interpretacji i studium przypadku – poszukując raczej tego, co łączy chryzantemy i miecze niż tego, co kojarzy planetę i wahadła³.

Chociaż słowa te zostały napisane kilkadziesiąt lat temu, do dziś zdają się być aktualne. Strukturalny podział zaproponowany niegdyś przez Claude'a Lévi-Straussa na: etnologię, etnografię i antropologię kultury, tak samo w praktyce jak i w teorii uległ przetasowaniu. Klasyfikacja ta, przypomnę, opierała się na następujących założeniach: termin *etnografia* to *pierwsze etapy badań*, osobista obserwacja i opis

¹ Powyższy artykuł jest częścią pracy nad rozprawą doktorską, w której rozwijam refleksję praktyczną i teoretyczną nad rysunkiem w badaniach etnograficznych. Praca powstaje w IKP UW pod kierunkiem profesora Pawła Rodaka.

² Tytuł podrozdziału zaczerpnięty od Tima Ingolda (2008) z rozważań poświęconych naszej dyscyplinie. Ingold tak pisze na zakończenie rozważań: „pozwólcie, że nazwę tę filozofię nas samych antropologią” [za:] Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie etnologii*, Warszawa 2012, s.15.

³ C. Geertz, *Wiedza lokalna*, WUJ, Kraków 2005, s. 29.

oraz praca w terenie wokół jednej, wąsko zakreślonej grupy. Taki etnograficzny opis może dotyczyć wszelkich fenomenów kultury, wierzeń i instytucji, a jego kontynuację możemy odnaleźć w muzeach, które są rodzajem przedłużenia terenu badań⁴. Z kolei etnologia, ze względu na zawierający w sobie element syntezy, (jak pisze Lévi-Strauss) miała być krokiem dalej. W zależności od celu badań, może zmierzać w trzech kierunkach: geograficznym (np. przez porównanie z sąsiadami danej społeczności), historycznym (w relacji do społeczności czasów minionych) lub systematycznym, czyli dotyczącym rodzajów technik, zwyczajów lub instytucji. Zadaniem antropologii kultury miałyby być natomiast szeroka synteza, korzystająca z dorobku etnografii i etnologii, *wychodząca* jednak w stronę wiedzy o człowieku w sposób bardziej uniwersalny⁵. Z perspektywy świadomego, współczesnego badacza taki podział jest nie do utrzymania – niewinny opis nawet najbardziej banalnego przedmiotu często prowadzi do refleksji natury filozoficznej, daleko wychodzącej poza granice kultury badanej społeczności. Geertz zwraca uwagę na nieograniczone niemal czerpanie badaczy z dorobku innych dziedzin, nie tylko czysto *naukowych*, jak: historia, filozofia, czy matematyka, ale też wywodzących się z kategorii sztuki, takich jak: literatura czy muzyka, czy wręcz związanych z władzą i polityką:

[p]race historyczne złożone z równań, tablic i zeznań sądowych, (Fogel i Engerman, *Le Roi Ladurie*), reportaże brzmiące niczym intymne zwierzenia (Miller), przypowieści udające opis etnograficzny, traktaty teoretyczne skomponowane niczym powieść podróźnicza (Levi-Strauss), spór ideologiczny w formie dociekań filozoficznych (Edward Said)⁶.

4 Na relację muzeum z terenem zwraca uwagę między innymi Claude Lévi-Strauss [w:] *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris 1958, s. 387 – 389.

5 C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris 1958, s. 387 – 389.

6 C. Geertz, *Wiedza lokalna*, WUJ, Kraków 2005, s. 29.

Tym samym antropologia staje się *licencjonowanym kłusownictwem intelektualnym*⁷, nasza dziedzina zdecydowanie bardziej niż schemat trzech *typów idealnych*, przedstawia się niczym wielobarwny kolaż. Na usprawiedliwienie można dodać że, jak podkreśla Lévi-Strauss, nie są to trzy odrębne dyscypliny, ale trzy stopnie – etapy tych samych badań⁸. Na potrzeby niniejszego artykułu zostaną więc przy klasycznym pojęciu *etnografia*, jednak w szerokim tego słowa znaczeniu, obejmującym także filozoficzną refleksję o charakterze bardziej uniwersalnym oraz związane z nią działania.

Z pytaniem o metodę i narzędzia wiąże się pytanie o znaczenie. Współczesna etnografia jest interdyscyplinarnym *intelektualnym kłusownictwem*, ale jest też refleksją nad wpływem badacza na zbierany i interpretowany materiał, jego relacją z przedstawicielami badanej społeczności i odpowiedzialnością jaką ponosi, stając się częścią nowego środowiska. Antoni Kępiński, opisując pracę psychiatry zauważa, że jedną z niedoskonałości umysłu ludzkiego jest skłonność do unieruchamiania obiektu obserwacji.

Dziecko zainteresowane motylem stara się przede wszystkim go uchwycić. (...) Obserwacja w ruchu jest dalszym etapem naszego poznawania otaczającego świata, jest czymś trudniejszym⁹.

Podobnie i współczesna etnografia już nie *unieruchamia* przedmiotu swojego zainteresowania, ale stara się opisać ten przedmiot w szeregu relacji i praktyk z nim związanych.

James Clifford w toku rozważań nad źródłem etnograficznego autorytetu¹⁰, kontynuując myśl Clif-

7 *Ibid.*, s.31.

8 *Ibid.*

9 A. Kępiński, *Psychopatie*, PZWL, Warszawa 1977, s. 6.

10 J. Clifford, *O autorytecie etnograficznym*, [w:] *idem*, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa 2000, s. 29-64.

forda Geertza¹¹, postuluje zwrot ku pisaniu, realizowanemu w samym centrum praktyk terenowych, które sam nazywa *inskrupcją*¹². Ma ono zastąpić dotychczasową *deskrypcję*¹³, czyli „praktykę opisu opartą na refleksji, analizie i interpretacji, prowadzonej zazwyczaj w miejscu wyraźnie odizolowanym od terenu badań”¹⁴. Dla Clifforda niedoścignionym wzorem etnograficznego pisania jest twórczość Bronisława Malinowskiego i jego *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*¹⁵. W tym dziele Geertz dostrzega zarówno doświadczenie oparte na uczestniczącej obserwacji, profesjonalną wiedzę i analizę, jak i rodzaj polifoniczności, polegającej na dopuszczeniu do głosu innych, nawet jeżeli są to treści zupełnie niezrozumiałe. Etnograficzne pisanie to przede wszystkim przełożenie doświadczenia badawczego na formę tekstową. I chociaż badaniu i uczestniczącej obserwacji mogą towarzyszyć inne działania: robienie zdjęć, notatek czy szkiców, to jednak tekst ma być zawsze ostatecznym owocem pracy etnografa. Priorytet tekstu, mimo rozlicznych rewolucji jakie przez lata dokonały się w etnografii, nadal zdaje się być aktualny. Zmierzyć się z nim musieli już fotografujący i filmujący etnografowie. Czy teraz odnajdą się również i ci rysujący?

Machine sure et commode pour tirer des Silhouettes

Ukonstytuowanie się etnografii opartej na długotrwałych badaniach terenowych, obserwacji uczestniczącej i wywiadach etnograficznych zbiegło się w czasie ze spopularyzowaniem fotografii i filmu. Wprawdzie Louis Jacques M. J. M. Daguerre zademonstrował wykonaną przez siebie fotografię członkom Akademii Francuskiej już w 1839 roku i to ta data uważana

11 C. Geertz, *The Interpretation of Culture*, Basic Book, New York 1973, s. 33.

12 W angielskim oryginale *inscription*, tu należy rozumieć jako „zapis”, „rejestrację”.

13 W angielskim oryginale *description*, tu należy rozumieć jako „opis”.

14 J. Clifford, *Notes on (Field)notes*, [w:] red. R. Sanjek, Cornell, *Fieldnotes. The Making of Anthropology*, University Press, Ithaca 1990, s. 51-52.

15 B. Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, London 1922.



jest za dzień narodzin fotografii, to dopiero na początku XX wieku dzięki technologicznym innowacjom, w tym między innymi opracowaniu kliszy, nadeszła fotograficzna, a później filmowa rewolucja. Jednak o ile sama technika utrwalania obrazu bez wątplenia była wynalazkiem, to pragnienie uchwycenia i zatrzymania czasu oraz rzeczywistości od dawna towarzyszyło nie tylko ludziom nauki.

