

1(9)/2013

tzs Tematy z Szewskiej

Współpraca
Collaboration



www.tematyzszewskiej.pl

tzs Tematy z Szewskiej

1(9)/2013

Współpraca
Collaboration

Recenzenci

Andrzej Dębski

Piotr Jakub Fereński

Marta Klekotko

Katarzyna E. Kość-Ryżko

Małgorzata Kozubek

Wojciech Kruszelnicki

Anna Kubczak

Arkadiusz Lewicki

Anna Nacher

Marek Pawlak

Tadeusz Sozański

Rada programowa

- » Marek Abramowicz
- » Karl Acham
- » Dariusz Aleksandrowicz
- » Paweł Banaś
- » Zygmunt Bauman
- » Stefan Bednarek
- » Marek Bojarski
- » Marta Botiková
- » Jan Burdukiewicz
- » Wojciech J. Burszta
- » Grzegorz Dziamski
- » Thomas Hylland Eriksen
- » Katarzyna Kaniowska
- » Waldemar Krzystek
- » Jan Miodek
- » Adam Patrzyk
- » Wiesław Saniewski
- » Roch Sulima
- » Andrzej Szahaj
- » Joanna Tokarska-Bakir
- » Tomasz Tomaszewski
- » Anna Zeidler-Janiszewska
- » Andrzej Zybertowicz

tzs Tematy z Szewskiej

1(9)/2013

Współpraca
Collaboration

Redakcja

Przemysław Dudziński (sekr. red.)

Łukasz Michoń (red. tematyczny)

Tadeusz Mincer (sekr. red.)

Iwona Morozow

Janina Radziszewska (red. naczelna)

Krzysztof Solarewicz (red. współpracujący)

Korekta streszczeń w języku angielskim

Krzysztof Solarewicz

Korekta

Katarzyna Majbroda

Projekt okładki i logo

Grzegorz Hołowiński

www.holowinski.grzegorz.pl

Skład

Aleksandra Dudzińska

ISSN 1898-3901

© Copyright by Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego

Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego

Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego

ul. Szewska 50/51, 50-139 Wrocław

Tel./fax (071) 343 05 53

www.etnologia.uni.wroc.pl

E-mail redakcji

redakcja@tematyzszewskiej.pl

www

www.tematyzszewskiej.pl

Realizacja

Aleksandra Dudzińska

www.ubukdesign.h2g.pl

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENT

- 6 Łukasz Michoń
Współpraca
 (Łoża dla prowadzącego temat)
- 8 Carolyn Fluehr-Lobban
Antropologia oparta na współpracy jako etyczna antropologia XXI wieku
 Collaborative Anthropology as Twenty-first-Century Ethical Anthropology
- 15 Joanne Rappaport
Poza obserwację uczestniczącą – etnografia oparta na współpracy jako innowacja teoretyczna
 Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation
- 38 Katarzyna Abramczuk
Mechanika współpracy z perspektywy teorii gier
 The Mechanics of Cooperation – a Game Theory Perspective
- 56 Marcin Adamczak
Współpraca w trakcie realizacji filmu a kwestia jego autorstwa
 Collaborative filmmaking and the film authorship
- 76 Dawid Głównia
Ojciec filmu japońskiego i jego największa gwiazda: współpraca Shōzō Makino i Matsunosuke Onoe w kontekście narodzin i rozwoju profesjonalnej japońskiej branży filmowej
 The Father of Japanese Cinema and its Biggest Star: The Cooperation of Shōzō Makino and Matsunosuke Onoe in the Context of the Development of Professionalisation in Japanese Film Industry

ŁOŻA DLA PROWADZĄCEGO TEMAT

WSPÓŁPRACA

Łukasz Michoń | Wrocław

Z radością oddajemy czytelnikom „Tematów z Szewskiej” dwutomowy numer on-line poświęcony tym razem WSPÓŁPRACY. Przy tej okazji, na łamach TzS – obok starannie wyselekcjonowanych tekstów polskich badaczy – postanowiliśmy opublikować także tłumaczenia wybranych artykułów, które pierwotnie ukazały się w pierwszym numerze czasopisma *Collaborative Anthropologies*. Mamy nadzieję, że dzięki temu polskojęzyczny czytelnik Tematów będzie usatysfakcjonowany inspirującymi tekstami trzech antropolożek: Carolyn Fluehr-Lobban, Joanne Rappaport oraz Deepy S. Reddy. Zdaniem redakcji te trzy wybrane pozycje ciekawie wprowadzają w problematykę badań opartych na współpracy oraz ściśle związanych z nimi kontekstów teoretycznych, etycznych oraz metodologicznych.

Skrętnie wyselekcjonowane i przyjęte do tomu teksty polskich autorów można uznać z jednej strony za inspirujące kontynuacje wątków podjętych przez amerykańskie antropolożki, z drugiej, jak to już mamy w zwyczaju, za propozycje wybiegające poza wiedzę oswojoną przez naukowców z kręgu nauk humanistycznych. W tomie pierwszym postanowiliśmy tym samym opublikować tekst Katarzyny Abramczuk na temat współpracy w kontekście wybranych analiz oraz eksperymentów przeprowadzonych w ramach teorii gier. Marcin Adamczak przedstawia złożone kwestie współpracy na planie filmowym i wynikających z tego faktu problemów dotyczących autorstwa dzieł filmowych. Szczególnie ciekawą propozycją rozwiązania tego problemu, zdaniem autora, jest propozycja „sieciowej” koncepcji autorstwa filmowego. Z kolei Dawid Głównia wprowadzi czytelnika w fascynujący świat dwóch wielkich artystów japońskich, których niezwykle stymulująca i burzliwa współpraca odmieniła raz na zawsze nie tylko artystyczny wymiar filmów japońskich, ale także głęboko wpłynęła na zmianę praktyk produkcyjnych w lokalnym przemyśle kinowym.

Tom drugi otwiera artykuł Tomasza Kozłowskiego dotyczący charakteru współpracy w społeczeństwie sieci. W tym kontekście przedmiotem zainteresowania stają się dla autora „medialne tłumy” i ich specyficzne praktyki. Tekst Kamila Pietrowiaka, Sandry Tworowskiej i Joanny Zdobyłak jest ciekawą próbą stworzenia wielogłosowej, opartej na głębokim rozumieniu współpracy, prezentacji wiedzy dotyczącej specyfiki życia młodych niewidomych osób. W drugim tomie postanowiliśmy opublikować także inspirującą rozmowę Ewy Łukaszyk z Justyną Olko – koordynatorką projektów mających na celu ochronę ginących języków mniejszościowych na temat bezpośredniej współpracy badaczki ze społecznościami lokalnymi. Artykuł Mateusza Sikory przedstawia specyfikę dobrze już znanych, choć ciągle zbyt rzadko stosowanych w praktyce badań w działaniu. Tym razem zostały one ukazane w kontekście bardzo ciekawego studium przypadku dotyczącego realizacji międzynarodowego projektu badawczego na Wileńszczyźnie. Tom dotyczący współpracy zamyka artykuł Tomasza Umerle traktujący o współpracy w kontekście współpisania rozumianego tutaj jako „praktyki codzienności”.

Na koniec kilka uwag dotyczących zmian w redakcji „Tematów z Szewskiej”. Po wielu latach owocnej pracy na emeryturę udał się nasz redaktor naczelny i jeden z założycieli czasopisma – prof. dr hab. Adam Paluch. W tym miejscu jeszcze raz chcieliśmy podziękować Mu za wieloletnią i niezwykle twórczą współpracę redakcyjną. Pozostaje mieć nadzieję, że nowy i powiększony zespół redakcyjny wraz ze swoimi pomysłami będzie godnie kontynuował pracę, dzięki której, w bardzo krótkim czasie, „Tematy z Szewskiej” stały się jednym z najważniejszych czasopism branżowych w Polsce.

Oddając czytelnikom ten numer Tematów mamy nadzieję, że spotka się on z ciepłym przyjęciem.

Łukasz Michoń

ANTROPOLOGIA OPARTA NA WSPÓŁPRACY JAKO ETYCZNA ANTROPOLOGIA XXI WIEKU¹

Carolyn Fluehr-Lobban | Providence

ABSTRAKT

Esej ten stanowi rozszerzoną wersję komentarza dotyczącego referatów zaprezentowanych w trakcie sesji pt. „Antropologie oparte na współpracy, zaangażowanie społeczne i epistemologie równości”, zorganizowanej i prowadzonej przez L.E. Lassitera na dorocznym spotkaniu American Anthropological Association w 2007 roku w Waszyngtonie.

słowa kluczowe: współpraca, etyka, metodologia feministyczna, zasada świadomej zgody

Od dawna twierdzę, iż badania oparte na współpracy – czyli badania, w które zaangażowani są uczestnicy/współpracownicy działający w trakcie badań jako partnerzy – są „etycznie świadomymi” badaniami². Są one nie tylko etyczne, a tym samym bardziej wskazane ze względów moralnych w porównaniu do

¹ » Artykuł ten ukazał się w oryginale w „Collaborative Anthropologies”, zob.: C. Fluehr-Lobban, *Collaborative Anthropology as Twenty-first-Century Ethical Anthropology*, „Collaborative Anthropologies” 2008, nr 1, s. 175–182.

² » Taż (red.), *Ethics and the Profession of Anthropology: Dialogue for a New Era*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.

historycznych modeli badań, ale też ich metodologia podkreśla złożoną, wielogłosową perspektywę, co pozwoli na pozostawienie bogatszej spuścizny kolejnym generacjom etycznie świadomych badaczy.

Badania oparte na współpracy angażują jednostki lub grupy, które uczestniczą w ich projektowaniu, prowadzeniu, w przygotowaniu publikacji, a także w ich rezultatach powiązanych z udoskonaleniem życia społeczności lub jednostek. Badania te mogą pełnić funkcję informacyjną lub wpływać na społeczną politykę. Często zdarza się, iż wspólnie tworzone projekty zastępują starsze, bardziej hierarchiczne modele badań zaplanowanych i prowadzonych przez samego antropologa. Współpraca, w której biorą udział społeczności lub jednostki, staje się warunkiem powodzenia badań, a nie jedynie przypadkowym produktem ubocznym pracy ze społecznościami. Ten nowszy model badań dotyczy najczęściej współpracy z umiejącym czytać, społecznie świadomym zespołem, który nie tylko uczestniczy w badaniach, ale także krytykuje szkice przygotowywanych do publikacji wyników badań. Jednakże, wykształcenie wśród uczestników badań nie jest niezbędne do ich powodzenia i użyteczności, bowiem szczerą i wzajemną wymianę pomysłów nie wymaga umiejętności czytania.

Badania oparte na współpracy dramatycznie różnią się od większości historycznych modeli Bosowskiej antropologii – zwłaszcza tych kładących nacisk na „informatorów”, „etnograficzny przedmiot badań”, a także główny cel, czyli zbieranie danych. Różnią się one również od europejskich metod antropologii społecznej powiązanej z kolonializmem i współczesnym postmodernizmem. Antropologia stosowana w Stanach Zjednoczonych i antropologia rozwoju w Europie rozpoznały i przyjęły znaczenie współpracy jako niezbędnego elementu podczas zastosowywania antropologii w pracy instytucji i agencji – rządowych i pozarządowych – których misją jest działanie na rzecz dobrobytu ludzi. To właśnie ta misja badań spowodowała, iż krytycy zaczęli postrzegać badania oparte na współpracy jako rzecznictwo, myśląc w ten sposób antropologię z pracą społeczną³. Inni postrzegają je poprzez pryzmat historii badań antropologicznych i uważają, że to podejście odzwierciedla postępującą dekolonizację samej dyscypliny.

Euroamerykańska przewaga dyscypliny powoduje, iż niedoceniane są rozliczne przykłady działań rdzennych antropologów, często szkolonych w euroamerykańskiej „klasycznej” tradycji, którzy jednak działają w środowiskach, w których – z konieczności – badacz i badany są współobywatelami posiadającymi wspólne dziedzictwo. Antropolodzy ci kładą większy nacisk na lokalne priorytety w Afryce, Azji i Ameryce Łacińskiej, gdzie praktyczne rezultaty badań, związane z polepszeniem bytu społecznego, zastępują starsze kolonialne i neokolonialne modele. Przykłady badań opartych na współpracy odzwierciedlają lokalne kwestie, takie jak status i prawa rdzennej ludności do ziemi i zasobów, rozwiązywanie konfliktów, zdrowie publiczne, planowanie rodziny, byt kobiet i dzieci. Przykładem może być *Ahfad University for Women* w Sudanie, który zmobilizował do działania interdyscyplinarną grupę badaczy,

³» D. Gross, S. Plattner, *Anthropology as Social Work: Collaborative Models of Anthropological Research*, „Anthropology News” 2002, November, nr 4.

w których główną rolę odgrywali lokalni antropolodzy, którzy (aby pomóc w rozwoju inicjatyw) zaprojektowali i przeprowadzili badania dotyczące kobiet jako osób tworzących zgodę. Te badania są zakorzenione w modelach feministycznych badań opartych na współpracy i są częścią długoterminowego projektu *Building Peace through Diversity Series*. Ich ostatnie zadanie miało miejsce w objętych konfliktem regionach Sudanu Południowego i Darfuru. Finansowanie takich projektów może być zewnętrzne – w tym przypadku przez holenderski Oxfam – ale badania i publikacje przedstawiające ich rezultaty są zdecydowanie lokalne⁴. Rdzenni antropolodzy stanowią również kluczowe kulturowe i językowe ogniwa między organizacjami humanitarnymi a potrzebującymi pomocy lokalnymi społecznościami.

W XXI wieku kluczem do zrównoważenia antropologicznych badań terenowych, a być może również do pomocy antropologii jako dyscyplinie, jest właśnie współpraca. Coraz częściej świadome, uzasadnione, negocjowane, otwarte, obustronne badania, oparte na stworzeniu między badaczem a badaną społecznością wspólnej bazy wzajemnych interesów i korzyści, zajmują miejsce badań indywidualnych, autogenicznych i zewnętrznie finansowanych. Model nierównych relacji w badaniach z ich hierarchią między badającym a „przedmiotem badań” jest coraz częściej zastępowany większą dozą równości podczas badań, co zarówno jest rezultatem moralnych lub politycznych motywów, jak i elementem ułatwiającym zdobycie pozwolenia na prowadzenie badań.

Feministyczne początki w modelu badań opartych na współpracy

Należy wyrazić uznanie dla „drugiej fali” feministycznej metodologii i epistemologii za nowe podejście do metod badań i ich wyników tworzonych dzięki antropologii opartej na współpracy. Feministyczne metody badań stosują indukcyjne strategie do ujawnienia głosów, narracji i perspektyw historycznie stłumionego zbiorowego głosu kobiet na Zachodzie i w innych miejscach. Klasyczna praca *Feminist Methods in Social Research* zawiera rozdziały dotyczące feministycznych etnograficznych strategii, badań międzykulturowych, historii ustnej i badań w działaniu⁵. Faktycznie, feministyczne badania i antropologia oparta na współpracy proponują wiele obszarów wzajemnie uzupełniających się podejść. Słabość zachodniego feminizmu tkwiła w euroamerykańskim centryzmie, a zatem feministyczna antropologia mogła znaleźć się w tej etnograficznej próżni. Antropologia oparta na współpracy korzysta z feminizmu w dwojaki sposób: czerpie zarówno z jego niezachodnich badań, jak i z charakterystycznej dla niego zmiany relacji podczas badań. Większość amerykańskich badaczy stanowią kobiety i ta demograficzna zmiana jest również czynnikiem wpływającym na częstsze używanie feministycznych, bardziej opartych na współpracy modeli badań, które stopniowo zastępują starsze, hierarchiczne – „męskie” – modele.