Prototypem aparatu fotograficznego była *camera obscura*, czyli ciemne pomieszczenie z małym otworem, przez który padał odwrócony obraz znajdującego się na zewnątrz świata. Zjawisko to prawdopodobnie pierwszy raz zaobserwowano w krajach południowych, gdzie pomieszczenia często są zasłonięte okiennicami i zasłonami, a słońce jest wystarczająco intensywne. *Camera obscura* początkowo służyła do obserwacji zaćmienia słońca, jednak z czasem zaczęła być stosowana także do rysunku i malarstwa. Na przykład w XVI wieku Giambattista della Porta polecał ją wszystkim, którym rzemiosło malarstwa szło opornie: „wystarczy zaznaczyć kontury [i później] pokryć je farbami”¹⁶. Rada dotyczyła zarówno malowania architektury, jak i portretów¹⁷.

16 H. Gersheim, A. Gersheim, *A Concise History of Photography*, London 1971, s. 11 [za:] E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 21.

17 E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 21.

Innym sposobem rysowania światłem, którego praktycy mieli ambicje naukowe, były różnego rodzaju maszyny i konstrukcje do rysowania profilu i sylwetki. Pojawiły się one w czasach Oświecenia wraz z szerszym wzrostem zainteresowania człowiekiem i jego relacją z naturą¹⁸. Jednym z bardziej popularnych i ciekawszych urządzeń do rysowania profilu jest *machine sure et commode pour tirer des Silhouettes*, rekomendowana przez Johanna Caspara Lavatera¹⁹. Jest to maszyna oparta na prostej konstrukcji źródła światła i rozpiętej matówki, na której powstaje cień profilu odrysowany już wprawna ręką. Lavater korzystał z możliwości tego urządzenia podczas pisania pracy poświęconej fizjonomii²⁰. Przeglądając jego dzieło możemy zauważyć, że nie do końca był zadowolony z uzyskanych za jej pomocą efektów – zbyt spłycały sylwetkę, a tym samym nie pozwalały na uchwycenie innych, istotnych cech przedstawianego modelu. Wkrótce studia fizjonomiczne w połączeniu z teorią ewolucji stały się popularne nie tylko w świecie nauki, ale i rozrywki, a wynalezienie fotografii dodatkowo odświeżyło to zainteresowanie. Aparat fotograficzny i kamera, które towarzyszyły narodzinom współczesnej etnografii od samego początku znalazły w niej zastosowanie. W czasach pionierskich jako wygodne narzędzia dokumentacji, a wraz z rozwojem technologii także przy bardziej zaawansowanych praktykach badawczych. Równocześnie z popularyzacją i fascynacją filmem oraz fotografią, pojawiały się obiekty czy (o ile w ogóle) humaniści i badacze społeczni są w stanie opisać i zrozu-

mieć człowieka za pomocą nowych technologii²¹. Wątpliwości te szybko rozwiała jednak obietnica bezbłędnej rejestracji rzeczywistości. Współcześnie etnografowie chętnie fotografują i filmują, a tylko nieliczni z nich toczą spory o wartość i definicje fotografii i filmu etnograficznego.

Jednym z pierwszych fotografujących etnografów był Bronisław Malinowski, twórca metody badawczej opartej na długoterminowych, bezpośrednio angażujących badacza wyprawach terenowych. Warto tu dodać, że jak zauważył Terrence Wright, Malinowski korzystał z fotografii wszechstronnie. Z jednej strony aparat fotograficzny w rękach Malinowskiego był narzędziem *uczestniczącym* w pracy terenowej, z drugiej strony zdjęcia były nieodłączne w fazie *postprodukcyjnej*, nie tylko jako *aide memoire*, ale także jako źródło etnograficznych danych, które można poddawać wnikliwej, naukowej analizie²². Pod wpływem terenowego doświadczenia Malinowski okazał się zwolennikiem uzupełnienia narzędzi etnografa, do których do tychczas głównie należały zeszyt, pióro i ołówek, o kamerę filmową. Impulsem do tego była praca nad *Ogrodami koralowymi i ich magią*. Malinowski, który jako jeden z pierwszych etnografów nauczył się języka tubylców (żeby lepiej zrozumieć lokalne konteksty i znaczenia), zauważył, że jednak nie jest to w pełni wystarczające. Jak podkreślił w swoich dziennikach, do dokładniejszego poznania oddania znaczenia magicznych zaklęć oraz obrzędów, niezbędna jest kamera filmowa²³.

Jedną z zalet kamery i aparatu fotograficznego²⁴ jest ich potencjał do esencjonalnego, czujnego rejestrowania informacji wizualnych. John i Malcolm

18 Warto tu wymienić żyjącego w XVIII wieku Petera Campera – niderlandzkiego anatoma, antropologa i przyrodnika, doktora medycyny i filozofii. Dowodził on, że przyglądając się ludzkim czaszkom, dzięki porównaniom „kąta twarzowego” poszczególnych ludów można dotrzeć do „fundamentu ludzkiej konstrukcji”, która dziś nazwalibyśmy psychiczną. A. Wieczorkiewicz, *Monstrarium*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 186.

19 *Physiognomical sketches by Lavater*, London 1802. <https://archive.org/details/physiognomicalskoolava/02.04.20/>.

20 *Physiognomische Fragmente zur Beforderung der menschenkenntnis Und Menschenliebe*, opublikowana między 1775 a 1778 rokiem.

21 J. Collier, Jr., M. Collier, *Visual anthropology: Photography as a Research Method*, University of New Mexico Press, 1986, s. 1.

22 T. Wright, *Antropolog jako artysta: fotografie Malinowskiego z Triobrandów*, „Konteksty” 1-4 (248-251) 2000, s. 132-146.

23 Za uwagę dziękuję profesorowi Andrzejowi Mencwelowi.

24 Mam tu na myśli zarówno kamerę filmową i fotograficzną. W dalszej części artykułu, o ile nie będzie to konieczne, będę się trzymał tego znaczenia.

Collier²⁵ przekonują, że ponieważ my: współcześni, żyjący w środowisku industrialnym w oderwaniu od natury, jesteśmy już najczęściej słabymi obserwatorami, ostre zbliżenie oka kamery ma nam pomóc zobaczyć więcej i z większą uwagą. Aparat fotograficzny i kamera filmowa zdaniem wielu są też (przynajmniej w rękach badaczy) pozbawione kulturowych i subiektywnych zafałszowań w odbiorze rzeczywistości²⁶. Obecnie popularną praktyką w badaniach etnograficznych jest nie tylko nagrywanie dźwięku, ale też rejestracja wideo całej sytuacji wywiadu – spotkania z badanym. W tym celu przed przystąpieniem do rozmowy instaluje się niewielką kamerę na statywie, ustawia w miarę szeroką ogniskową, która będzie obejmowała miejsce akcji – rozmowy, a następnie uruchamia urządzenie. Dzięki temu po rozmowie, w zaciszu gabinetu, można nie tylko odtworzyć zapis wywiadu, ale również prześledzić gesty czy czynności wykonywane przez badanych, takie jak parzenie herbaty albo przyrzękanie poczęstunku. Tym samym oko kamery rejestrując obraz tworzy rodzaj laboratorium, w którym można poddać analizie nie tylko słowa, ale i dynamikę ciała rozmówcy oraz wnętrze odwiedzonego miejsca. Czy tak badania etnograficzne wyobrażał sobie Bronisław Malinowski? Pionierami takiego totalnego zastosowania kamery w badaniach etnograficznych już kilkadziesiąt lat temu byli Margaret Mead i Gregory Bateson. Podczas swojej słynnej ekspedycji na Bali wykonali dziesiątki tysięcy zdjęć i nakręcili tysiące metrów taśmy filmowej²⁷. Mead tak uzasadniała wówczas użycie kamery:

Kamera czy magnetofon, które zostaną ustawione w jednym miejscu, i kiedy się przy nich nie manipuluje, nie nakręca, ani nie zmienia ogniskowej, nie przeladowuje itd., stają się częścią drugiego

planu sceny, a to, co zostało zapisane, rzeczywiście się wydarzyło²⁸.

Trzeba jednak zauważyć, że w rezultacie po latach badań i pracy terenowej, zdania Mead i Batesona na temat możliwości kamery i aparatu fotograficznego okazały się podzielone. Mead wierzyła w możliwość wiernego i nieomylnego zapisu, gdzie wpływ etnografa mógłby ograniczyć się do umieszczenia kamery na statywie i włączenia nagrywania. Bateson natomiast podkreślał, że jest ona prowadzona przez badacza subiektywnego, od początku realizującego pewien zamysł.

Wraz z rozwojem technologii i zmianą naukowych paradygmatów, zaczęto realizować coraz więcej etnograficznych projektów fotograficzno-filmowych²⁹. Jednocześnie, paradoksalnie, przestała być już aktualna myśl Rolanda Barthesa, że „podobnej pewności co zdjęcie nie może dać żaden pisany tekst”³⁰. Stało się bowiem jasne, że obiektyw kamery nie jest i nigdy nie był obiektywny. Badacze przestali jednoznacznie wierzyć w absolutną wiarygodność kamery, tym razem dostrzegając jej siłę w owej dwuznaczności. Obecnie etnograficzne projekty fotograficzne i filmowe starają się wychodzić poza jednostronną, *obiektywizującą* narrację. W filmach pojawia się głos reżysera-etnografa. Kamera towarzyszy badaczowi w jego przemianie i przeżyciach. Jest też często oddawana tubylcom, żeby ci za jej pomocą sami opowiedzieli o sobie i swojej kulturze. Również od strony formalnej twórcy uruchomili cały wachlarz zabiegów i strategii: kreatywny montaż, odważne ujęcia, muzyka niezwiązana z terenem badań, bardziej oniryczna niż realistyczna narracja, itp. Etnograficzny film już dawno przestał być „trochę przydługim uję-

28 M. Mead [za:] Sławomir Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie etnologii*, Warszawa 2012, s. 112.

29 Tu polecam antologię tekstów: *Badania wizualne w działaniu*, M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa 2011.

30 R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 145.

ciem zwyczajów obcych ludów”, a stał się barwnym i polifonicznym dziennikiem z wyprawy badawczej. Tym samym, jak zauważył Marcus Banks, etnograficzni filmowcy stali się awangardą zmiany paradygmatu dziedziny:

[k]ilka lat temu, gdy orędownicy tzw. kryzysu etnograficznego piśmiennictwa byli u szczytu swoich wpływów, etnografowie-filmowcy i antropolodzy wizualni z trudem powstrzymywali się od uśmieszek w odniesieniu do zaproponowanych »rozwiązań« – teksty oparte na współpracy, polifonii, pastyszu, refleksyjności i sfikcjonalizowaniu opowieści. Opowiadano się za tymi rozwiązaniami w druku, mając niewiele wiedzy na temat tego, że etnografowie-filmowcy osiągnęli to już dekady wcześniej³¹.

Równocześnie, cytując słowa Jamesa Hobermana, filmujący etnografowie zwracają się w stronę „awangardy filmu dokumentalnego”³².

Mimo tak wielu zastosowań narzędzi audiowizualnych w etnografii, ich użycie nadal spotyka się z krytyką niektórych badaczy. Tym samym można mówić o podziale na dwa obozy: zwolenników filmowania i fotografowania na potrzeby etnografii, traktujących materiały wizualne jako kluczowe dla gromadzonych danych, oraz przeciwników nowych mediów, którzy chociaż często wykorzystują film i fotografię w swojej pracy, nie nadają jej głębszego znaczenia. Filmowi i fotografii zarzuca się, między innymi, że nie są w stanie zastąpić tekstu, są zbyt wieloznaczne, trudno jest z nimi dyskutować, przez co nie są w stanie oddać prawdy. Sławomir Sikora zauważył, że takie wyobrażenie o gorszej wiedzy, jaką miałyby być antropologia wizualna, być może jest pochodną traktowania wizualności

31 M. Banks, *Rites of Footage*, „The Times Literary Supplement” 30 1998, [za:] S. Sikora, *Film i paradoksy*. Warszawa 2012, s. 54.

32 S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie etnologii*, Warszawa 2012, s. 192.

jako „metody pomocniczej, ilustracyjnej i niezbyt teoretycznej jako szczególnej formy biblii pauperum”³³. Z kolei Lévi-Strauss tak wyraził się o fotograficznych obrazach: „[p]o zbadaniu fotografie pozostawiają mnie z wrażeniem pustki, brakiem czegoś, czego obiektyw nie jest w stanie uchwycić”³⁴. Autorzy współczesnych definicji filmu i fotografii etnograficznej opisując ich ramy wykraczają daleko poza obietnice realizmu, opisu doskonałego czy *okna na świat*, żądając od ich twórców przeżycia głębokiego i osobistego. Wróćmy jeszcze na chwilę do Bronisława Malinowskiego. W 1914 roku Malinowski zaprosił wybitnego artystę i swojego przyjaciela Stanisława Ignacego Witkiewicza, żeby ten towarzyszył mu w podróży do Australii i Oceanii. Niestety, z powodu sporu jaki nawiązał się między przyjaciółmi i przedwczesnego powrotu Witkacego do Europy, wspólna ekspedycja zakończyła się przedwcześnie. Jednak nie tylko te kilka tygodni, które przyjaciele spędzili razem w Australii, między innymi podziwiając okolicznościową prezentację kultury Aborygenów i upajając się tamtejszą przyrodą, ale też historia ich znajomości jest cennym przyczynkiem do dyskusji nad relacją między nauką i sztuką – temat ten doczekał się zresztą wielu ciekawych publikacji oraz muzealnej ekspozycji³⁵. Jak zauważył Terrence Wright: „choć Witkiewicz mógł wpłynąć na percepcyjne i artystyczne uzdolnienia Malinowskiego, mogło być też tak, że były to wzajemne wpływy”³⁶. Etnografowie i artyści już od dawna czerpią od siebie nawzajem w wymiarze formalnym, metodologicznym oraz filozoficznym³⁷. Współczesna etnografia odchodzi

33 *Ibid.*, s. 30.

34 C. Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil: A photographic memoir*, University of Washington Press, Washington 1995, [za:] S. Sikora, *op. cit.*, s. 48.

35 Wystawa *Malinowski – Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką*, pokazywana w Muzeum Narodowym w Krakowie, 17 lipca – 13 sierpnia 2000 r. Funkcję katalogu wystawy pełni specjalne wydanie „Kontekstów. PSL” 1-4 2000, s. 148-251.

36 T. Wright, *op. cit.*, s. 137.

37 Pisze o tym między innymi A. Jankowska-Marzec, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej w XIX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013.

od opisowości, skupiając się na relacyjności i procesie. Liczy się już nie tylko gęsty opis, ale relacja i doświadczenie badacza, który coraz częściej, bardziej niż pracownikiem laboratorium, staje się artystą twórczo interpretującym rzeczywistość.

Rysunek

Wielu współczesnych badaczy³⁸, zajmujących się praktyką rysunku, swoje poszukiwania zaczyna od etymologii samego pojęcia. I tak zarówno w starożytnej Grecji jak i w średniowiecznej Europie znano wiele słów opisujących technikę rysowania, jednak żadne z nich nie wyrażało go *ekskluzywnie*. Rozumienia te najczęściej wiązały się z pojęciem *pisania* (będzie to szczególnie istotne przy rozważaniach nad miejscem rysunku we współczesnej kulturze). *Współczesny Wielki Słownik Języka Polskiego*³⁹ proponuje cztery znaczenia pojęcia *rysunek*: rysunek jako „obraz wykonany przez narysowanie kresek”, „wzór naturalny lub naniesiony przez człowieka na jakąś powierzchnię”, „sztuka wykonywania rysunków – obrazów” oraz „wychowanie plastyczne w szkole podstawowej i w gimnazjum”. Ponadto występuje *rysunek techniczny* jako „graficzne przedstawienie obiektu, w którym w sposób schematyczny zawarto dokładne informacje dotyczące jego kształtu, wymiarów i montażu poszczególnych elementów”. Bardziej wieloznacznie jest natomiast definiowane pojęcie *rysowania*. W tym samym słowniku, czytamy, że słowo to pochodzi ze średnio-wysoko-niemieckiego *riŕzen*: *kreślić, rysować, rzeźbić*, a współcześnie w języku polskim oznacza: *rysować obrazek, czyli przedstawiać za pomocą kresek, np. rysować kredą, z natury, rysować tło obyczajowe, czyli przedstawiać w określony sposób np. rysować obraz społeczeństwa, rysować powierzchnię; innymi słowy robić na czymś cienkie, lekko wgłębione, podłużne ślady. Rysowanie jeszcze barwniej mieni się znaczeniami w języku angielskim. Michael Taussig zauważa, że pojęcie *drawing* jest bardzo elastyczne*