⁴ B. Badri, A. Jamal, Ch. Martin, *Inter-communal Conflict in Sudan: Causes, Resolution Mechanisms and Transformation*, Omdurman, Sudan: Ahfad University for Women, Building Peace through Diversity Series, 2005.

⁵ S. Reinharz, L. Davidman, *Feminist Methods in Social Research*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

Najważniejszym czynnikiem w feministycznym podejściu jest egalitaryzm i niehierarchiczne metody badań, które dążą do postrzegania „informatorów” – którymi często są kobiety – bardziej jako „uczestników”, z którymi badacze/badaczki prowadzą długotrwałe, budujące zaufanie rozmowy. Ten fundament zaufania może bez trudu zmienić się w długoterminowe relacje, w których badania są współprojektowane, prowadzone, a publikacje przedstawiają zarówno problemy związane z badaną społecznością jak i kwestie teoretyczne. Ten ostatni rezultat jest zarówno oczekiwany, jak i pomocny w zmianach.

Wiele lat temu rozpoczęłam współpracę z *Rhode Island Coalition Against Domestic Violence*, podczas której omawialiśmy badania i podejścia do niezachodnich kulturowych idei i praktyk przemocy wobec kobiet, by zaproponować bardziej odpowiednie sposoby reagowania na nie. Podczas ostatnich dwóch lat naszej pracy zostaliśmy poproszeni o rozwój kwestii teoretycznych, mających pomóc w stworzeniu strategii odnoszących się do społeczno-historycznego podłoża patriarchy i przemocy wobec kobiet.

Nowsze podejścia zawsze kończą się powodzeniem. Feministyczna socjolożka i etnografka kobiet Inuit – Janet M. Billson, stosowała przez pewien czas oparte na współpracy metody zbierania danych i analizy, a także procedurę związaną z czytaniem i zatwierdzaniem przez jej współpracowników szkiców przeznaczonych do publikacji (zarówno materiałów przeznaczonych do monografii etnograficznej jak i bardziej analitycznych książek)⁶. Współbadania, współteoretyzowanie i wreszcie współautorstwo pracy oparte na rozwiniętych metodach antropologii opartej na współpracy są przeznaczone do tego, aby przynieść wymierne rezultaty.

Od informatorów do uczestników i współpracowników

Jeżeli głównym celem badań opartych na współpracy jest praca zarówno „dla”, jak i „z” badanymi społecznościami, a także rozwój wzajemnych relacji, które pozwalają na dyskusję, ocenę projektów poprzez ciągłe konsultacje, to język relacji musi się rozwijać i zmieniać. Podstawą badań opartych na współpracy jest zasada świadomej zgody w najszerszym rozumieniu i stosowaniu tego pojęcia. Pisałam kiedyś o przeciwstawianiu się antropologów wobec tej zasady⁷, co w dużej mierze wynikało z postrzegania biomedycznych modeli badań (które dały początek temu conceptowi) jako niemożliwych do zastosowania w naukach społecznych.

Pomimo tego, iż zasada świadomej zgody została powszechnie przyjęta przez nauki społeczne, to antropologia nie uznawała jej aż do 1998 roku, kiedy to został stworzony przez *American Anthropological Association* Kodeks Etyczny. Powodem tego opóźnienia może być nasza tendencja do wiary w antropologiczną wyjątkowość – pogląd, że etyka antropologicznych badań terenowych jest unikalna, bądź

⁶ J. Billson, K. Mancini, *Inuit Women: Their Powerful Spirit in a Century of Change*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2007.

⁷ C. Fluehr-Lobban (red.), *Ethics and the Profession of Anthropology: Dialogue for a New Era*, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1991.

też ukryty paternalizm lub maternalizm badaczy sugerujący, że badacz wie najlepiej, co jest dobre dla badanej społeczności. Pewne obawy antropologów uważających, że jednostronne, podpisane formularze funkcjonują po to, by ochronić badacza a nie uczestników badań usprawiedliwia dyskusja dotycząca mechanicznych form stosowania świadomej zgody w badaniach biomedycznych – zwłaszcza pośród potrzebujących pomocy niezachodnich społeczności.

Takie formularze ujawniły jednostronną strategię upoważniającą do prowadzenia badań, w schematyczny sposób obiecując poufność i anonimowość (zwykle nie pytając „informatora” czy jest mu to potrzebne) i definiując projekt jako zawierający „minimalne ryzyko”. Taki język pasuje bardziej do federalnych rozporządzeń niż do problemów badanych i wydaje się stworzony, by zaspokoić potrzeby komisji etycznych, a nie te badanej społeczności.

Wielkie możliwości współpracy w badaniach są zawarte w zasadzie wzajemnej świadomej zgody, która uzgadnia obopólne interesy, prawa, obowiązki i wspólne rezultaty badań, dzięki czemu tajność i anonimowość mogą być negocjowane jako potrzebne bądź też nie, jeśli rezultatem ma być wspólna publikacja. „Ryzyko”, jeśli w ogóle istnieje, zostaje zneutralizowane, bowiem wzajemne prawo do wycofania się z badań może być negocjowane razem z obustronną odpowiedzialnością za zaprojektowanie, przeprowadzenie i opublikowanie badań. Oczywiście jest, że obustronna świadoma zgoda zakłada otwartość, zgodę związaną z warunkami, czasem i oczekiwanymi wynikami badań, a także dynamiczne, świadome rozmowy na temat każdego etapu badań.

Charakter świadomej zgody jest widoczny w terminologii, która definiuje naturę relacji podczas badań. W tradycyjnych i ciągle istniejących modelach, badacz dominuje i przewodzi, a „przedmiot badań” posiada niewiele władzy, albo nie posiada jej wcale. Tradycyjne modele hierarchiczne podkreślają działanie badacza i pasywność badanej społeczności. Federalne regulacje dotyczące badań są monitorowane przez uniwersytet i „Komitet do spraw ludzkich podmiotów” (*Human Subjects Committees*), których absolwenci i niektórzy antropolodzy obawiają się tak bardzo, że zdobycie wymaganego pozwolenia przynosi im ulgę podobną do tej odczuwanej po przeżyciu rytuału przejścia. Niestety, niezależne komisje etyczne – stworzone przez instytucje – często postrzegają świadomą zgodę jako uzyskiwaną mechanicznie dzięki podpisaniu formularza. Ta sytuacja wzmacnia ideę badacza informującego „przedmiot badań” o regułach ich przebiegu. Typowy język formularzy może zawierać „prawo” badanego o wystąpieniu w każdym momencie z projektu, lub podkreślać, iż jego tożsamość jest całkowicie chroniona – co często nie jest wymagane przez samych badanych.

Większej dyskusji nie zostało poddane standardowe antropologiczne określanie tych, którzy dostarczają informacji jako „informatorów”. Termin ten wywołuje wrażenie specjalnej zastrzeżonej relacji między badającym i badanym, pokrewnej do szpiegowania. Co prawda, terminologiczne, a co za tym idzie – ideologiczne – przejście od „informatora” do „współpracownika” lub „uczestnika” jest przedstawiane przez takie czasopisma jak „*Collaborative Anthropology*”, ale główna zmiana w metodach badań i ich analizie jest fundamentalna i radykalna, w związku z czym nie będzie łatwa.

Proces zmiany jest zarówno moralny, jak i polityczny. Około piętnaście lat temu, gdy przewodniczyłam komitetowi nadzoru w mojej instytucji, sprzymierzyłam się z profesjonalną kadrą lekarską, by zmienić nazwę naszej komisji z „Komitet do spraw ludzkich podmiotów” (*Human Subjects Committee*) na „Komitet do spraw ludzkich uczestników w badaniach” (*Committee on Human Participants in Research*). Warto podkreślić, że wiele lat po zmianie nazwy moi koledzy nadal używali pierwszej nazwy, co (według mnie) mogło w dużej mierze wynikać z postrzegania natury relacji w badaniach w sposób instrumentalny.

Lepsze badania, lepsza etyka, lepszy „produkt” do zastosowania

Praktyczne zastosowanie badań opartych na współpracy nie jest trudne do wyobrażenia, a jeśli będą one traktowane jako standard praktyki badań w XXI wieku, będzie to sytuacja przełomowa. Nowe ośrodki będą mogły zaoferować pomoc w inicjatywach współpracy w złożonych wielokulturowych społecznościach, zwłaszcza w dziedzinie badań w zakresie zdrowia publicznego. Przedsiębiorcze starania w antropologii opartej na współpracy wypełniają pustkę pozostawioną przez porażkę dyscypliny w zakresie wyszkolenia ostatniej generacji antropologów zarówno w kwestiach etycznych, jak i wiedzy dotyczącej antropologii opartej na współpracy. Badania te mogą stać się wiodącym trendem dla amerykańskiej i światowej antropologii w XXI wieku. To historyczne przejście wynika zarówno z feminizacji antropologii, z dekolonizacji teorii i metod, a także z rosnącego zrozumienia, że metody tych badań skutkują nie tylko bardziej etycznymi badaniami, ale także bardziej wiarygodnymi wynikami badań. Korzyści współpracy w kategoriach wiarygodności i autentyczności są oczywiste, ale korzyści z rozwoju lepszej teorii stworzonej na bazie badań opartych na współpracy można sobie obecnie jedynie wyobrazić.

Tłumaczenie: Janina Radziszewska

Carolyn Fluehr-Lobban

Profesor antropologii w Rhode Island College; jest autorką, współautorką i redaktorką jedenastu książek, w tym dwóch edycji *Ethics and the Profession of Anthropology* (*Dialogue for a New Era* w 1990 i *Dialogue for Ethically Conscious Practice* w 2003 roku); wielu prac na temat Sudanu, w tym: *Islamic Law and Society in the Sudan* (1987), *Historical Dictionary of the Sudan* (1991), *Race and Identity in the Nile Valley*, a także podręczników: *Race and Racism: An Introduction* (2005), *Female Well-Being* (2006) i *Islamic Societies in Practice* (1994). Wraz ze swoim współpracownikiem z Haiti, Asselinem Charlesem, opublikowała w 2000 roku pierwszą poważną pracę antropologiczną napisaną przez uczonego afrykańskiego pochodzenia – Antenora Firmina, *The Equality of the Human Races*, po raz pierwszy opublikowaną w 1885 roku w języku francuskim pod tytułem *De L'égallité des Races Humaines*.

SUMMARY

Collaborative Anthropology as Twenty-first-Century Ethical Anthropology

This essay expands upon a commentary on papers offered in the Presidential Session titled „Collaborative Anthropologies, Public Engagement, and Epistemologies of Equity”, chaired and organized by Luke Eric Lassiter, at the 2007 annual meeting of the AAA in Washington, DC.

Keywords: ethic, collaboration, feminist methodology, informed consent

POZA OBSERWACJĘ UCZESTNICZĄCĄ – ETNOGRAFIA OPARTA NA WSPÓŁPRACY JAKO INNOWACJA TEORETYCZNA¹

Joanne Rappaport | Georgetown

ABSTRAKT

W artykule zamierzam zwrócić uwagę na kolumbijską etnografię opartą na współpracy jako na paradygmat, który powinien mieć wpływ na rozumienie współpracy, przekierowując naszą uwagę z procesu tworzenia etnografii pojmowanego jako cel nadrzędny, w stronę badań zaangażowanych, co może być pożyteczne zarówno dla profesjonalnych etnografów, jak i dla badanej społeczności. Opisane badania były prowadzone z południowokolumbijskimi rdzennymi organizacjami w latach 1996–2002, przy wsparciu ze strony Georgetown University, the Instituto Colombiano de Antropología, a także międzynarodowego grantu z Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

słowa kluczowe: współpraca, teoria, etnografia, organizacje tubylcze, aktywizm

W ubiegłej dekadzie w Ameryce Północnej wzrosło zainteresowanie etnograficznymi metodami opartymi na współpracy. Ostatnio, Towarzystwo Badań Ameryki Łacińskiej² przedstawiło nową inicjatywę

¹» Artykuł ten ukazał się w oryginale w „Collaborative Anthropologies”, zob.: J. Rappaport, *Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation*, „Collaborative Anthropologies” 2008, nr 1, s. 1–31.

²» *Latin American Studies Association* jest największą profesjonalną organizacją skupiającą instytucje i jednostki zajmujące się badaniem Ameryki Łacińskiej (przyp. J.R.).

– *Other Americas/Otros Saberes*, której celem jest stworzenie badań opartych na współpracy angażujących wykładowców akademickich i organizacje zrzeszające tubylców latynoamerykańskich lub potomków afrykańskich³. Seria opartych na współpracy projektów z tubylczymi i afroamerykańskimi społecznościami udowodniła, że współpraca jest nie tylko wyborem moralnym dla postępowych etnografów, ale również wyborem, który może pomóc samej etnografii⁴. Rosnące znaczenie projektów opartych na współpracy można również zauważyć zarówno na łamach znaczących czasopism antropologicznych⁵, w sferze antropologii publicznej zajmującej się istotnymi problemami publicznymi i pisanej przystępnym językiem, jak i w zwrocie w kierunku antropologii zaangażowanej⁶.

Etnografia oparta na współpracy została zdefiniowana jako:

zbliżenie się do etnografii, która *rozmyślnie i wyraźnie* podkreśla znaczenie współpracy na każdym etapie procedury etnograficznej – od konceptualizacji projektu do badań terenowych i, szczególnie, w procesie pisania. Etnografia oparta na współpracy zachęca konsultantów do komentarzy, które mają wpływ na tworzony tekst etnograficzny i na prowadzone badania terenowe⁷.

Dążenia tego typu nie są nowym zjawiskiem w antropologii, ani też nie ograniczają się one jedynie do antropologii północnoamerykańskiej – można je odnaleźć już w działalności Boasa i jego współpracowników⁸, poza tym były podstawą afroamerykańskiej antropologii zaangażowanej⁹, a także działań

³» Opis programu na stronie <http://lasa.international.pitt.edu/specialprojects/otrossaberes.html>.

⁴» L. Field, *Abalone Tales: Collaborative Explorations of Sovereignty and Identity in Native California*, Durham: Duke University Press, 2008; L.E. Lassiter, H. Goodall, E. Campbell, M.N. Johnson, *The Other Side of Middletown: Exploring Muncie's African American Community*, Walnut Creek, CA: Alta Mira Press, 2004; R. Ridington, D. Hastings, *Blessing for a Long Time: The Sacred Pole of the Omaha Tribe*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

⁵» Q. Castañeda, *The Invisible Theatre of Ethnography: Performative Principles of Fieldwork*, „Anthropological Quarterly” 2006, nr 79(1), s. 75–104; L. Field, *Complicities and Collaborations: Anthropologists and the „Unacknowledged Tribes” of California*, „Current Anthropology” 1999, nr 40(2), s. 193–209; L.E. Lassiter, *Collaborative Ethnography and Public Anthropology*, „Current Anthropology” 2005, nr 46(1), s. 83–97.

⁶» Na stronie internetowej antropologii publicznej www.publicanthropology.org/Defining/definingpa.htm można znaleźć takie wyjaśnienie: „Antropologia publiczna pokazuje zdolność antropologii i antropologów do skutecznego dostrzegania problemów poza dyscypliną – ujawniając największe problemy społeczne naszych czasów i zachęcając do szerokiej publicznej dyskusji na ich temat, by spowodować zmiany społeczne. To potwierdza naszą odpowiedzialność, jako badaczy i obywateli, za społeczności funkcjonujące poza światem akademickim – zarówno lokalnie jak i globalnie – co sprawia, że uprawianie antropologii jest możliwe” Ch.R. Hale, *In Praise of „Reckless Minds”: Making a Case for Activist Anthropology*, [w:] L. Field, R. Fox (red.), *Anthropology Put to Work*, Oxford: Berg, 2007, s. 104.