38 Między innymi Juhani Pallasmaa, Tim Ingold oraz Michael Taussig, na których powołuję się w tym artykule.

39 www.wsjp.pl [02.04.20].

i można wyrazić nim „wykonywanie obrazka, czerpanie wody ze studni, czy też prowadzenie wątku z kłęбка wełny”⁴⁰. Z brytyjskiego słownika etymologicznego⁴¹ możemy dowiedzieć się, że pojęcie *to draw* [rysować] pochodzi z XII wieku, ze staroangielskiego *dragan*, oznaczającego *ciągnąć, przewlec, przedłużyć (to drag, to draw, protract) lub wykonywać linię lub kształt*. Taussig, a także Tim Ingold (do którego zaraz wróć) są zgodni, że wyraz ten nie dotyczył wyłącznie rysowania, ale również pisania^{42,43}. Współczesny język angielski okazuje się niesłychanie bogaty jeżeli chodzi o znaczenie słowa *to draw*. W popularnym angielskim słowniku⁴⁴ znajduje się ponad sześćdziesiąt różnych znaczeń tego zwrotu. Przykładowo *to draw* może oznaczać *ciągnąć/wyciągnąć wodę ze studni, przyciągnąć tłumy na koncert, sporządzić umowę, zostawić ślad, wywnioskować, otrzymywać z jakiegoś źródła, na przykład wynagrodzenie, napiąć cięciwę, losować, wypatroszyć, czy formować*. Trudno znaleźć wspólny mianownik do wszystkich znaczeń. W większości jest tu jednak jakiś ruch oraz umysłowe i cielesne, twórcze napięcie, czyli to, na co w analizie rysowania zwracają uwagę wspomniani już Michael Taussig, Tim Ingold, czy Juhani Pallasmaa oraz inni badacze, dla których rysunek jest czymś więcej niż tylko doświadczeniem wizualnym, co wyjaśnię w dalszej części pracy.

Urywki z pamięci Jana Pastuszenko

O początkach rysunku w polskiej etnografii tak pisze Izabela Kopania:

Hugo Kollataj, w często przytaczanym w literaturze liście do krakowskiego księgarza Jana Maja (1802 r.), kreśląc szeroki program

40 M. Taussig, *I Sweat I Saw This: drawing in fieldwork notebooks, namely my own*, The University of Chicago, 2011, s. 38.

41 *Online Etymology Dictionary*, Etymonline.com [02.04.20].

42 M. Taussig, *op. cit.*, s. 38.

43 T. Ingold, *Rysowanie, pisanie, kaligrafia*, „Teksty Drugie” 4 2015.

44 dictionary.com [02.04.20].



badań opartych na bezpośredniej obserwacji i ankietach rozsyłanych do korespondentów, zwracał uwagę na użyteczność sporządzania i gromadzenia *dobrych rysunków tych wszystkich obiektów, które nie dość jest opisać, ale je trzeba widzieć i czytelnikom w kopersztach przedstawić*⁴⁵.

Również Oskar Kolberg, w ogłoszonym w 1865 roku programie badań etnograficznych wyraził przekonanie o przydatności etnograficznych rysunków. Postulat ten był później realizowany przez Sekcję Etnologiczną Akademii Umiejętności, Towarzystwo Tatrzańskie, redakcję miesięcznika „Wisła”, oraz Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Polskie Towarzystwo Krajoznawcze. Tworzenie ikonograficznych materiałów służyło nie tylko badaniu, ale też konstruowaniu kultury narodowej. W ówczesnych instrukcjach skierowanych do rysowników, częściej jednak do fotografów współpracujących z towarzystwami ludoznawczymi i krajoznawczymi, czytamy:

niech amatorzy fotografowie nadsyłają nam typy ludowe, fotogramy ubiorów, sprzętów, chat, zabaw i uroczystości, widoki okolic i przedmiotów godnych uwagi; niech inni z ołówkiem w rękę podchwytują pieśni, opowieści i wierzenia prastare⁴⁶.

W połowie XIX wieku tego rodzaju odezwy były w Europie dość powszechne⁴⁷ i stanowią ślad żywego zainteresowania kulturą ludową, w której doszukiwano się korzeni rodzących się kultur

45 I. Kopania, *Początki dokumentacji wizualnej w etnografii: amatorzy, instrukcje, próby kodyfikacji*. [w:] E. Manikowska, I. Kopania (red.), *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2014, s. 127.

46 *Od Redakcji*, „Wisła” 14 (1) 1900, s. nlb.

47 Na przykład opublikowana w „Ludzie” przez Franciszka Krčka *Odezwa ludoznawców do fotografów* była wzorowana na apelu austriackiego etnografa Michaela Haberlandta *Die Photographie im Dienste Volkskunde* [za:] Izabela Kopania, *op. cit.*, s.131.

narodowych. Jak pisze Kopania, twórcy instrukcji ustalili zestaw najistotniejszych tematów, oraz pewien schemat *ankiety wizualnej*, która w różnych wariantach funkcjonowała od lat 20. i 50. XX wieku. Za potrzebne uważano fotografowanie:

- 1) typów ludzkich,
- 2) zabudowań wiejskich,
- 3) ubiorów,
- 4) przedmiotów *religijnych* (takich jak kaplice, figury świętych, stacje Męki Pańskiej),
- 5) zabaw ludowych i scen z życia wiejskiego⁴⁸.

Rysunki etnograficzne i krajoznawcze, podobnie jak towarzyszące im teksty naukowe, miały za zadanie przede wszystkim *ukazać* badany świat. Jak ocenia Agnieszka Jankowska-Marzec, w XIX wieku nauki humanistyczne i plastyka dzięki zakorzenieniu we *wspólnym klimacie intelektualnym* i wspólnych *filozoficznych rozstrzygnięciach dotyczących jednostki i społeczności* były w dużo bliższej relacji niż wydają się być współcześnie⁴⁹. Krajoznawcy przyjaźnili się z malarzami i rysownikami, a ci chętnie brali udział w badawczych ekspedycjach, często próbując również swoich sił w pisaniu tekstów popularnonaukowych⁵⁰. Warto zaznaczyć, że umiejętność rysowania tak samo jak i znajomość muzyki należały do kanonu ówczesnego wykształcenia wyższego⁵¹. Zasada ta utrzymała się do czasów międzywojennych, gdzie jednym z elementów egzaminu na studia wyższe był rysunek – najczęściej szkic martwej natury. Pojawienie się fotografii nie tak szybko odsunęło rysowników w cień. Nowe medium obiecywało *prawdziwe* lub *bliższe prawdziu* uchwycenie rzeczywistości, jednak cały czas koszty wykonania zdjęcia oraz ograniczenia techniczne nie pozwalały na swobodne

48 *Ibid.*, s. 131.

49 A. Jankowska-Marzec, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej w XIX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013, s. 78.

50 *Ibid.*, s. 79.

51 *Ibid.*, s. 101.

użycie aparatu. Rysunek nadal był więc stosowany podczas badań terenowych – w niektórych ośrodkach nawet do lat 90. W popularnym podręczniku *Metodyka etnograficznych badań terenowych* Bronisławy Kopczyńskiej-Jaworskiej czytamy:

W starszych pracach etnograficznych rysunek zarówno utrwał wygląd przedmiotu, jak i jego konstrukcję. Obecnie, wobec rozwoju sztuki fotograficznej rysunek służy przede wszystkim do ukazania szczegółów konstrukcyjnych oraz detali niewidocznych lub trudnych do sfotografowania. W ten sposób na czoło etnograficznej dokumentacji rysunkowej wysuwa się w tej chwili rysunek techniczny, jakkolwiek tam gdzie zespół badawczy dysponuje fachową siłą sporządza się niejednokrotnie również rysunki perspektywiczne wychodząc z założenia, że są one czytelniejsze i lepiej nadają się do reprodukcji wtedy, gdy nie dysponujemy dobrymi warunkami druku. Ponadto rysunki narzędzi pozwalają na sporządzenie tablic zbiorczych, co również obniża koszty wydawnictwa (oszczędność klisz i miejsca)⁵².

Rysunek w etnografii, podobnie do rysunku w archeologii, biologii i medycynie, miał szansę przetrwać jako rysunek dokumentacyjny:

Ażeby spełnić swój cel dokumentacyjny rysunek powinien być możliwie przejrzysty. Należy zrezygnować z szafowania światłocieniem, który często utrudnia odczytanie kształtu przedmiotu i zacierania szczegóły konstrukcyjne. Osobną trudność sprawia oddanie

52 B. Kopczyńska-Jaworska, *Metodyka etnograficznych badań terenowych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 140.

charakteru materiału, z którego zrobiony jest przedmiot. W wielu rysunkach etnograficznych rezygnuje się z przedstawienia materiału na rzecz uwypuklenia innych szczegółów⁵³.

Jednym z popularnych tematów rysunku etnograficznego była architektura, bo tylko w ten sposób można było pokazać detale konstrukcji. Podobnie chętnie rysowano stroje i ich kroje, w grubo zbitych tkaninach ściegi czy faktury materiału były nieuchwytnie dla obiektywu aparatu fotograficznego. Ponieważ fotografia kolorowa jeszcze długo była kosztowna i niedoskonała, rysowano i malowano obiekty, w których istotna była barwa, np. stroje ludowe, ciasta, tkaniny oraz pisanki. Osobną kategorię stanowią rysunki map i planów, często rysowanych wspólnie z rozmówcami.

Jak już wspomniałem, jedną z często praktykowanych metod gromadzenia materiałów etnograficznych przez badaczy i muzealników było zbieranie ich od lokalnych entuzjastów i zbieraczy folkloru. W prasie lokalnej, w czasopismach typu „Wisła” czy „Lud”, oraz przez regionalne koła krajoznawcze wzywano co pewien czas do nadsyłania monografii wsi lub regionu, w miarę możliwości uzupełnionych o rysunki i fotografie, według wzoru *ankiety wizualnej* i literackiej. Istotny był opis zewnętrzny: klarowny i bez zbędnych walorów. W tym czasie w etnografii stawiano na *zdystansowany* opis kultury, a sprawy przeżyć wewnętrznych zostawiono socjologom, którzy w tym czasie chętnie organizowali konkursy na pamiętniki i dzienniki chłopów, młodzieży czy osiedleńców na Warmii i Mazurach.

Wśród nadesłanych prac etnograficznych zdarzały się jednak wyjątki: prace które wychodziły poza ówczesny kanon i oferowały bardziej subiektywne podejście do etnografii. Jednym z takich dokumentów są *Urywki z pamięci* Jana Pastuszenko. Jest to około dwustu odręcznie spisanych kartek formatu A4 uzupełnionych kilkudziesięcioma ry-

53 *Ibid.*, s. 141.

sunkami i kolorowymi planszami, na które natrafiłem w krakowskim Muzeum Etnograficznym. Autor we wstępie tak tłumaczy genezę swojej pracy:

Nazywam tytuł mojej pracy *urywki*, gdyż dużą pracę, jaką przygotowałem do druku, z licznymi fotografiami, rysunkami straciłem podczas wojny – [skreślone: czego już nigdy nie odzyskałem]. Tworzę więc *urywki* – to co zostało mi w pamięci. Nie marzę o czymś nadzwyczajnym, ale ciągle nurtuje mnie myśl, może to ktoś wykorzysta do swojej pracy, niechaj ta mała cegiełka przyczyni się do stworzenia dzieła epokowego – coś w rodzaju pracy niemieckiej p.t. „Die Sitten der Völker” r. Dr. Georg Buschana. Tą pracą kierowałem się, myśląc ciągle, że stworzę coś podobnego z mego zakątka, gdzie urodziłem się, gdzie zeszły moje młode lata. Niestety jedna wojna, druga wojna światowa zniszczyły mój najdroższy skarb. Chęci były duże, płon mały, ale niechaj te chęci wyrównają płon. Życie na schyłku, więc chwytam wszystko w pośpiechu, nie myślę nawet o stylu. Mój surogat może ktoś przejrzy i uczyni wszystko jak należy. Treść oryginalna, fotografie i rysunki własne – a więc również oryginalne, oddałem tak jak widziałem czy słyszałem. Łódź 1950 r.⁵⁴

W tym momencie nie mam jeszcze wielu informacji o Janie Pastuszenko. Po lekturze *Urywków...* mogę przypuszczać, że pochodził ze wsi z okolic Tarnopola z rodziny włościan, następnie ukończył filozofię z tytułem magistra, a po wojnie został nauczycielem w Łodzi. Kwerenda w bibliotecznych archiwach pozwoliła mi odnaleźć jego wcześniejszą pracę, tym razem poświęconą koszykarstwu wiklinowemu⁵⁵. Sprawdziłem również publikację do której

54 Rękopis, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

55 J. Pastuszenko, *Koszykarstwo wiklinowe*, Wydawnictwo L. Fiszer, Warszawa 1928.

we wstępie *Urywków...* odwołał się Pastuszenko – *Die Sitten der Völker*, czyli w wolnym tłumaczeniu *Zwyczaj ludów* pod redakcją dr. Georga Buschana. Została wydana w 1914 roku i składa się z czterech tomów opisujących kultury społeczności na wszystkich kontynentach z ostatnim tomem poświęconym *narodowi niemieckiemu*. Książka została wydana z dużą starannością, godną tradycji niemieckiego drukiarstwa, a złożona tłoczona okładka z kolorowymi ilustracjami odwołującymi się do dalekich krajów i innych kultur już od pierwszej chwili obiecuje czytelnikowi niesamowitą podróż w nieznanne. Warto tu zaznaczyć, że reedycje tej książki do dziś są wydawane w Niemczech. Można sobie jedynie wyobrazić, co czuł Pastuszenko przeglądając tomy *Die Sitten der Völker*. Tymczasem jego rysunki, umieszczone na spiętych zszywaczem kartkach, chociaż wykonane z dużą starannością i wyobraźnią, wydają się przy tym nieporadne i naiwne. Autor jednak doskonale zdaje sobie z tego sprawę nazywając swój pamiętnik *małą cegielką*, która jednak ma przyczynić się do stworzenia podobnego epokowego dzieła, co *Die Sitten der Völker*. Tym co zwraca uwagę w pracy Pastuszenki nie jest więc próba totalnego opisu kultury Podola, ale (tu pytanie na ile świadomy był to zabieg) – opisanie jej z perspektywy i w odwołaniu do osobistych doświadczeń. Małą próbę takiej pracy znajdujemy na stronie 90. pamiętnika:

Jarzmo: na samo wspomnienie tej nazwy ciarki przechodzą po ciele. W mojej miejscowości był biedny chłop, właściciel 3/4 morgi pola, który jako siły pociągowej używał krowy. Krowina nędzna, źle odżywiana ledwie nogami poruszała, zaprzęgnięta w jarzmo ciągnęła wóz drewniany, w nim ani jednego gwoźdźca, tylko kolki i koleczki. Gdy ten mój znajomy wywoził obornik (Maciej Kawas) nigdy nie siadał na wóz, szedł obok w razie jakiegoś wzniesienia również pomagał



Archiwum prywatne Krystyny Reinfuss

krowie. Biedny chłop, biedna krowa. Miałem wtedy kilka lat życia. Były już wtedy wozy okute, ale on na sprawienie takiego wozu nie miał, jak to się mówi złamanego centa. Wóz ten skrzypiał na całą wieś, mówiono wtedy – oho już jedzie Maciej. Wygląd jarzma wskazuje rysunek 2. W pobliżu Mszańca, powiat Tarnopol miał gospodarstwo kilkumorgowe Karaib, który również używał krów do pracy, koni nie miał. Mieszkał on tam od niepamiętnych czasów, z dziada pradziada. Górna część służyła tylko na utrzymanie jarzma, dolna do której przywiązywano sznury (postronki) służyła do pokonywania. Krańców od strony ciała zaokrąglona (chłopi mówili sfazowane), otoczone były czasem sukniem albo filcem⁵⁶.

Podobnie jak w wyżej przywołanym fragmencie, u Pastuszenki rysunki niejednokrotnie łączą się z tekstem, wynikają z niego albo go uzupełniają. Autor sam podkreślił w tytule i wstępie swojej pracy, że są to *urywki z pamięci*, historie, przeżycia i obrazy wydobyte po latach, na nowo z zakamarków umysłu. Śladem tego jest charakterystyczne podwójne datowanie, które widzimy na ilustracjach. Na przykład, na rysunku *Rusina z Podola*, który jest datowany na 14.01.58 r. z dopiskiem *Przypomnienie 1902*. Mamy tu więc dwie daty: pierwsza to okres, w którym powstał rysunek, a druga to rok, w którym dana scena została zauważona. W ten sposób autor sam, jedynie z piórkim i szkicownikiem, udaje się na wyprawę w przeszłość. *Urywki...* jako tekst zdają się więc powstawać – jak przystało na rysunki – gdzieś między umysłem, okiem a dłonią. W przestrzeni, gdzie zarówno kamera filmowa, jak i aparat fotograficzny nie mają dostępu.