⁷» L.E. Lassiter, *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, s. 16.

⁸» J. Berman, *The Culture as It Appears to the Indian Himself: Boas, George Hunt, and the Methods of Ethnography*, [w:] G. Stocking (red.), *Volkgeist as Method and Ethic: Essays in Boasians Ethnography and the German Anthropological Tradition*, Madison: University of Wisconsin Press, 1998, s. 215–256.

⁹» J.L. Gwaltney (red.), *Drylongso: A Self-Portrait of Black America*, New York: New Press, 1993.

antropologów latynoamerykańskich współpracujących z ruchami społecznymi¹⁰ i organizacjami pozarządowymi¹¹. Efekty etnografii opartej na współpracy stanowią zarówno teksty pisane przez kilku autorów¹²; publikacje, w których swoimi spostrzeżeniami dzielą się antropolodzy wraz z lokalnymi badaczami¹³; teksty przeznaczone dla lokalnych społeczności¹⁴, jak i książki jednego autora/autorki, które podkreślają oparty na współpracy kontekst, w którym powstały¹⁵.

Znaczna część anglojęzycznej literatury dotyczącej współpracy skupia się na istotnej treści, która pochodzi z tej dziedziny badań, ignorując jednocześnie jej specyfikę, związaną ze zdobywaniem przez badaczy wiedzy w trakcie współpracy. To przede wszystkim właśnie możliwość stworzenia alternatywnych programów badań poza orbitą świata akademickiego i stosowanie alternatywnych sposobów analizy odróżnia etnografię opartą na współpracy od tradycyjnej obserwacji uczestniczącej, a także od tych metod, w których badani pracują np. jako asystenci badacza, ale nie mają już wpływu na sam proces badań. Celem tego artykułu jest skupienie się na współpracy jako przestrzeni współtworzenia teorii, która – jak twierdzę – jest decydującym miejscem, w którym – właśnie dzięki współpracy – tworzona jest wiedza. Moim celem jest pokazanie, dlaczego właśnie to podejście jest potrzebne nie tylko ze względów etycznych czy moralnych (ten temat był ostatnio szeroko dyskutowany w literaturze antropologicznej¹⁶), ale – co ważniejsze – w jakim stopniu może być ono użyteczne dla ożywienia i odnowienia myśli antropologicznej¹⁷. Chciałabym również zwrócić uwagę na konkretne projekty badań opartych na współpracy, które od wielu lat realizowane są w Ameryce Łacińskiej, a szczególnie w Kolumbii. Właśnie tam

¹⁰» V.D. Bonilla, G. Castillo, O.F. Borda, A. Libreros, *Causa popular, ciencia popular: Una metodología del conocimiento científico a través de la acción*, Bogota: La Rosca de Investigación y Acción Social, 1972; L.G. Vasco Uribe, *Entre selva y páramo: viviendo y pensando la lucha indígena*, Bogota: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2002.

¹¹» P. Riaño-Alcalá, *Dwellers of Memory: Youth and Violence in Medellín*, Colombia, New Brunswick: Transaction Publishers, 2006.

¹²» L. Field, *Abalone Tales*. . .; A.C. Fletcher, F. La Flesche, *The Omaha Tribe*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1992; R. Ridington, D. Hastings, dz. cyt.; L.G. Vasco Uribe, A.D. Hurtado, M. Aranda, *En el Segundo día, la Gente Grande (Numisak) sembró la autoridad y las plantas y, con su jugo, bebió el sentido*, [w:] F. Correa (red.), *Encrucijadas de Colombia Amerindia*, Bogota: Instituto Colombiano de Antropología, 1993, s. 9–48.

¹³» L.E. Lassiter, H. Goodall, E. Campbell, M.N. Johnson, dz. cyt.

¹⁴» S. Lobo (red.), *Urban Voices: The Bay Area American Indian Community*, Tucson: University of Arizona Press, 2002; P. Reynolds, C.C. Cousins, *Lwaano Lwanyika: Tonga Book of the Earth*, London: Panos Publications, 1993.

¹⁵» L. Field, *The Grimace of Macho Ratón: Artisans, Identity, and Nation in Late Twentieth-Century Western Nicaragua*, Durham: Duke University Press, 1999; L.E. Lassiter, *The Power of Kiowa Song*, Tuscon: University of Arizona Press, 1998; E. Lawless, *Holy Women, Wholly Women: Sharong Ministries of Wholeness through Life Stories and Reciprocal Ethnography*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993; J. Rappaport, *Intercultural Utopias: Public Intellectuals, Cultural Experimentation, and Ethnic Pluralism in Colombia*, Durham, NC: Duke University Press, 2005; G. Urton, *The Social Life of Numbers: A Quechua Ontology of Numbers and Philosophy of Arithmetic*, Austin: University of Texas Press, 1997.

¹⁶» N. Scheper-Hughes, *The Primacy of the Ethical: Propositions for a Militant Anthropology*, „Current Anthropology” 1995, nr 36(3), s. 409–440.

¹⁷» Ch. Hale, *In Praise of „Reckless Minds”*...

antropologiczna współpraca – korzystająca z tych metod, które łączą badania z aktywizmem – funkcjonuje jako przestrzeń współtworzenia teorii, dbając zarówno o polityczne cele miejscowych badaczy, jak i o analizy akademickie. Skupienie się na działaniach mających miejsce poza Ameryką Północną może pomóc w osiągnięciu naszego celu, jakim jest promowanie antropologii opartej na współpracy.

Antropologia kolumbijska i zaangażowanie społeczne

Zamierzam zwrócić uwagę na kolumbijską etnografię opartą na współpracy jako na paradygmat, który powinien mieć wpływ na nasze rozumienie współpracy, przekierowując naszą uwagę z procesu tworzenia etnografii pojmowanego jako cel nadrzędny, w stronę badań zaangażowanych, co może być pożyteczne zarówno dla profesjonalnych etnografów, jak i dla badanej społeczności. To właśnie społeczne zaangażowanie leży u podstaw pojawienia się wyrazistej antropologii latynoamerykańskiej¹⁸. Silne, a czasem nawet radykalne zaangażowanie, cechuje zwłaszcza antropologię kolumbijską, co odróżnia ją od antropologii północnoamerykańskiej – bardziej akademickiej i skupionej na priorytetach głównych instytucji¹⁹. Nacisk kładziony na upolitycznienie badań w antropologii kolumbijskiej jest widoczny już na etapie wyboru ich tematów, które zwracają obecnie uwagę na takie problemy, jak konflikt, ruchy etniczne, społeczne nierówności, zagłębiając się jednocześnie w moralną i polityczną strukturę społeczeństwa kolumbijskiego²⁰. Co jednak ważniejsze, ten nacisk na społeczne zaangażowanie miał wyraźny wpływ na sposób tworzenia antropologii kolumbijskiej²¹.

¹⁸ » A.R. Ramos, *Ethnology Brazilian Style*, „Cultural Anthropology” 1990, nr 5(4), s. 452–472.

¹⁹ » R.C. de Oliveira, *Peripheral anthropologies „versus” central anthropologies*, „Journal of Latin American Anthropology” 1999–2000, nr 4(2) i 5(1), s. 10–31.

²⁰ » M. Jimeno, *Crimen pasional: contribución a una antropología de las emociones*, Bogota: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2004.

²¹ » Jeśli skupimy się jedynie na tematyce badań współczesnych kolumbijskich antropologów, nie wydobędziemy głębi społecznego zaangażowania wśród tamtejszych badaczy, biorąc pod uwagę, iż w ciągu dwóch ostatnich dekad teksty akademickie zwracały uwagę również na pilne społeczne i polityczne problemy, włączając w to zarówno badania nad przemocą (P. Riaño-Alcalá, dz. cyt.), nad rasową i etniczną polityką (B. Ng’weno, *Turf Wars: Territory and Citizenship in the Contemporary State*, Stanford: Stanford University Press, 2007), a także nad prawami człowieka (W. Tate, *Counting the Dead: The Culture and Politics of Human Rights Activism in Colombia*, Berkeley: University of California Press, 2007). Badacze kolumbijscy zajmowali się tą tematyką zanim reszta z nas zrozumiała jej znaczenie (J. Arocha, *La violencia en el Quindío: Determinantes ecológicos y económicos del homicidio en un municipio cafecultor*, Bogota: Tercer Mundo, 1979; N.S. de Friedemann, *Indigenismo y aniquilamiento de indígenas en Colombia*, Bogota: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología, 1975; M. Jimeno, A. Triana, *Estado y minorías étnicas en Colombia*, Bogota: Cuadernos del Jaguar/Fundación para las Comunidades Colombianas, 1985). Pierwsi antropolodzy, obecnie po osiemdziesiątce, aktywnie forsowali badanie takich problemów jak dzierżawa gruntu i utrata ziemi, nawiązując kontakty z prekursorami ruchów tubylczych.

Według Myriam Jimeno²², kolumbijscy antropolodzy są „obywatelami-naukowcami”, dla których „praktykowanie swojej profesji jest jednocześnie praktykowaniem swojego obywatelstwa”²³. Wynika to z faktu, że kolumbijscy badacze akademicki czują się częścią badanej przez nich rzeczywistości społecznej, dzieląc poczucie obywatelstwa z podmiotami swoich badań: „badane obszary nie są rozumiane jako egzotyczne, odizolowane, odległe, «zimne» światy, ale jako współuczestnicy w tworzeniu narodu i demokracji”²⁴. Taka bliskość między badającym i badanym prowadzi do stworzenia „przestrzeni meta-akademickiej dyskusji”, w której praca intelektualna ma „wpływ na życie społeczne i praktyczne znaczenie bycia obywatelem”²⁵. W praktyce oznacza to, że kolumbijscy antropolodzy wskazują przede wszystkim na użyteczność warsztatów, seminariów i innych zespołowych spotkań jako metod badań²⁶; na tworzenie interdyscyplinarnych zespołów badawczych; na przyjęcie historycznych sposobów badań, które odkrywają historię istniejących nierówności²⁷, a także na dziedzinę uczestniczących badań w działaniu, która wprowadza antropologów jako aktywistów-badaczy do oddolnej walki o kwestie społeczno-polityczne, co wynosi współpracę zarówno na poziom polityczny, jak i na poziom analiz etnograficznych²⁸.

W rezultacie wyniki badań antropologicznych niezwykle rzadko pojawiają się w postaci klasycznych monografii etnograficznych – są przedstawiane w formie artykułów, esejów, monografii historycznych, ale także innych gatunków bardziej użytecznych dla badanych społeczności, w tym – publikacji dziennikarskich, dokumentów politycznych, narracji świadków, tekstów w podręcznikach do szkoły podstawowej. Wiele z tego, co okazuje się podczas tych działań, nigdy nie zostaje spisane, bowiem przebieg seminariów jest często jedynie odnotowywany w raportach trzymany w archiwach organizacji, ale mają one trwały wpływ na życie społeczności. Nie możemy więc myśleć o wynikach tych prac jako istniejących jedynie w formie pisemnej ani o badaniach terenowych będących ucieleśnieniem pracy akademickiej. Antropolodzy kolumbijscy kierują się w stronę szerszej publiczności – nie tylko czytelników, ale także np. oddolnych ruchów społecznych, tworząc przy tym szczególnie rodzaj antropologii publicznej.

²² M. Jimeno, *La emergencia del investigador ciudadano: estilos de antropología y crisis de modelos en la antropología colombiana*, [w:] J. Tocancipá (red.), *La formación del Estado nación y las disciplinas sociales en Colombia*, Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2000, s. 157–190; taż, *La vocación crítica de la antropología en Latinoamérica*, „Antipodia” 2005, nr 1, s. 43–65; taż, *Colombia: Citizens and Anthropologists*, [w:] D. Poole, *Companion to Latin American Anthropology*, Oxford: Blackwell, 2008, s. 72–89.

²³ M. Jimeno, *La emergencia*... , s. 160.

²⁴ Taż, *La vocación crítica*... , s. 46; F. Correa, *¿Recuperando antropología alter-nativas?*, „Antipodia” 2005, nr 1, s. 109–119.

²⁵ M. Jimeno, *La vocación crítica*... , s. 51.

²⁶ C.V. Zambrano, *Cultural y legitimidad: proyectos culturales y política cultural*, [w:] D. Lewin, J.E. Rueda, M. Moldán (red.), *Descentralización*, Bogotá: ICFES, Serie Memorias de Eventos Científicos, 1989, s. 201–219.

²⁷ R.C. Pineda, *La historia, los antropólogos y la Amazonía*, „Antipodia” 2005, nr 1, s. 121–135.

²⁸ M. Cavedies, *Solidarios frente a colaboradores: antropología y movimiento indígena en el Cauca en las décadas de 1970 y 1980*, „Revista Colombiana de Antropología” 2003, nr 38, s. 237–260; L.G. Vasco Uribe, dz. cyt.; V.D. Bonilla, G. Castillo, O.F. Borda, A. Libreros, dz. cyt.; O. Fals-Borda, *Action and Knowledge: Breaking the Monopoly with Participatory Action Research*, Bogotá: CINEP, 1991.

Badania oparte na współpracy jako przestrzeń tworzenia teorii

Cennym wkładem, jaki mogą wnieść do antropologii światowej kolumbijskie badania oparte na współpracy, jest ugruntowanie jej znaczenia w współtworzeniu teorii. Przez współtworzenie teorii rozumiem wspólne wypracowywanie środków pojęciowych, czerpiąc przy tym zarówno z teorii antropologicznej, jak i z idei rozwijanych przez naszych rozmówców. Celowo podkreślam znaczenie tego procesu, bowiem pociąga on za sobą tworzenie abstrakcyjnych form myśli o charakterze podobnym do teorii tworzonych przez antropologów, chociaż częściowo pochodzących z innych tradycji i kontekstów nieakademickich. Rozumiana w ten sposób współpraca przekształca przestrzeń badań terenowych z czystego zbierania danych w przestrzeń współtworzenia pojęć.

Antropolog kolumbijski Luis Guillermo Vasco był zaangażowany we współpracę z przedstawicielami komitetu historycznego kolumbijskiej rdzennej społeczności Guambii. Ich projekt związany z historią mówioną powstał i był kierowany przez lokalnych badaczy, którzy nie odgrywali jedynie roli konsultantów pracujących przy etnograficznym projekcie zaproponowanym przez badaczy z zewnątrz, ale byli pełnoprawnymi członkami zespołu angażującego antropologa po ustaleniu własnych priorytetów badawczych. Długo przed tym przedsięwzięciem, mieszkańcy Guambii byli uwikłani w procesy sądowe o prawo do ziemi, które w efekcie powiększyły ich bazę terytorialną, a także umocniły prawomocność ich tradycyjnych władz. Badania historyczne były dla nich sposobem na połączenie kulturowej rewitalizacji z działaniami na ziemiach utraconych w XIX wieku i na zmanifestowanie swoich praw do nich.

Vasco – antropolog z Państwowego Uniwersytetu w Kolumbii i aktywista w organizacjach solidaryzujących z ruchami tubylczymi – przez kilkadziesiąt lat pracował z zespołem badawczym z Guambii, rozwijając konstrukty teoretyczne w oparciu o lokalną kulturę materialną i język, w celu stworzenia nowatorskiego narracyjnego sposobu dla opowiedzenia o przeszłości w „Guambijskiej tonacji”²⁹. By zrezygnować z modelu zachodniej linearnej formy narracji historycznej³⁰, wykorzystali oni w szczególności motyw spiralny, widoczny na petroglifach i słomkowych kapeluszach, co pozwoliło im na opowiedzenie guambijskiej przeszłości poprzez „koliste” narracje. Opowieści te dotyczą pierwotnych istot związanych z istotnymi miejscami, których dotyczyły jednocześnie procesy o prawo do ziemi. Zespół nie tylko zinterpretował narracje historyczne zebrane z „perspektywy Guambii”, ale również stworzył koncepty teoretyczne na bazie codziennej rzeczywistości³¹.