Wielu praktyków rysunku zwraca uwagę na relację rysowania i pamięci. Jak zauważył Juhani Pallasmaa, rysunek i rysowanie są narzędziami, które przez swoją fizyczność uruchamiają pamięć ukrytą w ciele:

56 J. Pastuszenko, *Urywki z pamięci*, rękopis, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, s. 90.

Wieloraka natura szkicu, jego warstwowe powstawanie sprawiają, że pamiętam żywo każdą z setek scen, które naszkicowałem w ciągu pięćdziesięciu lat podróży po całym świecie, podczas gdy z trudem mogę sobie przypomnieć którekolwiek ze sfotografowanych przeze mnie miejsc, a to na skutek słabszego ucieleśnionego zapisu samego aktu fotografowania⁵⁷.

Mówiąc o praktyce mam na myśli fizyczne trzymanie w dłoni ołówka i performowanie ruchem ręki tego co widzi oko i *dostrzega* umysł. Jest to rodzaj pracy wymagającej skupienia, umiejętności analitycznych, a także pewnej fantazji i odwagi. O związku rysownika i pamięci tak pisał John Berger:

Sam akt rysowania zmusza artystę do spojrzenia na przedmiot znajdujący się przed nim, do rozłożenia go za pomocą wyobraźni i poskładania na nowo. Jeśli artysta rysuje z pamięci, akt szkicowania zmusza go do sięgnięcia do własnego umysłu, do odkrycia zawartości magazynu swoich wcześniejszych spostrzeżeń⁵⁸.

*Urywki...*Jana Pastuszenki jako pisanie i rysowanie są *opisem starożytności* – świata Podola z początku XX wieku, który odszedł na zawsze wraz z wybuchem II wojny światowej, a także próbą umieszczenia własnego doświadczenia i kultury w historycznym, etnograficznym oraz (jak czytamy we wstępie do pracy) również metafizycznym uniwersum. Tu, jak zauważa Pallasmaa, odgrywa się kluczowy sens angielskiego *to draw* [rysować] oznaczającego także *wyciągać*: wyciąganie, ujmowanie i konkretyzowanie mentalnych obrazów i uczuć w równym stopniu, co zapisanego zewnętrznego świata⁵⁹. W owym nadaniu kształtu relacji rzeczywistości

57 J. Pallasmaa, *Mysząca dłoń. Egzystencja i ucieleśniona mądrość w architekturze*. Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 98.

58 J. Berger [za:] J. Pallasmaa, *op. cit.*, s. 99.

59 J. Pallasmaa, *op. cit.*, s. 100.

i doświadczeniu badacza, rysunek okazuje się być bliski, o ile nie tożsamy z *inskrypcją*, która dla Cliforda jest fundamentem współczesnej etnografii.

Z artystą za pan brat

Jednym z ciekawszych projektów w polskiej etnografii, w którym z pełną świadomością sięgnięto po narzędzie rysunku, były *Obozy etnograficzne* prowadzone w latach 1946–1962 pod kierunkiem Romana Reinfussa z Instytutu Sztuki PAN. Celem badań było dokonanie „zdjęcia obrazu tradycyjnej ludowej plastyki”⁶⁰ w obliczu nadchodzących zmian społecznych i modernizacji. Ideą Reinfussa było przeprowadzenie ogólnopolskich działań, których zakres:

powinien być zakreślony szeroko i obejmować wszystkie dziedziny życia ludu, w których przejawia się twórczość plastyczna. Badania muszą uwzględnić zdobnictwo architektoniczne, zdobnictwo wnętrza i malarstwo, zdobnictwo sprzętu, artystyczne tkactwo, ubiór i jego zdobnictwo, zdobnictwo występujące w związku z obrzędami rodzinnymi i dorocznymi, malarstwo, drzeworyt i rzeźbę⁶¹.

Aby sprostać tak poważnemu zadaniu, były zorganizowane jako jednomiesięczne obozy etnograficzne dla grup około 30 badaczy i plastyków. Połowę z nich stanowili studenci etnografii, drugą część zaś dwie zmiany rysowników (studentów krakowskiej ASP⁶² i Politechniki) oraz jeden pro-

fesjonalny fotograf. Okazjonalnie zapraszano także socjologów, archeologów i muzykologów. Studenci najczęściej prowadzili badania dwójkami. Jedna osoba rozmawiała z *informatorem*, a druga w tym czasie szkicowała elementy ludowej sztuki: skrzynie, rzeźby, architekturę, stroje ludowe, itd. Rysunek wykonywano ołówkiem, w razie potrzeby nakładając kredką kolor, niekiedy (żeby dokładniej uchwycić barwy) wklejano fragment nitki uciętej z dywanu czy kilimu. Również każdy etnograf miał ze sobą ołówek i kredki do *dokonywania* szybkich szkiców w przypadku chwilowej nieobecności rysownika. Oprócz konwencjonalnego rysowania wykonywano tzw. *przecierki*, które polegały na uzyskaniu odbicia zdobienia przez⁶³ przykładanie do zdobionego elementu (przeważnie metalowego okucia lub wzoru na skrzyni) i równomiernie kreślenie linii ołówkiem⁶⁴. Często też kładziono mniejsze sprzęty na papier lub gazetę i odrysowywano ich kształt. Takim szkicom towarzyszyły opisy, notatki terenowe czy dorysowane w rogu żartobliwe scenki. Ze względu na styl i umiejętności studenci Politechniki zazwyczaj rysowali architekturę, a plastycy stroje ludowe i wnętrza budynków. Jedna z uczestniczek tak wspomina ocenę i klasyfikację prac uczestników obozów: „Profesor miał słabość do studentów Akademii, i nawet jak taki namalował dom w ten sposób, że nie było wiadomo czy jest kryty strzechą czy gontem, to jak było ładne, to i tak to brał”⁶⁵. Okazuje się, że nie tylko dokładność i skrupulatność były cenne dla profesora, ale właśnie umiejętność uchwycenia pewnej istoty czy aury danej sytuacji lub przedmiotu. Rysunki w terenie były wykonywane szybko i stanowiły jedynie szkic do rysowanych i malowanych plansz, które opracowywano następnego dnia. Ze względu na koszty oraz problemy organizacyjne, nie udało się objąć projektem terytorium całego kraju (miały to być nie tylko wybrane wsie, ale także miasta i miasteczka). Niektóre obszary zostały opisane dokładnie, a uzyskane materiały są do dziś wykorzystywane przez muzealników i badaczy. Jednakże,

63 Wywiad nr 2016/03/A.

64 *Ibid.*

65 Wywiad nr 2016/01/A.

60 Wywiad nr 2016/01/A Podczas pisania artykułu korzystałem z czterech przeprowadzonych przeze mnie wywiadów. Wszystkie przeprowadzone w 2016 roku, miały charakter raczej swobodnej rozmowy. Wywiad 2016/01/A i 2016/04/A były notowane, 2016/02/A nagrywany, 2015/01/A przeprowadzony za pomocą komunikatora elektronicznego. Zapisy z rozmów są zarchiwizowane prywatnie.

61 R. Reinfuss, *O organizacji badań nad sztuką ludową, Konferencja w sprawie aktualnych zagadnień polskiej plastyki ludowej*. Jadwisin 1951 [maszynopis w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie].

62 W obozach etnograficznych jako studenci ASP uczestniczyli między innymi Andrzej Wajda i Igor Mitoraj.

jak zauważyła Krystyna Reinfuss⁶⁶, niektórzy etnografowie zarzucają opracowanym materiałom zbyt powierzchowne potraktowanie kontekstu obecności człowieka i jego praktyk⁶⁷. Znamiennym jest również fakt, że obozy etnograficzne oraz inne badania prowadzone w Polsce po II Wojnie Światowej kładły nacisk przede wszystkim na przeszłość⁶⁸, nie zwracając uwagi na mające wówczas miejsce intensywne przemiany w kulturze wsi polskiej⁶⁹. Taki jednak był cel badań – *uchwycić* to, co niebawem zniknie.