²⁹» Do badań opartych na współpracy z guambijskim zespołem archeologów została również zaproszona kolumbijska archeolog Martha Urdaneta. M.F. Urdaneta, *Investigación arqueológica en el resguardo indígena de Guambía*, „Boletín del Museo del Oro” 1988, nr 22, s. 54–81.

³⁰» V. Uribe, L. Guillermo, A.D. Hurtado, M. Aranda, dz. cyt.; J. Rappaport, *Intercultural Utopias...*, roz. 5.

³¹» Istnieją również północnoamerykańskie przykłady współtworzenia teorii, ale są zdecydowanie mniej polityczne niż opisywany przypadek kolumbijski. Elaine Lawless w książce *Holy Women, Wholly Women* przedstawia swoje doświadczenia związane z pastorkami kościoła protestanckiego. Oprócz zebrania opowieści o ich życiu, Lawless zaangażowała się w coś, co nazywa „wzajemną etnografią” – proces interpretowania autobiografii z ich bohaterkami; jej uzupełniające rozmowy

Wspomniane współtworzenie teorii może być postrzegane jako przykład dokładnej i sumiennej etnografii, w której między badającym i badanym dokonuje się interpretacja. Jednakże współpraca to coś więcej niż „dobra etnografia”, bowiem przesuwając kontrolę nad procesem badawczym z rąk antropologa w ręce zespołu, w którym antropolog działa na równych zasadach z lokalnymi badaczami. To właśnie grupa badaczy z Guambii, świadoma znaczenia teorii, zaproponowała spiralę jako narzędzie pojęciowe i przedstawiła ten pomysł Vasco. Co ważne, spirala nie jest motywem, który rozpoznali wcześniejsi etnografowie badający kulturę guambijską, ale jest konstruktem guambijskich intelektualistów wywodzącym się z analiz jej wszechobecności w życiu codziennym i w często używanych metaforach (zauważonych przez lingwistów z Guambii), które opisują społeczne relacje jako „zwijające się i rozwijające się”³². Ten proces tworzenia conceptualnych środków do interpretowania historycznych materiałów był zakorzeniony w politycznych celach władz Guambii, a zbudowany został w oparciu o model uczestniczących badań Orlando Falsa Borda, który wyraźnie skierował je w stronę oddolnych politycznych celów i stworzył podstawy współczesnych badań opartych na współpracy w Ameryce Łacińskiej³³. Tak więc, za pomocą badań historycznych mieszkańcy Guambii pragnęli udokumentować ich przywiązanie do własnego terytorium.

Współpracownicy Vasco stworzyli nowy sposób interpretacji, możliwy do wykorzystania poza sferą akademicką – w lokalnych przestrzeniach, w których pisanie nie jest celem końcowym³⁴ i w których rezultaty badań historycznych mogą być zreinterpretowane w języku Guambii (rzadko czytany poza szkołą). Vasco³⁵ utrzymuje, iż głównym celem pracy zespołu był rozwój wspólnej etnograficznej metodologii badań, a nie stworzenie tekstów etnograficznych. Przez pierwsze sześć miesięcy prac nad projektem zespół nie miał zamiaru spisać rezultatów swoich badań, które miały być przeniesione na mapy obrazkowe przeznaczone do użytku wewnętrznego – zaczęto spisywać je wówczas, gdy władze społeczności o to poprosiły i przedstawiły im listę tematów badań³⁶. Rezultatem projektu było pojawienie

z nimi są niezbywalną częścią tekstu, pozwalając czytelnikom na dokładniejsze prześledzenie procesu współpracy. Rezultatem jest nowe spojrzenie na to, jak kobiety relacjonują swoje życie, a także pokazanie istotnych różnic w charakteryzowaniu historii życia kobiet w literaturze akademickiej.

³² B.H. Muelas, *Relación espacio-tiempo en el pensamiento guambiano*, „Proyecciones Lingüísticas” 1995, nr 1(I), s. 31–40.

³³ O. Fals-Borda, dz. cyt.

³⁴ E.Q. Castañeda, *Between Pure and Applied Research: Experimental Ethnography in a Transcultural Tourist Art World*, „NAPA Pulletin” 2005, nr 23, s. 87–118.

³⁵ L.G. Vasco Uribe, dz. cyt.

³⁶ E. Cunin, *Entrevista a Luis Guillermo Vasco Uribe*, „Antipodia” 2006, nr 2, s. 17–42. Tworzenie map obrazkowych wynika z wcześniejszych doświadczeń kolumbijskich aktywistów z sąsiednią grupą etniczną Nasa, dzięki którym powstała seria map tematycznych, obrazujących ważne wydarzenia w historii Nasa, wykorzystana do edukacji i stymulowania działalności związanej z walką o prawo do ziemi (patrz: V.D. Bonilla, *Algunas experiencias del proyecto „Mapas Parlantes”*, [w:] J.E.G. Huidobro (red.), *Alfabetización y educación de adultos en la región andina*, Pátzcuaro, Mexico: UNESCO, 1982, s. 145–161). Ten projekt był częścią programu La Rosca de Investigación y Acción Social – organizacji, która wprowadzała uczestniczące badania w Kolumbii.

się w Guambii wielu hiszpańskojęzycznych broszur – początkowo odbijanych na powielaczu, a następnie drukowanych³⁷. Pierwsze z nich zawierały ostrą krytykę wcześniejszych antropologicznych prac dotyczących społeczności, pokazując, że kiedy podporządkowane grupy przyswajają umiejętności etnograficzne, muszą zwracać uwagę na to, co inni napisali o ich kulturze – jest to punkt widzenia, który Rey Chow określa jako cechę charakterystyczną „autoetnografii”³⁸.

Jednakże, rezultaty badań nie ograniczały się do rozprowadzanych lokalnie broszur. Najważniejszy projekt stanowił daleko idący plan rozwoju stworzony przez władze Guambii, który miał nadać kierunek ich staraniom w rewitalizacji autonomicznej administracji publicznej i włączaniu nowych terytoriów do przestrzeni, która nie mogła już pomieścić rosnącej populacji³⁹. Efektem projektu były również teksty pisane przez kilku autorów, skierowane do świata akademickiego⁴⁰, które legitymizowały guambijską autoetnografię w kręgach akademickich⁴¹, tworząc nową epistemologię badań terenowych, w której teren stanowi bazę konceptualizacji – w opozycji do rozumienia terenu jako miejsca zbierania danych.

Część etnografów północnoamerykańskich zaczęła doceniać znaczenie terenu jako miejsca, gdzie dzieje się dużo więcej niż samo zbieranie danych. George Marcus⁴² uważa, że tradycyjne metody obserwacji uczestniczącej opierające się na kwestii wzajemnej relacji ignorują szerszy kontekst, w którym rozgrywa się etnografia – nie biorą pod uwagę kolonialnego lub neokolonialnego kontekstu badań terenowych ani złożonych źródeł, z których należy czerpać wiedzę, by przeprowadzić badania we współczesnym świecie. Rozpoznanie tych ograniczeń powinno stworzyć nowe podejście do badań terenowych, które – według Marcusa – powinno być oparte na pewnego rodzaju współudziale (zewnętrznego) badającego i (wewnętrznego) badanego. Współudział stanowi dla niego intelektualną symbiozę, dzięki której można odnaleźć połączenia z globalnym kontekstem, który rzutuje na wiedzę lokalną – czego,

³⁷ A. Dagua, M. Aranda, U. Vasco, *Somos raíz y retoño: historia y tradición guambianas*, Cali: Ediciones Colombia Nuestra, 1989; C.T. Tróhez, M.A. Flor, *Historia de los guambianos*, [w:] G. Triana (red.), *Aluna: imagen y memoria de las Jordanas Regionales de Cultura Popular*, Bogota: Presidencia de la República, 1990, s. 224–227.

³⁸ R. Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995, s. 180.

³⁹ *Guambia, Cabildo, Taitas, and Comisión de Trabajo del Pueblo Guambiano, Diagnóstico y plan de vida del Pueblo Guambiano*, Territorio Guambiano/Silvia: Cabildo de Guambía/CENCOA/Corporación Regional del Cauca/Visión Mundial Internacional, 1994; D.D. Gow, *Can the Subaltern Plan? Ethnicity and Development in Cauca*, Colombia, „Urban Anthropology” 1997, nr 26(3–4), s. 243–292; tenże, *Desde afuera y desde adentro: planificación indígena como contra-desarrollo*, [w:] J. Rappaport (red.), *Retornado la mirada: una investigación colaborativa interétnica sobre el Cauca a la entrada del milenio*, Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2005, s. 67–100; tenże, *Countering Development: Indigenous Modernity and the Moral Imagination*, Durham, NC: Duke University Press, 2008.

⁴⁰ A. Dagua, M. Aranda, U. Vasco, *Somos raíz*. . .; L.G. Vasco Uribe, A.D. Hurtado, M. Aranda, dz. cyt.

⁴¹ E. Cunin, dz. cyt, s. 30.

⁴² G.E. Marcus, *The Uses of Complicity in the Changing Mise-en-Scène of Anthropological Fieldwork*, „Representations” 1997, nr 59, s. 85–108.

według niego, nie może osiągnąć badany bez współpracy z etnografem⁴³. Marcus przytacza chociażby badania dotyczące wykształconych członków europejskiej prawicy⁴⁴, czy też swoje badania portugalskiej arystokracji pisane w formie dialogu mailowego⁴⁵. Okazuje się jednak, że ten rodzaj współudziału, który wydaje się do niego przemawiać, może ujawnić się jedynie w obecności kosmopolitycznych i wykształconych badanych (takich jak elity, o których pisał), którzy mogą zrozumieć pełen obraz sytuacji, jaki etnograf ma nadzieję stworzyć. Uważa on, że to podejście, zwracające uwagę na globalne konteksty poprzez to, co ja rozumiem jako wyjaśniający dialog, plasuje etnografa „zawsze na granicy aktywizmu, negocjowania pewnego rodzaju zaangażowania poza zdystansowaną rolę etnografa”⁴⁶.

Muszę jednakże przyznać, że jestem zakłopotana opinią Marcusa, biorąc pod uwagę, że istnieje spora różnica między opartym na dialogu zaangażowaniem a aktywizmem, które to postawy nie są dla mnie całkowicie jednoznaczne i być nie powinny, zwłaszcza w pewnych etnograficznych kontekstach (takich jak badania europejskiej prawicy, których sama bym nie popierała). Uważam również, iż jego stanowisko niewłaściwie interpretuje rolę polityczną, którą może odegrać etnograf – bowiem może ona z całą pewnością zawierać współpracę poprzez wspólne tworzenie, ale niekoniecznie musi pociągać za sobą aktywizm, wymagający, według mnie, pewnych umiejętności, których nie zapewniają antropolodzy jako naukowcy. Jest również różnica między jednokierunkowym dialogiem typu: pytanie – odpowiedź, który zazwyczaj charakteryzuje etnografię⁴⁷, a wzajemnym dialogiem proponowanym przez Vasco, w którym pytania i odpowiedzi pochodzą z obu zainteresowanych stron.

Ten rodzaj współudziału przywołany przez Marcusa może jednak posiadać potencjał zmiany współpracy w owocną metodologię, jeśli pójdziemy krok dalej za jego sugestią – by współudział rozpatrywać nie tylko w dialogu etnograficznym (który często jest ważniejszy dla badającego niż badanego), ale w osiąganiu celów badanego poprzez prowadzenie wspólnych badań. Może się to stać tylko wtedy, gdy przeniesiemy element kontroli nad procesem badawczym z rąk etnografa – wtedy etnograf nie jest już na krawędzi aktywizmu, ale raczej usprawnia działania poprzez wejście w dialog z metodami już wybranymi przez badaną społeczność. Kiedy Vasco pozostawił mieszkańcom Guambii ważne decyzje związane z badaniami, zespół zaczął stawiać pytania dotyczące historii lokalnej (których pochodzący z zewnątrz antropolog mógłby nawet nie brać pod uwagę) i interpretować materiały historyczne w nowym świetle. Oczywiście, wymagało to pogłębionej wiedzy badaczy z Guambii, dotyczącej chociażby akademickich

⁴³ » Tamże, s. 98.

⁴⁴ » D.R. Holmes, *Illicit Discourse*, [w:] G.E. Marcus (red.), *Perilous States: Conversations on Culture, Politics, and Nation*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, s. 255–258.

⁴⁵ » G.E. Marcus, F. Mascarenhas, *Ocasão: The Marquis and the Anthropologist, a Collaboration*, Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2005.

⁴⁶ » G.E. Marcus, dz. cyt., s. 100.

⁴⁷ » D. Tedlock, B. Mannheim, *The Dialogic Emergence of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, 1995; G.E. Marcus, F. Mascarenhas, dz. cyt., s. 103.

sposobów analizy, uznania znaczenia teorii, znajomości historii tubylczych ziem straconych w Kolumbii, a także umiejętności zbierania danych⁴⁸. Vasco natomiast zaoferował nakaz stosowania etnografii porównawczej; znajomość tubylczych organizacji funkcjonujących poza Guambią; wiedzę na temat teorii antropologicznej, która może być użyta w dialogu z guambijskimi konceptami; doświadczenie odnoszącego sukcesy pisarza akademickiego, a także chęć przedłożenia celów swoich współpracowników nad własnymi⁴⁹. Granica między wewnętrznym badanym a zewnętrznym badającym uległa w tym projekcie zamazaniu, bowiem zarówno badacze z Guambii, jak i Vasco mieli dostęp do różnych form wiedzy z zewnątrz, a przede wszystkim – nie był to zespół „wewnętrznych badanych” i „zewnętrznych etnografów”, ale zespół zaawansowanych i odczytanych etnografów, zarówno wewnętrznych jak i zewnętrznych, z różnych zestawem wiedzy i metodami, które umiejscowione zostały w dialogu między nimi⁵⁰.

⁴⁸ » Wśród członków zespołu z Guambii były zarówno osoby z wyższym wykształceniem, jak i osoby starsze, które przygotowały się do badań. Moje własne doświadczenia w Kolumbii wskazują na to, iż starsi aktywiści, mający słabsze zaplecze edukacyjne, wcale nie są nieświadomi etnografii i historii swego regionu, czy też lewicowych dzieł dotyczących analizy politycznej – są tak zaawansowani jak informatorzy pochodzący z elity, chociaż na inny sposób.

⁴⁹ » Często spotykam studentów, którzy boją się zaangażowania w badania oparte na współpracy. Projekt z Guambii uczy nas tego, że część akademicka w tym ryzykownym przedsięwzięciu musi wnieść duże doświadczenie i że wyzwanie tych badań będzie łatwiejsze dla kogoś, kto już wie, jak „robić” dobrą etnografię. To jednak nie wyklucza znaczenia bardziej skromnych form współpracy, związanych chociażby z zaangażowaniem w badania na życzenie społeczności, po których następuje wspólna ocena rezultatów tych badań (S. Speed, *Rights in Rebellion: Indigenous Struggle and Human Rights in Chiapas*, Stanford: Stanford University Press, 2007), czy też z asystowaniem grupie lokalnych badaczy w takich zadaniach, jak tłumaczenia, protokolowanie spotkań, czy zdobywanie istotnych informacji (S. Sawyer, *Crude Chronicles: Indigenous Politics, Multinational Oil, and Neoliberalism in Ecuador*, Durham, NC: Duke University Press, 2004).

⁵⁰ » Interpretacja historii Guambii jest przykładem projektu, w którym zewnętrzni etnografowie i wewnętrzni autoetnografowie współpracowali nad wspólnym celem badań. Współtworzenie teorii może jednakże przybrać inną taktykę, pozwalając grupom badaczy (zarówno wewnętrznych jak i zewnętrznych) na użycie materiałów zebranych podczas indywidualnych badań do rozwiązywania ważnych problemów. Przykładem może być grupa badawcza z Argentyny, złożona z naukowców i tubylców, a zajmująca się kwestiami tubylczymi na Uniwersytecie w Buenos Aires (C. Briones, L. Cañuqueo, L. Kropff, M. Leuman, *Assessing the Effects of Multicultural Neoliberalism: A Perspective from the South of the South (Patagonia, Argentina)*, „Latin American and Caribbean Ethnic Studies” 2007, nr 2(I), s. 69–91). W tym przypadku trudno jest wyznaczyć granicę między etnografami i badanymi, chociażby z tego względu, że niektórzy członkowie zespołu będącymi Mapuche byli również akademikami, a niektórzy z akademików pochodzili z miast Patagonii o dużej liczbie Mapuche. W dodatku, wszyscy członkowie zespołu angażowali się jednocześnie w badania i aktywizm. We wspomnianym artykule, czterech autorów oceniało kontekst, w którym neoliberalne władze zdecydowały się na rozpoznanie praw tubylców – temat, który doczekał się uwagi również ze strony innych badaczy (Ch.R. Hale, *Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights, and the Politics of Identity in Guatemala*, „Journal of Latin American Studies” 2002, nr 34, s. 185–524). Ich dyskusja starała się zaprzeczyć wizerunkowi antropologa, który często postrzegany jest jako jedyny ekspert – w przeciwieństwie do miejscowych ludzi. W tym samym czasie czterech dyskutantów starało się zniwelować dychotomie między etnografami i „informatorami”, „Chcieliśmy uniknąć formatów, w których „głos tubylców” pojawiłby się jedynie jako zapis etnograficzny w służbie antropologicznego pisarstwa” (C. Briones, L. Cañuqueo, L. Kropff, M. Leuman, dz. cyt.). Chcieli pokazać, że możliwe jest zaangażowanie się w analizy oparte na współpracy jako aktorzy, którzy są uwikłani zarówno w swoją etniczność, profesję, miejsce,

Współtworzenie teorii z kolumbijskim ruchem tubylczym

W dalszej części tekstu podkreślę znaczenie współtworzenia teorii dla odnowienia praktyki etnograficznej poprzez odniesienia do moich własnych doświadczeń z Kolumbii z wieloetnicznym zespołem badaczy miejscowych, kolumbijskich antropologów i badaczy z Północnej Ameryki badających kwestie polityczne w Cauca w południowozachodniej Kolumbii od 1991 roku, kiedy to nowa konstytucja przekształciła kraj w wieloetniczny i wielokulturowy naród⁵¹. Punktem wyjścia dla naszej metodologii były prace historycznego komitetu z Guambii, a głównym celem było współtworzenie teorii. Nasz zespół pracował przy współpracy z wieloma regionalnymi i społecznymi organizacjami tubylczymi. Ich celem była promocja praw tubylczych w państwie, które dopiero niedawno zauważyło istnienie obywateli tubylczych, a także reforma państwa poprzez zaproponowanie radykalnej odmiany demokracji, w której udział mniejszości nie byłby osłabiony przez zasadę wyborczej większości⁵². W rezultacie, tubylczy członkowie zespołu uczestniczyli w projekcie nie po to, by promować badania etnograficzne dla celów akademickich, ale po to, by spożytkować doświadczenie badawcze do celów ich organizacji.

Celem naszego projektu było poznanie lokalnej polityki i stworzenie warunków dla dialogu horyzontalnego, który ułatwiłby rozpoznanie naszych programów badawczych, podejść koncepcyjnych i metodologii. Cauca jest niezwykle przypadkiem w Kolumbii, bowiem większość jej populacji jest tubylcza, podczas gdy jedynie około 2 % Kolumbijczyków określiłoby się jako tubylców. W Cauca funkcjonuje również Regionalna Tubylcza Rada Cauca (CRIC) – najstarsza kolumbijska organizacja tubylcza, która skupia dziesiątki tysięcy osób. Jej członkowie stanowią wiele grup tubylczych, a największą grupą w regionie jest Nasa, licząca około 120 tysięcy osób. W naszym projekcie chcieliśmy spojrzeć na te organizacje jak na istotnych rozgrywających w formowaniu wielokulturowej polityki, stojących najczęściej na pozycji krytyka w negocjacjach z państwem. W szczególności chcieliśmy zbadać mnogość poziomów, na których zorganizowana jest tubylcza działalność – od narodowych i regionalnych organizacji do subregionalnych stowarzyszeń władz lokalnych i rad⁵³. W zespole pracowało dwóch badaczy kolumbijskich

w którym się wychowali, specyficzne relacje z ruchami tubylczymi i teorie, z których czerpią, czyli jako aktorzy pochodzący ze zróżnicowanych społecznie kontekstów (tamże, s. 73). Czytelnik nie może rozpoznać wyraźnego dyskursu Mapuche, chociaż są istotne różnice w poziomie swoistości, na których każdy z uczestników projektu ulokował swoje analizy. Nie ma tam nikogo, kto mógłby być określony jako „etnograf” lub jako „badany”, mimo tego, iż miała tam miejsce współpraca. Jest to przykład współtworzenia teorii, w którym linie analizy nie są wyraźnie nakreślone między badającym a badanym, ale łączą się na wiele sposobów.

⁵¹» D.L. van Cott, *The Friendly Liquidation of the Past: The Politics of Diversity in Latin America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2000.

⁵²» Ch. Mouffe, *Democratic Politics and the Question of Identity*, [w:] J. Rajchman, *The Identity in Question*, London: Routledge, 1995, s. 33–45.

⁵³» CRIC ma silną pozycję w Cauca, kontrolując system oświatowy większości społeczności Nasa i administrując program zdrowia dla tubylczej ludności. Pomimo jej legalności jako organizacji zapewniającej wsparcie dla społeczności, CRIC ma również długą historię konfliktów z państwem, poczynwszy od jej wczesniej polityki okupowania ziem skradzionych społecznościom i jej wsparcia w latach 80. dla tubylczych organizacji partyzanckich (J. Rappaport (red.), *Retornado la mirada...*).

z Uniwersytetu w Cauca, dwóch zagranicznych badaczy i dwóch badaczy-aktywistów – przedstawiciele grupy Nasa.

W związku z tym, iż nie pisaliśmy wspólnie tekstów ani też nie prowadziliśmy wspólnie badań, każdy członek zespołu miał swój własny projekt badań (mój skupiał się na polityce kulturalnej w CRIC) przedstawiany w formie pisemnej lub ustnej i wspólnie analizowany podczas okresowych spotkań zespołu (które były nagrywane, transkrybowane i dostępne dla wszystkich członków zespołu). Zgodziliśmy się, że takie podejście zachęci profesjonalnych antropologów i tubylczych badaczy do pracy na bardziej równych zasadach. Innymi słowy – zespół był miejscem dyskusji i formowania teorii. Nasze rozumienie tego, co tworzy teorię wywodziło się z badawczych doświadczeń CRIC, z naszej wiedzy na temat projektu z Guambii, a także z publikacji akademickich (pisanych z perspektywy antropologicznej, lingwistycznej i pedagogicznej).

Metody i techniki badawcze, których używaliśmy w naszych indywidualnych projektach znacznie się różniły – podczas gdy akademicy wydawali się doceniać obserwację uczestniczącą i wywiady pogłębione, to członkowie Nasa używali formy introspekcyjnej analizy, w której tworzyli typologie w Nasa Yuwe (język tubylczy)⁵⁴. Każdy z nas podczas własnych badań uczestniczył w projektach prowadzonych przez różne organizacje tubylcze i społeczności lokalne. Nasza współpraca dotyczyła działań od asystowania przy braniu pożyczek na plany rozwoju, robienia notatek podczas spotkań, współdziałania z projektami badań organizacji, pisania dwujęzycznych programów zajęć dla szkół podstawowych po asystowanie przy pracach kobiecych organizacji Nasa. Celem było, aby nasz aktywizm wszedł w dialog z naszymi indywidualnymi projektami badań, tak więc – w pewnym sensie – byliśmy jednocześnie zewnętrznymi analizatorami i wewnętrznymi aktorami.

Tubylczy przedstawiciele naszego zespołu podkreślali często, że pomimo iż doceniają sposoby, dzięki którym nasz dialog pomaga im rozwijać umiejętności pisarskie, to w ostateczności mają nadzieję, że przestrzeń współpracy stworzy nowe metody związane z ich tubylczą podmiotową pozycją. Dla nich w zespole ważna była podmiotowość, stworzenie miejsca dla badaczy miejscowych i rozwinięcie sytuacji, która odpowie na potrzeby ich organizacji. Susana Piñacué i Adonías Perdomo – członkowie zespołu z Nasa – widzieli w rozwoju metodologii współpracy zadanie, dzięki któremu zniknie przepaść zarówno

W ten sposób jej pozycja wobec państwa jest krytyczna, a w wielu momentach jej historii określana była jako lewicowa. Kolumbijskie społeczności tubylcze są zorganizowane w *resguardos*, czyli spółki posiadające ziemię. *Resguardo* jest zarządzana przez *cabildo*, corocznie wybieraną radę, określaną jako władza tradycyjna. Regionalne organizacje tubylcze nie są powszechnie postrzegane jako władza tradycyjna, chociaż ich przywódcy są wybierani przez *cabildos* (więcej na temat napięć, które pojawiły się wokół prawomocności przywództwa regionalnych i narodowych organizacji: J.E. Jackson, *Contested Discourses of Authority in Colombian National Indigenous Politics: The 1996 Summer Takeovers*, [w:] K.B. Warren, J.E. Jackson (red.), *Indigenous Movements, Self-Representation, and the State in Latin America*, Austin: University of Texas Press, 2000, s. 81–112).

⁵⁴» J. Rappaport, *Intercultural Utopias*...

między miejscowymi badaczami i lokalnymi społecznościami, jak i między tymi badaczami i ich akademickimi współpracownikami. Jak stwierdza Piñacué:

Powiedziałabym, że bardziej niż na napisanie grubego tomu liczę na umocnienie projektu metodologicznego... Mam nadzieję, iż w nadchodzącym roku ta praca stworzy pewne metodologiczne punkty zaczepienia, które będą miały wpływ na różne sfery naszej działalności. Jest wielu miejscowych, którzy prowadzą badania. Jakich podejść używają? Jak o nich piszą? Gdzie publikują? Co piszą? Dla kogo piszą? Z perspektywy tubylczej... Jest też wielu profesjonalistów z różnych dyscyplin, którzy ciągle piszą używając tej archaicznej mentalności: ty jesteś informatorem, ja jestem badaczem, więc powiedz mi... Więc, myśląc o tym ambitnie, jak możemy wywrzeć wpływ na te kręgi? (8 sierpień 2001).

Wielu badaczy akademickich zgodziło się na współpracę przy założeniu, że zaangażujemy się w publikację akademickie, ale szybko zorientowaliśmy się, że pochłonął nas projekt związany z innowacjami w dziedzinie metodologii – czymś, co mogło mieć większe znaczenie od samych wyników badań. Jako badacze świadomi akademickich dyskusji na temat refleksyjności, zostaliśmy wciągnięci do nowego typu rozmowy o temacie, skupiającej się na tym, dlaczego kwestią centralną w konstruowaniu teorii przez autoetnografów z Nasa jest ich tożsamość. Okazało się, że samoświadomość bycia Nasa lub bycia obcym była nie tylko stałym elementem naszych rozmów, ale stała się konceptualnym pomostem, który nadał sens naszym badaniom⁵⁵.

⁵⁵ Trudno jest zmierzyć wpływ naszej współpracy na organizację, z którymi pracowaliśmy, szczególnie CRIC. Główną zasługą zespołu było nasze zaangażowanie w dialog horyzontalny i stworzenie wspólnych metod badań – szczególny cel, biorąc pod uwagę, że kolumbijskie tubylcze organizacje są zaangażowane w rozliczne projekty dotyczące np. praw konsumentów, edukacji, zdrowia. Stosowane przez nas metody były znane wśród aktywistów afiliowanych przy dwujęzycznym międzykulturowym programie edukacji CRIC, ale nie były dyskutowane z przywódcami politycznymi. Dlatego więc byłoby z mojej strony zarozumiałością sugerowanie, że współtworzenie teorii miało wpływ na powszechną politykę CRIC, chociaż były one wykorzystywane w wielu programach, w których uczestniczyła CRIC. Nasza praca zakończyła się wieloma namacalnymi skutkami, takimi jak historia dwujęzycznego programu edukacji CRIC (G. Bolaños, A. Ramos, J. Rappaport, C. Miñana, *¿Qué pasarí si la escuela...? Treinta años de construcción educativa*, Popayán, Colombia: Programa de Educación Bilingüe e Intercultural, Consejo Regional Indígena del Cauca, 2004), czy tekst dotyczący genderowych relacji w społeczności Nasa, napisany na użytek lokalnych kobiecych organizacji (A. Pancho, G. Bolaños, S. Piñaqué, *U'sakwe sa'twe ena's umnxi: „Ejtejido de la vida” de las mujeres y hombres nasa*, Popayán, Colombia: Consejo Regional Indígena del Cauca, 2004), które zyskały wielu czytelników w organizacjach. Zespół uczestniczył również w wielu lokalnych warsztatach dotyczących gender, alfabetu Nasa, lokalnej historii, praw konsumentów. Członkowie zespołu z Nasa stwierdzili, że to doświadczenie głęboko wpłynęło na ich dalszą pracę w organizacji, zwłaszcza na polepszenie ich wiary we własne siły jako aktywistów-badaczy i umiejętności pisarskie. Na spotkaniu CRIC późną wiosną 2008 roku, zwołanym w celu omówienia powiększenia ich zespołu badań poprzez wyszkolenie kilkuset nowych badaczy na miejscowym Uniwersytecie założonym niedawno przez CRIC, Piñaqué stwierdziła, że jej umiejętności związane z badaniami tubylczymi rozwinęły się właśnie w trakcie naszych spotkań.

Najważniejszą kwestią w zmianie metodologii było stworzenie w oparciu o dialog wielu kluczowych pojęć – teoretycznych narzędzi – które miały kierować naszymi badaniami. W przeciwieństwie do wcześniej opisanego przykładu z Guambii, te koncepty nie pochodziły z rodzimych form kultury Nasa, ale były zakorzenione w bogatej kulturze organizacyjnej ruchów tubylczych Cauca, w których działalność każdy z nas był w pewnym stopniu uwikłany. W dalszej części tekstu skupię się na jednym z tych teoretycznych konstruktów, zwracając szczególną uwagę na to, jak rozwinął się w trakcie naszych spotkań. Moja analiza skupia się na spotkaniach (a nie na naszych indywidualnych metodach badań), bowiem funkcjonowały one jako główne miejsce współtworzenia teorii.