Pomimo tego, że do oficjalnego obiegu akademii i muzeum trafiły już gotowe i opracowane plansze ilustrujące elementy kultury ludowej, takie jak architektura czy stroje ludowe, szczególnym zainteresowaniem darzą różnego rodzaju rysunki i szkice tworzone do obozowej gazetki ściennej. Są to rozmaite scenki i kolaże inspirowane nie tylko kulturą ludową i lokalnym folklorem, ale przede wszystkim doświadczeniem badaczy w terenie. Stanowią one rodzaj kolektywnego dziennika, za Malinowskim: „w ścisłym znaczeniu tego wyrazu”⁷⁰. Najczęściej występują jako pojedyncze ilustracje, czasem układają się w obrazkowe historyjki lub *klisze filmowe*⁷¹, które dziś równie dobrze moglibyśmy nazwać komiksem. Dodatkowy urok mają szkice wykonane na fragmentach kartonu, czy też na odwrocie nieudanych szkiców lub plansz dla profesora Reinfussa. Okoliczności

66 Krystyna Reinfuss-Janusz, córka profesora Romana Reinfussa, która już jako dziecko, a później młoda dziewczyna, brała udział w obozach etnograficznych IS PAN, obecnie etnolożka pracująca w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

67 Wywiad nr 2016/03/A.

68 E. Rossal, *Etnografia jest tuż obok*, [w:] M. Szczurek (red.), *Pytania do źródeł Roman Reinfuss*, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Kraków 2009, s. 59 – 69.

69 Wywiad nr 2016/03/B.

70 Odwołanie do tytułu dziennika Bronisława Malinowskiego wydanego pod polskim tytułem: *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

71 Rysunki, scena po scenie, tworzone były na długiej taśmie papieru, która następnie umieszczano w specjalnie na te okoliczność zmontowanym z kartonu „telewizorze”.

sprawiają, że rysunki często nawiązują stylistyką do sztuki ludowej, pojawiają się więc motywy ze skrzyń i haftów. Często też inspiracją jest specyfika etnograficznych badań i wspólnego obozowania. Na rysunkach widzimy rozmaite *problemy natury technicznej i organizacyjnej*, jakie przytrafiały się badaczom, jak na przykład zepsuty samochód czy kłopoty z aprowizacją. Najciekawsze są jednak obrazy ilustrujące relacje ze spotkań terenowych badaczy – uniwersyteckiej młodzieży, która pochodziła najczęściej z *dobrych krakowskich domów*, z lokalną społecznością odległych wiosek i kolonii. Rysunki te, czasem humorystyczne, a czasem mające sznyt reportażu, zdają się być skutecznym remedium na bólaczki badań, spotkania z *innym* i wewnętrzne rozterki, które pojawiały się w trakcie intensywnej pracy terenowej. Te szybkie szkice powstałe pod wpływem zabawnej lub niezrozumiałej sytuacji oraz te bardziej złożone obrazkowe opowieści, tworzone już w bazie, są pierwszym śladem etnograficznego spotkania, a zarazem etnograficznej analizy. Tym samym, jak o rysunkach w dziennikach terenowych pisze Michael Taussig, stały się one „paszportem do terra incognita”⁷². Bezenną zaletą tych rysunków jest również to, że będąc dowodem istnienia i przeżycia danego momentu, nie przetworzyły go w *informacje* czy dane, ale wyraziły jako pulsujące życiem i osobiste doświadczenie. Tak rysowanie na obozach etnograficznych wspomina Andrzej Wajda, reżyser i były student krakowskiej ASP:

Moje notatki robione są na gorąco i wprost z natury. Wiedziałem od zawsze, że widzimy i analizujemy przedmiot naszego zainteresowania najlepiej w procesie rysowania. Dlatego rysunek wgryza się w naszą pamięć i już w niej pozostaje, wracając na każde żądanie; zapada w nas silniej niż przeczytany⁷³.

72 M. Taussig, *I swear I saw this*, Chicago 2011, s. 30.

73 A. Wajda http://etnomuzeum.eu/viewItem,rysunki_z_muzeow_1947_1997.html [01.07.2016].

Ważną zaletą rysunku nie jest więc jego możliwość zapisu na papierze, ale podobnie jak dziennika – rejestracja w pamięci, bardziej świadome przeżycie sytuacji i przedmiotu badań. Jak pisze Laura Buchanan, dziennik terenowy jest antropologiczną nawigacją przez *tubylczy świat*, a równocześnie posiada *magiczną funkcję* utrzymania terenowej opowieści w nieustannej żywotności⁷⁴. Czyż nie jest podobnie z rysunkami kreślonymi w terenie?

Próba definicji

Jak wynika z powyższych przykładów, rysunek jest nie tylko znakiem czy obrazem zostawionym na papierze, ale linią odtworzoną przez ciało, przeżyta, doświadczona. Tak o rysunku pisze Maria Anna Potocka:

Rysunek to medium najbardziej wrażliwe na odruchy emocji i przecucia wyobraźni. Dotyczy to przede wszystkim rysunków szybkich, intuicyjnych. Tutaj odległość między «umysłem wizualnym», a ręką jest mniejsza. Przy wielu rysunkach odnosi się wręcz wrażenie, że dłoń rysownika automatycznie i płynnie podąża za wizją obrazu, omijając opór materii i hamulec namysłu. Rysunek sprawia wrażenie *encefalografu*, myśli o obrazie⁷⁵.

Należy więc zwrócić uwagę na fakt, że rysunek jest przede wszystkim praktyką rysowania. Uczestniczy w nim nie tylko oko, ale również umysł i ciało twórcy. Niezbędna do powstania rysunku energia znajduje się w relacji i napięciu jakie powstaje między nimi. Włączenie ciała wraz z jego wszystkimi zmysłami do rysowania jest odejściem od hegemonii wzroku na rzecz powrotu do *polifonii zmysłów*, o której pisał Gaston Bachelard⁷⁶. Uprzywilejowanie wzroku zostało zasy-

74 L. Buchanan, [za:] M. Taussig, *op. cit.*, s. 27.

75 M. A. Potocka, *Nowa estetyka*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 108.

76 G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Słowo Obraz Terytoria, Gdańsk 1998.

gnalizowane już przez greckich filozofów, bo jak pisał Arystoteles: „jest mu najbliższej do intelektu dzięki względnej niematerialności przedmiotu wiedzy” i utwierdzone współcześnie przez aparat fotograficzny, kamerę filmową oraz środki masowego przekazu.

Nie ma wątpliwości co do tego, że nasza technologiczna kultura w jeszcze większym stopniu uporządkowała i oddzieliła od siebie zmysły. Wzrok i słuch są teraz uprzywilejowanymi zmysłami społecznymi, podczas gdy pozostałe trzy są uważane za archaiczne sensoryczne pozostałości pełniące wyłącznie prywatne funkcje, osłabiane zazwyczaj przez kodeks kulturowy⁷⁷, wyrokuje Juhani Pallasmaa. Jak jednak dalej przekonuje [o]czy *pragną współpracować z pozostałymi zmysłami*. Wszystkie zmysły, z wzrokiem włącznie, mogą być postrzegane jako przedłużenie dotyku, jako specjalizacje skóry⁷⁸.

W rysunku, także etnograficznym, nie wystarczy jedynie poszukiwać realizmu i wierności w oddaniu rzeczywistości. Takiej zafalszowanej percepcji paradoksalnie nauczyła fotografia i film, po których cały czas spodziewamy się, że są *światłem prawdy*. Jednak nie postrzegamy świata takim jak widzimy go na zdjęciach czy na filmie: jako płaski obraz stworzony w oparciu o perspektywę zbieżną. Postrzegany świat jest nieustannym kolażem, w który zaangażowane są nie tylko inne zmysły oraz pamięci emocje i wyobrażenia.

Wielu praktyków i teoretyków rysunku zwraca uwagę na jego możliwość dokładnego i realistycznego uchwycenia natury. Przypomnę, że równocześnie cytowani przeze mnie apologety antropologii wizualnej⁷⁹ poszukiwali takich możliwości w fotografii i filmie. W tej konkurencji *na realizm* niejednokrotnie wygrywa rysunek. Wystarczy przywołać

77 J. Pallasmaa, *Oczy skóry, Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 22.

78 *Ibid.*, s. 51-52.

79 J. Collier, M. Collier, *op. cit.*

nie tylko etnograficzne rysowane plany architektoniczne czy plansze ze strojami ludowymi, ale sięgając również do innych dziedzin zajrzeć do atlasów anatomicznych czy botanicznych, które cały czas umożliwiają bardziej precyzyjnie nie tyle oddanie rzeczywistości, co jej zrozumienie.