Bycie „wewnątrz” i „na zewnątrz”

W ciągu pięciu lat pracy naszego zespołu, stworzyliśmy konceptualną bazę, która koncentrowała się wokół opozycji wewnątrz – na zewnątrz. Był to konstrukt, który rozwinął się podczas rozważań tubylczych członków zespołu dotyczących ich problematycznego umiejscowienia w społecznościach tubylczych. „Wewnątrz” i „na zewnątrz” są metaforami często używanymi przez przedstawicieli CRIC do pokazania różnic między tubylczymi i nietubylczymi przestrzeniami społecznymi, kulturowymi i politycznymi. Na pierwszy rzut oka opozycje te wydają się być niezmienną dychotomią, która upraszcza skomplikowaną rzeczywistość, bowiem topograficzną metaforę odnosi do dynamicznego i zróżnicowanego społecznego krajobrazu. Jednak w trakcie naszych dyskusji odkryliśmy, iż „wewnątrz” oznaczało coś więcej niż jedynie tubylczą społeczność stojącą w opozycji do narodowego społeczeństwa funkcjonującego „na zewnątrz”. Okazało się, że w zależności od kontekstu te dwie przestrzenie mogą być umieszczone bardzo blisko siebie lub wręcz nakładać się na siebie. Miejscowi intelektualiści – liderzy polityczni i aktywiści w tych organizacjach – poruszają się między przestrzenią tubylczej społeczności a światem tubylczych organizacji i regionalnej polityki, ale czują się wyalienowani, ciągle szukając pomocy w konstruktach miejscowej kultury. Z kolei długoletni nietubylczy współpracownicy (*colaboradores* według określenia CRIC) – którzy wraz z kierownictwem organizacji tworzą jej kręgosłup – zyskali rodzaj „bycia wewnątrz” w porozumieniu z aktywistami tubylczymi, w opozycji do członków innych sektorów miejscowego społeczeństwa. Liderzy CRIC, którzy uczestniczyli w ideologicznym treningu wieloetnicznej, ale w dużym stopniu tubylczej, partyzanckiej organizacji aktywnej w Cauca w latach 80. XX wieku (*Quintín Lame Armed Movement*), zostali umiejscowieni „na zewnątrz”, podczas gdy nietubylczy kombataneci związani z tą organizacją – wewnątrz. Kulturalistyczne dyskursy używane przez tubylczych aktywistów oświatowych weszły w konflikt z bardziej pragmatyczną postawą miejscowych politycznych liderów, którzy są postrzegani jako stojący bliżej „na zewnątrz”. Innymi słowy, zaczęliśmy dostrzegać zbiór dynamicznych form identyfikacji funkcjonujących wewnątrz międzykulturowej przestrzeni, która może być zrozumiana poprzez użycie opozycji, której zawartość była całkowicie zależna od sytuacji politycznej. Musieliśmy więc ocenić szerszy obraz miejscowej polityki z punktu widzenia aktorów w konkretnych politycznych kontekstach.

Takie rozróżnienie rozszerzyło się poza zasięg naszej grupy dyskusyjnej. Debaty związane z byciem wewnątrz i na zewnątrz miały miejsce również na bardziej ogólnym szczeblu organizacji – dotyczyły szczególnie tego, czy współpracownicy powinni być postrzegani raczej jako zewnątrzni doradcy w miejsce ich obecnego statusu bycia integralną częścią ruchu. Zarówno polityczne przywództwo CRIC, jak i wielu jego członków zastanawiało się, czy miejscowi aktywiści powinni być raczej kojarzeni z programami w regionalnym biurze, czy też powinni zmieniać swoje pozycje w społeczności. Aktywiści mówiący językiem Nasa postrzegali różnicę między ich praktyką polityczną i tą charakterystyczną dla hiszpańskojęzycznych Nasa, którzy stanowili połowę populacji Nasa. Innymi słowy, nasz wybór opozycji „wewnątrz” – „na zewnątrz” odzwierciedlał również obawy wielu aktywistów CRIC.

Ten krótki opis naszych spotkań pokazuje, w jaki sposób używaliśmy tej pary metafor zarówno do interpretowania badanego przez nas politycznego rozwoju, jak i do oceny metodologii wypracowanej przez naszą grupę. Opozycje te zostały przyjęte przez członków zespołu z Nasa w odniesieniu do wysiłków związanych zżywieniem kulturowym, a mających na celu ochronę „swoich” przed wpływami zewnętrznymi. Jednakże, stwierdzili oni również, że jedynie sięgnięcie granicy między wewnątrz i zewnątrz może umożliwić miejscowym liderom lub badaczom wprowadzanie zmian, zachowując w ten sposób integralność wnętrza. Przestrzenie te zazębiają się, a kontrola ruchów między tymi dwoma biegunami należy do pilnych zadań miejscowych badaczy. Perdomo (przedstawiciel „tradycyjnej władzy” – jak lokalnie nazywani są wybrani liderzy – w społeczności Pitayó) wypowiedział się na ten temat jako lider i badacz:

Musieliśmy się tak ukierunkować, by dojść do granicy. Dobrą rzeczą, która może się wydarzyć jest to, że kiedy ludzie docierają do granicy w trakcie procesu organizowania, wtedy ukierunkowanie może być użyteczne do przyjęcia innych propozycji, innych strategii tak, by ludzie, którzy muszą dotrzeć do granicy powrócili z niej silniejsi. ... Myślę, że granica nie jest tak niebezpieczna, kiedy jestem wewnątrz niej. ... Uważam, że ten projekt umocnił tych, którzy są wewnątrz; umocnił tych, którzy są na granicy i pomógł społeczności Nasa w poszukiwaniu strategii, dzięki którym stają się świadomi tego, co się dzieje i nie muszą dłużej liczyć jedynie na naszą pomoc w ukierunkowaniu ich i mogą sami dotrzeć do granicy, by ocenić co należy do nas i wrócić by to przepracować (Adonías Perdomo, 3 sierpień 1999).

Wypowiedź ta zwraca uwagę na to, że sami aktorzy są bardzo świadomi dwuznaczności i zapożyczeń, które towarzyszą procesowi kulturowej rewitalizacji. Istotnie – wypracowane przez nas metody badań wymagały od nas przekroczenia granicy.

Opinia Perdomo pokazuje, że opozycja „wewnątrz” – „na zewnątrz” nadała sens nie tylko naszym metodologicznym celom, ale również pomogła w odnalezieniu sposobu, w który badania mogły ułatwiać spełnienie politycznych potrzeb miejscowych intelektualistów. Myriam Amparo Espinosa, kolumbijska antropolog uczestnicząca w pracach naszego zespołu, użyła tej opozycji do zakwestionowania tradycyjnych badań etnograficznych i do podkreślenia sposobów, w których nasz powstający zespół

powinien przemyśleć cel naszej współpracy. Podczas jednego z naszych spotkań Perdomo stwierdził, iż powinniśmy przestać definiować badania poprzez osoby biorące w nich udział (użył przy tym hiszpańskiej formy *por*, „przez”, używanej do oznaczenia autorstwa) na rzecz rozumienia badań poprzez wspólne cele (*para*, „dla”). Espinosa odpowiedziała, że należałoby przemyśleć, co będzie oznaczało napisanie sprawozdania z naszych badań:

Jeśli chodzi o wyniki naszych badań, to myślę, że dobrym ćwiczeniem byłoby gdyby pojawiły się w formie tekstu. Jednak już to ogranicza czynnik „dla” – to znaczy zewnętrzne „dla”. Dla kogo na zewnątrz byłyby przeznaczone? Dla badaczy z zewnątrz. A dla kogo wewnątrz? Dla badaczy z Nasa. Dla kogo szczególnie? (Myriam Amparo Espinosa, 10–11 czerwiec 1999).

Według niej opozycja „wewnątrz” – „na zewnątrz” nie zmusza nas do stosowania sztywnych dychotomii, ale umożliwia poznanie różnorodności zarówno ruchu tubylczego jak i środowiska akademickiego.

Doprowadziło nas to do zrozumienia wartości różnicowania publiczności znajdującej się „wewnątrz” i relacji między nią. Piñuqué wielokrotnie kwestionowała dyskurs kulturalistyczny regionalnych intelektualistów z CRIC, w tym samą siebie, którzy skonstruowali propozycję dla kultury Nasa, która miała być rozpropagowana w lokalnych społecznościach: „Czy możemy mówić o tożsamości Nasa? Czy też o tożsamościach na poziomie społeczności?” Zadawała te pytania, bowiem czuła, że:

Przechodzimy kulturalny kryzys wśród Nasa. Bowiem w efekcie, widzę swoją przyszłość sfragmentaryzowaną – w rozumieniu bycia zanurzonym w wiele politycznych, ekonomicznych, religijnych spraw. Ostatecznie więc folkloryzujemy lub uromantyczniamy dyskurs elity, która opuściła swoją społeczność i usiłowała tak skonstruować jej kulturę, by mieć z niej pożytek (Susana Piñaqué, 3 sierpień 1999).

Krytykuje ona pracę „wewnętrznych” ulokowanych na granicy, a domyślnie – kwestionuje swoją własną graniczną pozycję jako właściwie niebezpieczną. Zastanawia się ona, czy jej własna praca nie jest ostatecznie pisana z pozycji osoby z zewnątrz, co jest powszechnym problemem autoetnografów, który David Gow (członek zespołu z Ameryki Północnej) wyraził poprzez wskazanie, iż pewne z jej prac „były wyraźnie napisane z wewnątrz”, podczas gdy w innych przypadkach „mogły zostać napisane przez antropologa z zewnątrz, który pracował tyle lat z Nasa, że przez ten czas ich poznał i zdobył ich zaufanie” (David Gow, 2 lipiec 2000).

Jednak troski Piñaqué związane z zewnętrznym statusem miejscowych intelektualistów również wskazują na realne metodologiczne różnice między badaczami z Nasa i akademickimi etnografami, które nasz projekt chciał wyrównać, choć nie zlikwidować. Wcześniej zasugerowałam, że Piñaqué i Perdomo przyjęli introspekcyjne podejście koncentrujące się na stworzeniu typologii w Nasa Yuwe. Ich upór związany z opozycją „wewnątrz” – „na zewnątrz” i sposób mówienia o niej w odniesieniu do własnego umiejscowienia wskazuje, że ich metody badań pociągają za sobą zaangażowanie siebie jako miary w postrzeganiu

dynamiki regionalnego ruchu tubylczego. Indywidualny projekt Piñaqué dotyczył relacji między kobietami w CRIC – umiejscowiła je w trzech kategoriach: starsze mówiące jednym językiem kobiety, które „żyją jak Nasa”; te, które (jak ona sama) pracują w miejscowym biurze w Popayán i „myślą jak Nasa”; te, które wypełniają rolę przywódcze na szczeblu lokalnym i jedynie „poruszają się jak Nasa” – zestaw cech, który umiejscawia różne typy aktywistek na miejscach uzależnionych od codziennych doświadczeń Nasa⁵⁶. Te trzy kategorie wyznaczają różne stopnie „bycia wewnątrz”. Zdaniem Piñaqué, to właśnie aktywistki, które „myślą jak Nasa” i mają możliwość przewodzenia tym, które jedynie „poruszają się jak Nasa”, trzymają odpowiedzialność za kulturową rewitalizację (choć również najwięcej ryzykują). Jej typologia pozwala mi wnioskować, że badania prowadzone przez aktywistów w CRIC bardziej niż na zbieraniu materiału etnograficznego polegają na poszukiwaniu samego siebie i zawierają silnie refleksyjne podejście w śledzeniu politycznych relacji, dostarczając ramy interpretacyjne przesiąknięte subiektywnymi uczuciami.

Piñaqué nie jest esencjalistką, jednakże nasze dyskusje dotyczące różnicowania tych, którzy są „wewnątrz” prowadziły nas do zastanowienia się, dlaczego potrzeby polityki zmuszają liderów i aktywistów do wprowadzania dyskursów etnicznego różnicowania i zastoju kulturowego. Wielu badaczy rozwodziło się na esencjalizmem, który zdaje się charakteryzować tubylczą politykę tożsamościową, poczynsz od tych, którzy krytykowali ten dyskurs jako nieautentyczny⁵⁷, do tych, którzy postrzegają go jako strategię polityczną⁵⁸. Les Field⁵⁹ twierdzi, że wprowadzenie konstrukcjonistycznych i esencjalistycznych dyskursów w kręgach rdzennych mieszkańców Stanów Zjednoczonych jest bardziej efektem równoważenia politycznych priorytetów niż debaty, która pojawiła się w literaturze naukowej⁶⁰. Myriam Amparo Espinoza zauważa to napięcie zarówno w pracy Perdomo jak i Piñaqué, co prowadzi ją do pytań związanych z używanymi przez nich pojęciami „wewnątrz” i „na zewnątrz”:

Miedzy wnętrzem i zewnątrzem istnieje ciągle dwoistość. Nie wiem, czy kultura Nasa identyfikuje dualizm i czy pojawia się on w konstrukcji tekstu. Bowiem ten problem pary opozycji nadaje charakter esencjalistyczny [do twoich wywodów] jakby coś już istniejącego było ciągle rozbijane (Myriam Amparo Espinoza, 2 lipiec 2000).

⁵⁶» S. Achicué Piñaqué, *Liderazgo, poder y cultura de la mujer nasa (páez)*, [w:] J. Rappaport (red.), *Retornado la mirada...*; J. Rappaport, *Intercultural Utopias...*, s. 100–102.

⁵⁷» A. Hanson, *The Making of the Maori: Culture Invention and Its Logic*, „American Anthropologist” 1989, nr 91(4), s. 890–902; J. Linnekin, *Defining Tradition: Variations on the Hawaiian Identity*, „American Ethnologist” 1983, nr 10(2), s. 241–252.

⁵⁸» J. Friedman, *Cultural Identity and Global Process*, London: Sage, 1994; Ch.G. Spivak, E. Grosz, *Criticism, Feminism, and the Institution*, [w:] S. Harasym (red.), *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, London: Routledge, 1990, s. 1–16; K.B. Warren, *Indigenous Movements and Their Critics: Pan-Maya Activism in Guatemala*, Princeton: Princeton University Press, 1998.

⁵⁹» L. Field, *Complicities and Collaboration...*

⁶⁰» Zob. również: E.F. Fischer, *Cultural Logic and Maya Identity: Rethinking Constructivism and Essentialism*, „Current Anthropology” 1999, nr 40(4), s. 473–488.

Piñaqué, odpowiadając na pytania Espinosy stwierdziła, że ta opozycja jest ciągle widoczna w społecznościach, co czyni ją dyskursywną rzeczywistością. Jednak, polityczne umiejscowienie Piñaqué wewnątrz, w połączeniu z jej potrzebą poruszania się podczas badań między wnętrzem i zewnątrz, prowadzi do szczególnego użycia tej opozycji, która oscyluje między dyskursami esencjalistycznymi i bardziej konstruktywistycznymi analizami.

Podczas gdy badacze z zewnątrz wyrazili najwyższą obawę związaną z esencjalizmem aktorów etnicznych, to miejscowych członków naszego zespołu trapiło coś wręcz przeciwnego – że to nie miejscowi aktywiści są winni esencjalizmu, a właśnie ich współpracownicy. W poniższym cytacie Piñaqué wskazuje na uporczywą chęć nietubylczych badaczy, by uprzywilejować te polityczne kwestie, które przyciągają uwagę szerszej publiczności, jak np. regionalna mobilizacja, dzięki czemu ruch tubylczy wchodzi w konfrontację w elitą Cauca i z nietubylczymi ruchami. W takich momentach miejscowi aktorzy zaczynają tworzyć jednolitą grupę, która sprzeciwia się równie jednolitemu dominującemu społeczeństwu, tracąc z oczu konflikty, negocjacje i ambiwalentne pozycje w ramach strefy tubylczej. Piñaqué, która należy do wpływowej rodziny Nasa (jej brat Jesús Enrique Piñaqué był przewodniczącym CRIC, a obecnie jest członkiem kolumbijskiego Senatu), przez długi czas musiała znosić krytykę, że „kulturowo” nie jest Nasa. Ambiwalencja związana z jej własną tożsamością stała się punktem wyjścia dla jej krytyki naukowców podczas rozmowy z Espinosą:

Być może to dlatego, że ty jesteś Amparo, a ja jestem Susana, i identyfikuję się bardziej jako Nasa – chociaż oni identyfikują mnie bardziej jako nie-miejscową, ale też jako miejscową – mogę spojrzeć szerzej na mój problem. Nie skupiam się na jednej kwestii, nie stawiam się w jednej pozycji i nie ograniczam się do jednej pozycji. Ale faktem jest, że Amparo należy do świata akademickiego i ma punkt odniesienia wśród innych badaczy; ma profesję, która ją absorbuje i do której należy, i nie obserwuje tego co najważniejsze – całej dynamiki (Susana Piñaqué, 17 styczeń, 2000).

Piñaqué strofuje Espinosę – i resztę z nas – za niedocenianie złożonej dynamiki pracy „wewnątrz”, co mogłoby ułatwić zrozumienie roli aktorów tubylczych. Uważa, że powinniśmy zmienić naszą perspektywę i spojrzeć poza opozycję, korzystając raczej z zestawu kategorii, a nie prostej opozycji. Ona jest do tego zdolna, bowiem „wnętrze” i „zewnątrze” znajduje się w niej samej, co stanowi doświadczenie pokrewne do tego Espinozy, współpracującej z CRIC:

Na początku powiedzieli mi, że jestem Nasa w sercu. Racja? A potem odkryłam, że jestem bardziej Nasa niż sami Nasa. Dobrze? To się często zdarza współpracownikom, chociaż nigdy nie przestajemy być „Innym” (Myriam Amparo Espinosa, 10–11 czerwiec, 1999).

Według Espinozy pozycja współpracownika „wewnątrz” pozostającego na usługach tubylczej organizacji zawsze będzie podlegała dyskusji, biorąc pod uwagę fakt, że ruch wypowiada się w sprawach

tubylczej społeczności. W tym sensie, my – jako osoby z zewnątrz – tylko poprzez dialog możemy zdać sobie sprawę z tego, w jakim stopniu „wewnątrz” i „na zewnątrz” są zakorzenione w rodzimej sferze. Nie chodzi nawet o to, że nie jesteśmy w stanie uchwycić bogactwa sposobów działania tych opozycji, ale nie mamy do tego kompetencji – one przychodzą dopiero dzięki współpracy z naszymi kolegami z Nasa, których samorefleksyjne interpretacje wchodzą w dialog z naszymi akademickimi analitycznymi narzędziami. „Wewnątrz” i „na zewnątrz” są więc nie tylko narzędziami analitycznymi, ale przestrzeniami, w których musieliśmy ciągle umiejscawiać siebie jako badacze.

Podsumowanie: dlaczego warto współpracować?

Proces współtworzenia teorii przyniósł namacalne intelektualne rezultaty na arenie akademickiej. W szczególności, zapewnił alternatywy wobec obecnych debat dotyczących tego, czy dyskurs tubylczych aktywistów jest esencjalistyczny (lub strategicznie esencjalistyczny). Wyraził również wyrafinowanie aktorów biorących w nim udział i podkreślił fakt, że nie możemy porównywać kulturalistycznych konstruktów stworzonych przez nich do tych tworzonych przez antropologów, ale musimy zacząć je rozumieć w ich własnych kontekstach. Otworzył również możliwości spojrzenia na złożoną naturę tubylczych organizacji – na polityczny projekt, w którym miejscowi aktywiści pracują razem z nietubylczymi współpracownikami. I w końcu – stworzył realną alternatywę dla praktyki etnograficznej, kierując metody stosowane przez Vasco w nowym kierunku i sugerując, że etnografowie z Północnej Ameryki powinni spoglądać na antropologię Ameryki Łacińskiej jako na źródło metodologicznych innowacji.

Czy będąc antropologami z zewnątrz, kierowalibyśmy się wskazówkami naszych kolegów z Nasa, gdyby nasze rozmowy nie były ujęte w projekt oparty na współpracy? Nie sądzę, bowiem nie byłibyśmy świadomi możliwości leżących przed nami. Chciałabym na koniec pokazać, jakie znaczenie miały dla mnie używane przez nas opozycje (zostawię Piñaque i Perdomo rozstrzygnięcia o ich użyteczności w ich działalności). Opozycje te pomogły mi zrozumieć konceptualny impas między antropologicznym rozumieniem etniczności (w rodzaju tych promowanych przez Bartha⁶¹), które podkreślają „grupowość” lub kwestie granic etnicznych (bez zwracania uwagi na szerszy kontekst polityczny, w którym tubylcze organizacje wpłynęły na narodową świadomość) i między nową literaturą społeczną, która w sposób niewystarczający tłumaczy miejsce kultury w tych mechanizmach.

Rozumienie etniczności przez Bartha nie tłumaczy wystarczająco złożonych i sprzecznych procesów identyfikacji praktykowanych przez rdzennych politycznych aktorów w walce zarówno o potrzeby ich organizacji, jak i o ich podmiotowość jako kosmopolitycznych intelektualistów. Antropologiczne poglądy dotyczące etniczności skupiają się na tym, w jaki sposób jednostki negocjują etniczne granice, a nie na tym, jak polityczne organizacje – same będące zbiorem złożonych etnicznych granic, które są ciągle

⁶¹ » F. Barth, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Boston: Little, Brown, 1969.

negocjowane – tworzą i je podtrzymują. Potrzebne jest nowe spojrzenie na tych, którzy uczestniczą w polityce tożsamości; na to, jak międzykulturowe organizacje tworzą nowe formy identyfikacji. Uczestniczenie we współpracy z tybyleczymi ruchami wydaje mi się nad wyraz istotne w koniecznym odejściu od paradygmatu etniczności, jako że trafia na przestrzeń międzykulturową, w której przedmiot dyskusji stanowią nowe rdzenne tożsamości. Jednak znam jedynie dwóch badaczy zajmujących się tybyleczymi organizacjami, którzy rozumieją rolę nietybyleców w tych procesach⁶².

Najważniejsze dla procesów identyfikacji mających miejsce w ramach tybylecznych organizacji są dyskursy kulturalistyczne, które wydają się esencjalistyczne, pokazują bowiem tybyleczne praktyki jakby były oparte na stałych i ograniczonych ramach kulturowych. Barthowski model etniczności unika kultury na rzecz badania dynamiki negocjacji granic. Jednak kultura, w szczególności rozumiana jako świadomy proces konstrukcji, jest niezwykle istotna w tybylecznych dyskursach i nie może być ignorowana w naszych analizach. Na jednym z wcześniejszych spotkań zespołu, Piñacué stwierdziła: „Bycie autentycznym oznacza coraz częstsze pokazywanie o czym marzymy. ... Bycie autentycznym oznacza spełnianie naszych marzeń, bowiem im bardziej zbliżamy się do nich, tym bardziej stajemy się autentyczni” (Susana Piñacué, 17 styczeń, 2000). Piñacué przekonuje nas, iż dla tybylecznych aktywistów kultura nie jest istniejącym zbiorem praktyk i znaczeń ulokowanych „wewnątrz”, ale projekcją przedstawiającą to, jak powinno wyglądać przyszłe życie, napędzaną przez proces, w którym elementy „z wewnątrz” są rewikalizowane poprzez włączenie idei z zewnątrz – czyli kultura musi sięgać granicy. To nie jest strategiczne rozmieszczenie esencjalistycznych dyskursów do opisanego tego, co istnieje „tam”, ale model tego, co „powinno być” – projekt dla przyszłości⁶³. W rezultacie, wykorzystywanie kultury przez miejscowych aktywistów nie może być zrównane z etnografią – ich cel jest zupełnie inny. Podczas gdy etnografowie chcą analizować kulturę, to tybyleczy autoetnografowie badają kulturę, by mieć na nią wpływ⁶⁴. Piñacué i Perdomo byli zmuszeni do zbadania własnej podmiotowości, do zastanowienia się, jak i dlaczego jako intelektualiści doświadczają swojej tożsamości Nasa i czy ich doświadczenie daje im władzę do tworzenia nowych praktyk kulturowych dla innych Nasa. Ich udział w naszym zespole był introspekcyjny, samoświadomy, praktyczny i utopijny.

Obecnie takie projekty są zróżnicowane i ciągle dyskutowane; są przyjmowane w pewnych kontekstach, a w innych odrzucane. Było to widoczne w naszych dyskusjach, podczas których Piñacué i Perdomo

⁶² M. Cavedes, dz. cyt.; V. Laurent, *Comunidades indígenas, espacios políticos y movilización electoral en Colombia 1990 – 1998*, Bogota: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2006.

⁶³ Badacze, którzy uczestniczyli przy zakładaniu CRIC we wczesnych latach 70. XX wieku nazwali to procesem „krytycznego odzyskiwania” form kulturowych, które były następnie ponownie wykorzystywane w ramach konfliktów (V.D. Bonilla, G. Castillo, O.F. Borda, A. Libreros, dz. cyt., s. 51–52).

⁶⁴ T. Asad, *The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology*, [w:] J. Clifford, G.E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press, 1986, s. 141–164; C. Briones, *(Meta)cultura del Estado-nación y estado de la (meta)cultura*, Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2005, s. 61.

krytykowali różne modele międzykulturowego demokratycznego uczestnictwa, ponowne wprowadzenie tubylczych kosmologii i inne projekty CRIC, które na pierwszy rzut oka wydawały się etnograficznym opisem tego, co istnieje, a nie propozycjami tego, co powinno być. Poświęcili również wiele czasu na zbadanie politycznych intencji i aktorów stojących za niektórymi z tych projektów, podkreślając, że to, co wydaje się być obiektywną etnografią jest wypełnione sprawami, które nie zawsze są widoczne dla zewnętrznego obserwatora. Samo zrozumienie tego, czy rdzenne badania produkują etnografię czy też raczej plany na przyszłość wyznaczyło złożone sposoby pozycjonowań wewnątrz i na zewnątrz ruchu. Współpracownicy i uczeni, ulokowani na nietubylczym „zewnątrz”, często uznawali tubylcze badania za obiektywny opis istniejącej kultury, podczas gdy aktywiści Nasa wewnątrz widzieli w nich plany na przyszłość. Podobnie, lokalni aktywiści czasem przyjmowali te plany bezkrytycznie, jakby stanowiły stałe cechy kulturowe. Oczywiście, dynamika naszego zespołu czasem prowadziła do tego, że Piñacué i Perdomo prezentowali formy kulturowe jako etnografię (w opozycji do projekcji), by odróżnić siebie od pozostałych członków zespołu, mówiąc przy tym coś w rodzaju „To sprawa Nasa. Wy tego nie rozumiecie”.

Rogers Brubaker i Frederick Cooper⁶⁵ przedstawili zajmującą krytykę antyesencjalistycznych argumentów, która jest szczególnie trafna w odniesieniu do tematu teorii współpracy. Rozróżniają oni „kategorie praktyki” i „kategorie analityczne”, przy czym pierwsze z nich pojawiają się w esencjalistycznych dyskursach grup zajmujących się polityką tożsamości, a drugie są domeną konstruktywistycznych analityków⁶⁶. Między tymi kategoriami istnieje przepaść, która wyklucza skuteczne analizy tożsamości, zmuszając obserwatorów do bezkrytycznego przyjmowania dyskursów, które bardziej są odpowiednie dla politycznych działań niż do analizy.

W trakcie naszej współpracy łączyliśmy te dwa pola na różne sposoby. Wszyscy byliśmy zaangażowani w pracę organizacyjną będącą integralną częścią naszych projektów (albo jako miejscowi aktywiści lub jako współpracownicy), co zmuszało nas do poruszania się między sferą praktyczną i analityczną. Chociaż to doświadczenie było szczególnie ważne dla Perdomo i Piñacué, którzy nieustannie musieli redefiniować konceptualne kategorie używane przez nich w działalności aktywistycznej, to również pozostawiło ważny ślad na przedstawicielach świata akademickiego, którzy w przeszłości przyjęli stanowisko obserwatora lub oddzielili od siebie badania i zaangażowanie. Nasz zespołowy dialog pomógł nam doświadczyć niezbędnego ożywienia między praktyką i analizą, chociaż na różne sposoby, bowiem jednocześnie wykorzystywaliśmy te konstrukty podczas konceptualizowania metodologii naszego zespołu i współpracowaliśmy w bieżących projektach organizacji. Dzięki współpracy uległ zmianie nasz warsztat badawczy, który zarówno ujawnił błędy w dychotomii Brubackera i Coopera, jak i pokazał, że możliwe jest pojawienie się nowego spojrzenia analitycznego w rezultacie przekierowania naszych planów badawczych i konceptualnych narzędzi podczas rozmowy z aktywistami.

⁶⁵ » R. Brubaker, F. Cooper, *Beyond „Identity”*, „Theory and Society” 2000, nr 29, s. 1.

⁶⁶ » Tamże, s. 4, 33.

I chociaż wiele z tego, czego nauczyliśmy się na temat polityki Caucan można byłoby uzyskać po prostu dzięki zbliżeniu się do tubylczej organizacji, to jednak właśnie współpraca zapewnia dostęp do dyskusji, do których zewnętrzny etnograf nie będzie miał zwykłego wstępu. Poza tym, ciągle zgłębianie znaczeń „wnętrza” i „zewnątrza” przez Perdomo i Piñacué zapewniło konceptualny pomost, dzięki czemu mogliśmy zrozumieć złożoną sytuację badawczą. Nie tylko zapewnili nam oni możliwości dla etnograficznej obserwacji, ale także podzielili się własnymi narzędziami analitycznymi, co zmusiło nietubylczych członków zespołu do całkowitej zmiany naszego rozumienia natury etnograficznego dialogu. Nie doprowadziliśmy do esencjalizowania kategorii. Dzięki temu, iż Perdomo i Piñacué zdawali sobie sprawę z poziomów, na których ruch pozwalał im na konstrukcję i negocjowanie ich kulturowych projektów, musieliśmy skupić się na sprzecznościach i różnicowaniu miejscowej polityki. Zaangażowali się oni w analizy konstruktywistyczne, by zaproponować pozornie esencjalistyczną przyszłość dla Nasa. Nie sądzę, żebyśmy zrozumieli dogłębnie to, co widzimy, gdyby Perdomo i Piñacué nie zmusili nas do pogłębienia rozumienia rozróżnienia na „wewnątrz” i „zewnątrz” – inaczej pozostalibyśmy w kulturalistycznym dyskursie CRIC, który wygląda esencjalistycznie. Oczywiście, w efekcie końcowym my napiszemy etnografię, a oni rozwiną projekty na przyszłość, ale nasza etnografia będzie inna niż była wcześniej, poprzez przyjęcie podejścia, nazwanego przez Paula Gilroya⁶⁷ „anty-anty-esencjalistycznym”, które – dzięki współudziałowi – połączyło utopijne stanowisko Perdomo i Piñacué z gęstą „dobrą etnografią”.