Jednak według współczesnych praktyków rysunku to nie potencjał realizmu jest najistotniejszy, podobnie zresztą jak *realizm* dla adeptów dzisiejszej etnografii. Już Zygmunt Gloger, żyjący w XIX wieku etnograf i krajoznawca, doceniając artystów za niezwykłą umiejętność uchwycenia badanej rzeczywistości, pisał: „byłoby jednak rzeczą bardzo ciekawą uwydatnienie tych nieznaczących różnic, nieuchwytnych dla cyrkla i miarki antropologa. Ale na to trzeba być artystą malarzem”⁸⁰. Umiejętność rysowania realistycznego, a tak właściwie związanej z nim uważnej obserwacji, jest wskazana i przydatna, ale jedynie jako krok, żeby moc pójść dalej. Józef Czapski tak pisze o realizmie w malarstwie: „Trzeba nie bać się – jak ignoranci i ludzie bez indywidualności – nawet zatracić siebie w studiowaniu natury, w uczeniu się mistrzów przeszłości i trzeba przyjąć to wszystko jako jedyny punkt wyjścia, jako odskocznice do tym dalszego i śmielszego skoku w niewiadome”⁸¹.

Silną stroną rysunku są nie tylko jego możliwości w podążaniu za realizmem, ale również subiektywność i fizyczność związana z doświadczeniem i pracą rysownika. To one stają się wiarygodnym dowodem, w przeciwieństwie do fotografii i filmu, które ulegają nieustannym technologicznym i ideologicznym modyfikacjom. Z tego też wynika, wzmożone w ostatnim czasie, zainteresowanie rysunkiem wśród pisarzy i reporterów⁸².

80 Z. Gloger, *Ubiory ludu*, [w:] *Opis ziem zamieszkałych przez Polaków pod względem geograficznym, etnograficznym, historycznym, artystycznym, przemysłowym, handlowym i statystycznym*, t. 2, Warszawa 1905, s. 23.

81 J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 1983, s.103.

82 Chodzi o *graphic reportage*, którego jednym z najlepszych przykładów jest reportaż Nicka Hayesa z obozu dla uchodźców w Calais we Francji: <https://www.theguardian.com/books/2016/mar/12/nick-hayes-graphic-artist-pictures-refugees-calais-camp-jungle> [02.04.20].

Tim Ingold zwraca uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt związany z rysunkiem, a mianowicie jego relacje z pismem. Rysunek, z wyjątkiem tego wybranego, który został umieszczony w kategorii sztuki, pełni rolę dodatku, szkicu do czegoś poważniejszego. Natomiast to pismo, nie tylko potocznie, od wieków uważane jest za najwyższą formą ekspresji jednostki i wyznacznik rozwinięcia kultury. Jean Jacques Rousseau tak opisał tę hierarchię:

Te trzy sposoby pisania dość dokładnie odpowiadają tym różnym stanom, w jakich można badać ludzi zebranych w naród. Malowanie przedmiotów odpowiada ludziom dzikiem; znaki słów i zdań – ludom barbarzyńskim, alfabet zaś – cywilizowanym⁸³.

Rysunek jest często postrzegany jako etap na drodze do rozwoju pisma, natomiast rysowanie uległo dewaluacji w stosunku do czytania, pisania, a współcześnie jeszcze do nowych technologii. Tymczasem, jak sygnalizuje Ingold, pisanie, podobnie jak rysowanie, angażują ciało twórcy i obu należy się ta sama uwaga. Skąd więc ta dyskryminacja rysunku? Ingold analizuje praktykę Aborygenów Walibiri, którzy rozmawiając tworzą na piasku rysunki. Podobnie jak mowa i gest, stanowią one integralną część dialogu. Ślady te tworzą rodzaj słownika znaków, które zmieniają znaczenie w zależności od kontekstu rozmowy i opowieści. Na przykład „koło może być gniazdem, studnią, drzewem, wzgórzem, kociołkiem lub jajkiem”⁸⁴. Innym przykładem cielesnego zaangażowania w pisanie jest praca chińskich kaligrafów, którą Yuehping Yen nazwał „sztuką rytmicznego ruchu”⁸⁵. Mistrzowie kaligrafii nie piszą, ale „przez obserwację natury, obserwują zasady różnych form ruchu i rytmu, a także usiłują przekazać je, za pomocą pędzla uży-

83 J.-J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, tłum. B. Banaśiak, Kraków 2001, s. 47, [za:] D. R. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

84 T. Ingold, *op. cit.*, s. 374.

85 *Ibid.*, s. 378.

wanego w kaligrafii”⁸⁶. Gesty pędzla mogą być więc nieczym „skaczący zając i jastrząb spadający na swą ofiarę”⁸⁷, „wisząca kropla wody”⁸⁸ albo „ruch szczerów koziółkujących podczas zabawy”⁸⁹.

Dowodów na relację mówienia i pisania z rysowaniem nie trzeba szukać w Australii czy w Chinach. Na jednej z fotografii wspomnianych wyżej obozów etnograficznych IS PAN widać dwóch rozmawiających mężczyzn. Jeden z nich jest odwrócony do nas plecami i unosi w górę ramię. Drugi, zwrócony do nas *en face*, trzyma w dłoni patyk, którym właśnie narysował na piachu ścieżki kształt, przy którym obaj przykucnęli⁹⁰. Gest ręki rysującej odpowiada gestowi ręki wskazującej, przy czym oba są elementem rozmowy. W tej sytuacji ujawnia się inna zaleta rysunku w etnografii jaką jest otwarcie na dialog. O ile bowiem fotografia czy film pozwalają ukryć się za szklanym okiem i przybrać władcą pozę badacza, to rysunek nie wzbudza takich negatywnych konotacji i jest dużo bardziej otwarty na kontakt z innym. Jest też praktyczną uwagą, bardziej skutecznym sposobem zaproszenia czy zdobycia rozmówcy. Na ten aspekt rysowania szczególną uwagę zwraca-

86 *Ibid.*

87 *Ibid.*, s. 379.

88 *Ibid.*

89 *Ibid.*

90 Archiwum prywatne Krystyny Reinfuss.

cali mi jego praktycy, w tym osoby biorące udział w opisywanych tu obozach etnograficznych.

Wracając jednak do istoty rysunku, dla Ingolda jest nią możliwość syntezy zanurzonej w fizycznym doświadczeniu i połączonej z wyobraźnią oraz umiejętnością obserwacji. Na przykład rysunek ryby według Ingolda to nie kształt z głową, płetwami i ogonem, który najczęściej rysujemy, ale linie imitujące jej ruch w wodzie. To jest istotą ryby!

Le Corbusier, który podobno ze szkicownikiem nie rozstawał się nigdy, tak pisze o swojej praktyce: „nie robię zdjęć, rysuję; fotografia koliduje z widzeniem, rysunek wytrawia się w umyśle”⁹¹. Rysunek pozwalając porzucić to co widzialne, uwalnia od realizmu i daje możliwość pobudzenia etnograficznej wyobraźni, tym samym staje się rodzajem Cliffordowskiej *inskrpcji*. Równocześnie pozwala nadać kształt wizji zarówno tej magicznej i strukturalistycznej. Istotą współczesnego rysunku etnograficznego nie jest podążanie za realizmem, chociaż jak wspomniałem, rysunek ma tu swoje mocne strony. Wszelkie krytyczne uwagi odwołujące się do *skuteczniejszych nowoczesnych technologii*, są więc nietrafione. Rysunek etnograficzny, podobnie jak współczesna etnografia, jest przede wszystkim osobistym, ważnym spotkaniem z badanym uniwersum, jego twórczym odnalezieniem i zrozumieniem w sobie.

91 *Le Corbusier Sketchbook*. 4 vol., Cambridge 1981 [tłumaczenie własne, za: M. Taussig 2011, s. 109].

Outline of ethnographic drawing. Attempting definition

In this article, I redefine ethnographic drawing in the context of contemporary practice and idea. The starting point for the analysis consists of fieldwork, film and photography, which function as ethnographic tools, and the latest drawing theories. A wider context is created by the ethnographer's personal experience, his subjectivism and creative exploration, which bring science and art closer together.

Keywords:

drawing, ethnographic drawing, fieldwork, art, visibility, field notes



foto. Serdar Çömez