Ten rodzaj etnograficznej metodologii nie jest dla każdego – wymaga bowiem zarówno zaangażowania do długoterminowego dialogu, co nie jest możliwe dla wszystkich badaczy akademickich; poziomu zaufania wynikającego z wieloletniej pracy w tym samym miejscu (zwłaszcza w Kolumbii, gdzie integralność społecznych organizacji jest zagrożona), jak i – co ważne – grupy rozmówców, z którą będzie współtworzona teoria. Jednakże, nasze doświadczenie może być również pomocne dla tych, którzy nie angażują się we współpracę. Współczesne dyskusje dotyczące działania antropologii na świecie⁶⁸ zmuszają akademików do czerpania z idei i metod ukształtowanych poza zamkniętym światem akademickim, czego Kolumbijczycy (i inni Latynoamerykanie) są świadomi od dawna. Koncepty, które napotykamy, wychodząc w świat, powinny być włączone w etnograficzną interpretację. Konceptualne środki, które pojawiają się w miejscach do tej pory przez nas ignorowanych (jednym z przykładów mogą być pisanie i dyskursy tubylczych intelektualistów), mogą zostać odkryte poza badaniami opartymi na współpracy po prostu poprzez baczenie zwracanie uwagi na ich obecność. Poprzez wejście w intelektualny dialog z tymi ideami mogliśmy rozpoznać umiejętności Innego do etnograficznego teoretyzowania i zajmowania pozycji podobnej do tej profesjonalnych etnografów.

Tłumaczenie: Janina Radziszewska

⁶⁷ » P. Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

⁶⁸ » L. Field, R.G. Fox (red.), *Anthropology Put to Work*, Oxford: Berg, 2007.

Joanne Rappaport

Uczy antropologii w Georgetown University; autorka książek *Cumbe Reborn* (1994), *The Politics of Memory* (1998), *Intercultural Utopias* (2005); współautorka książki *¿Qué pasará si la escuela...? Treinta años de construcción educativa* (2004), będącej studium dwujęzycznego programu edukacyjnego prowadzonego przez CRIC; redaktorka *Retornado la mirada* (2004), książki wydanej przy współpracy z zespołem opisanym w tym artykule. Obecnie zajmuje się etnografią latynoamerykańskich zespołów badawczych i kontynuuje pracę w CRIC, szkoląc miejscowych badaczy.

SUMMARY

Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation

In this article I intend to draw upon Colombian collaborative ethnography as a paradigm that could have an impact on our understanding of what collaboration means, shifting our emphasis from the production of ethnography as a central goal to that of engaging in activist research that is equally productive in a broader sense for both the professional ethnographer and the community. The research from which this article is drawn was conducted with southern Colombian indigenous organizations between 1996 and 2002, with the support of the Graduate School of Georgetown University, the Instituto Colombiano de Antropología, and an international collaborative grant from the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

Keywords: collaboration, theory, ethnography, activism, indigenous organizations

MECHANIKA WSPÓŁPRACY Z PERSPEKTYWY TEORII GIER¹

Katarzyna Abramczuk | Warszawa

ABSTRAKT

Gdy przyjmujemy perspektywę człowieka racjonalnie kalkulującego, kwestia współpracy staje się szczególnego rodzaju zagadką. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że człowiek taki powinien zachowywać się egoistycznie. Dlaczego zatem ludzie decydują się na współdziałanie dla dobra wspólnego? Współczesne nauki społeczne odpowiadając na to pytanie posługują się teorią gier. W artykule tym przedstawiam mechanikę podstawowego modelu konfliktu między współpracą a interesem indywidualnym i omawiam podstawowe sposoby jego przewyżcienia, jakie wyłaniają się z dotychczas przeprowadzonych analiz i eksperymentów. Wskazuję też zjawiska, które z perspektywy formalnej stanowią potencjalne przeszkody dla rozwoju współpracy. Podsumuję pokazując, jakie są implikacje praktyczne zebranej wiedzy dla rozwiązywania problemów społecznych i wzmacniania zaangażowania obywatelskiego.

słowa kluczowe: teoria gier, współpraca, zaufanie zgeneralizowane

Na naszym horyzoncie rysują się obecnie nowe wyzwania związane ze skomplikowanymi relacjami między funkcjonowaniem społeczeństwa jako pewnej całości a funkcjonowaniem gospodarki i systemu politycznego. Przekraczamy granicę, za którą jednostkowy wysiłek nie jest efektywny, a niezbędny staje

¹ » Dziękuję anonimowemu recenzentowi za trafne i użyteczne uwagi do tekstu.

się zasób, określane w literaturze mianem kapitału społecznego². Jakkolwiek bardzo różnie definiowane³, w ogólnym zarysie pojęcie kapitału społecznego odnosi się do potencjału współdziałania wynikającego z istnienia norm i powiązań między ludźmi, które mogą być wykorzystane z pożytkiem zarówno dla poszczególnych jednostek, jak i całych grup. Trudność polega na tym, że nie można go stworzyć ani uruchomić indywidualnie. Niezbędna jest współpraca. Aktualny staje się zatem cały szereg pytań. Jak doprowadzić do rozkwitu współpracy? Dlaczego czasem tak trudno ją osiągnąć? Co sprawia, że w innych sytuacjach przychodzi spontanicznie? Czy ludzie różnią się pod względem skłonności do współdziałania? A społeczeństwa? Czy możemy to zmierzyć? Czy możemy tak zaprojektować instytucje, by to zmienić?

Pytanie o to, dlaczego ludzie decydują się na współdziałanie dla dobra wspólnego, jest oczywiście równie stare jak sama filozofia. Sformułowano na nie wiele odpowiedzi. Do najciekawszych należą te wychodzące z założenia o człowieku ekonomicznym, którego pierwszym i jedynym celem jest maksymalizacja własnego, dość wąsko rozumianego dobrobytu. Każde działanie człowieka ekonomicznego jest uzasadnione specyficzną kalkulacją, w której inni ludzie występują w charakterze przeszkód bądź potencjalnych pomocników w osiągnięciu indywidualnego zysku.

Gdy przyjmujemy taką perspektywę, kwestia współpracy staje się szczególnego rodzaju zagadką. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że egoista powinien odwrócić się plecami do interesu publicznego, by zadbać o własny. Narzucają się zatem dwa wyjaśnienia zjawiska współpracy. Wedle pierwszego z nich, obecnego w rozważaniach na ten temat już od dawna⁴, o współpracy decyduje obecność odgórnego przymusu. Wedle wyjaśnienia drugiego, ludzie w istocie nie są istotami tak bardzo egoistycznymi. To ich naturalna skłonność do zachowań altruistycznych i prospołecznych pozwala na podjęcie współpracy.

Jakkolwiek oba te podejścia są niewątpliwie w pewnym stopniu trafne, nie o nich chcę pisać. Moim głównym celem jest pokazanie, że problem współpracy można rozwiązać bez porzucania założenia o tym, że gracze dążą przede wszystkim do maksymalizacji własnego sukcesu, i bez odwoływania się do presji zewnętrznej. Kooperacja może zaistnieć w sposób naturalny także w pozornie wysoce nieprzychylnych warunkach w wyniku interakcji między niezależnymi aktorami podejmującymi racjonalne, w klasycznym rozumieniu tego terminu⁵, decyzje. Wyjątkowo dogodnym i dość popularnym narzędziem,

² J. Czapirski, *Kapitał Społeczny*, [w:] J. Czapirski, T. Panek (red.), *Diagnoza Społeczna 2009. Warunki i jakość życia Polaków*, Warszawa: Rada Monitoringu Społecznego, 2009, s. 270–280.

³ Zob. np. P. Bourdieu, L. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001; J.S. Coleman, *Foundations of Social Theory*, Cambridge Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994; F. Fukuyama, *Zaufanie. Kapitał społeczny a droga do dobrobytu*, tłum. A. i L. Śliwa, Warszawa-Wrocław: PWN, 1997; R.D. Putnam, *Demokracja w działaniu*, tłum. J. Szacki, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1995.

⁴ T. Hobbes, *Lewiatan*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1954.

⁵ Chodzi tu oczywiście o rozumienie przyjęte w ekonomii i oparte o teorię użyteczności. Alternatywą dla niego jest tak zwana racjonalność ograniczona (H.A. Simon, *Invariants of human behaviour*, „Annual Review of Psychology” 1990, nr 41(1), s. 1–19), którą jedynie wspominam.

które pozwala pokazać, jak jest to możliwe i jakie są mechanizmy rządzące współpracą są modele formalne, a w szczególności teoria gier. Nie mam tu jednak na myśli ich uproszczonych, najbardziej podstawowych wersji, ale nieco bardziej złożone analizy. W dalszej części tego opracowania dokonam ich krótkiego przeglądu i postaram się przybliżyć czytelnikowi problem współpracy z tej perspektywy.

Artykuł ten rozpoczynam od opisu mechaniki podstawowego modelu konfliktu między potrzebą współpracy a dążeniem do optymalnego zrealizowania interesu indywidualnego. Następnie opisuję kilka spośród rozwiązań tego konfliktu, jakie są widoczne, gdy posługujemy się teorią gier, i ich implikacje praktyczne. Wbrew temu, co może się wydawać, w świecie modeli formalnych nie ma prostych odpowiedzi ani oczywistych recept. Po pierwsze, okazuje się, że nawet najbardziej tradycjonalistycznie pojmowany człowiek ekonomiczny może się w ostateczności okazać istotą wysoce uspołecznioną. Dostrzegają to zresztą sami ekonomiści⁶. Po drugie – istnieje wiele wariantów i rozszerzeń modeli podstawowych, które nie miały szansy zasiedlić zbiorowej wyobraźni, a które ukazują problem współpracy w wykonaniu człowieka-gracza z zupełnie nowej perspektywy. Po trzecie wreszcie – zebrano ogromną ilość wiedzy na temat rzeczywistych ludzkich zachowań w modelowych sytuacjach, która pozwala weryfikować słuszność przyjmowanych założeń⁷.

W kolejnej części przedstawię pokrótce i bez użycia zapisu matematycznego podstawowe założenia teorii gier i wyjaśnię, jak ujmowany jest w niej problem współpracy. Posłużę się przykładem najśłynniejszej chyba gry, czyli tzw. Dylematu Więźnia. Czytelnicy zaznajomieni z tą grą mogą pominąć odpowiednie fragmenty. W kolejnym kroku omówię podstawowe sposoby przezwyciężenia konfliktu między sukcesem indywidualnym a potrzebą współpracy, jakie wyłaniają się z dotychczas przeprowadzonych analiz i eksperymentów teoriogrowych. Nie będzie to w żadnej mierze lista wyczerpująca. Jej głównym celem jest zilustrowanie tezy, że problem współpracy można rozwiązać bez porzucania założenia o tym, że gracze dążą przede wszystkim do maksymalizacji własnego sukcesu. W kolejnej części wskażę kilka zjawisk, które z perspektywy teoriogrowej stanowią potencjalne przeszkody dla rozwoju współpracy. Ponownie będzie to lista częściowa. Podsumuję pokazując, jakie są implikacje praktyczne zebranej wiedzy dla rozwiązywania problemów społecznych i wzmacniania zaangażowania obywatelskiego.

Struktura problemu współpracy

Teoria gier leży u podstaw współczesnej ekonomii. Jest też obecna w wielu innych dziedzinach wiedzy, poczynawszy od filozofii i socjologii, a na fizyce i naukach informatycznych skończywszy. Służy do analizy interakcji społecznych w oparciu o złożony aparat matematyczny i posługuje się modelem

⁶ M. Olson, *Logika działania zbiorowego. Dobra publiczne i teoria grup*, tłum. S. Szymański, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2012.

⁷ C. Camerer, *Behavioral game theory: experiments in strategic interaction*, Princeton: Princeton University Press, 2003; J.H. Kagel, A.E. Roth, *The handbook of experimental economics*, Princeton: Princeton University Press, 1995; M. M. Mlicki, *Konflikty społeczne: pułapki i dylematy działań zbiorowych*, Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 1992.

człowieka-gracza, który dąży do uzyskania jak najlepszego wyniku w rozgrywce z innymi⁸. Można ją traktować jako naturalne rozwinięcie teorii podejmowania decyzji, która zajmuje się sytuacjami, gdzie pojedynczy decydent musi dokonać wyboru. Teoria gier zmagą się z analogicznym problemem, ale decydent jest uwikłany w interakcję z innymi decydentami. W wersji klasycznej zakłada się, że wszyscy oni zachowują się racjonalnie w sensie dążenia do maksymalizacji użyteczności, ale ich oczekiwania, działania i ostateczne konsekwencje tych działań są od siebie nawzajem zależne. Grę definiuje się zatem jako jakąkolwiek sytuację, w której spełnione są następujące warunki⁹:

- » zaangażowani są w nią przynajmniej dwaj gracze, przy czym graczami mogą być zarówno pojedyncze osoby, jak i podmioty zbiorowe (firmy, państwa, gatunki),
- » każdy gracz ma do wyboru pewną liczbę strategii stanowiących pełne plany zachowania w grze¹⁰,
- » strategie graczy determinują wynik gry,
- » z każdym z możliwych wyników gry związane są wypłaty dla wszystkich zaangażowanych graczy. Na ogół przyjmuje się, że są reprezentacją wartości wyniku dla poszczególnych graczy¹¹.

Innymi słowy, rezultaty uzyskane przez pojedynczego gracza, jak to w grze, zależą zarówno od jego własnych wyborów jak i od wyborów pozostałych zaangażowanych. Potencjalnie w grze może zaistnieć potrzeba i możliwość współpracy. To czy tak się stanie, zależy przede wszystkim od struktury danej gry. Istnieją gry, w których współpraca jest niemożliwa, gdyż interesy graczy są ze sobą sprzeczne. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku gier ściśle konkurencyjnych. W innych grach współpraca nie jest potrzebna, ponieważ wynik optymalny dla wszystkich jest łatwy do osiągnięcia i bez współpracy. Dzieje się tak w grach, w których preferencje graczy odnośnie wyników gry są doskonale zbieżne. Problem współpracy pojawia się natomiast w grach o motywach mieszanych, gdzie relacja między interesami poszczególnych graczy ma bardziej złożony charakter¹². Aby zilustrować na czym polega owa złożoność i jaka jest mechanika kooperacji w tej perspektywie, opiszę pokrótce bardzo znaną grę zwaną dylematem więźnia. Gra ta należy właśnie do kategorii gier o motywach mieszanych i stanowi kanoniczną reprezentację problemu współpracy.

Grę pojedynczą przedstawia się graficznie za pomocą macierzy wypłat każdego z uczestników albo w postaci drzewa gry. Ta druga forma jest bardziej naturalna w grach sekwencyjnych, ta pierwsza

⁸» Dobre wprowadzenie do teorii gier można znaleźć [w:] R.D. Luce i H. Raiffa, *Gry i decyzje*, tłum. J. Kucharczyk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1964.

⁹» Wyliczenie zaczerpnięte z podręcznika Philipa D. Straffina (P.D. Straffin, *Teoria gier*, tłum. J. Haman, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2001).

¹⁰» W przypadku gier, w których dany gracz podejmuje decyzje w więcej niż jednym węźle decyzyjnym (na kolejnym etapie gry wieloetapowej, po innych i znanych decyzjach partnerów interakcji) istotne jest rozróżnienie między akcją podjętą w danym węźle decyzyjnym, a strategią określającą jaką akcję podjąć w każdym z węzłów decyzyjnych (także tych dostępnych jedynie w przypadku zajścia błędu).

¹¹» W klasycznym podejściu, na jakim się tutaj opieram, wypłaty są po prostu użytecznościami odzwierciedlającymi relację preferencji na wynikach gry.

¹²» T. Tyszką, *Konflikty i strategię: niektóre zastosowania teorii gier*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne 1978.

w grach, gdzie decyzje podejmowane są niezależnie od siebie. W klasycznym dylemacie więźnia decyzje podejmowane są niezależnie. Macierz wypłat dla tej gry przedstawia Tabela 1. Mamy tu dwóch graczy nazwanych umownie Wierszem i Kolumną. Każdy z nich ma do dyspozycji dwie akcje: kooperację z partnerem (K) oraz brak kooperacji (B). Każda kombinacja wyborów prowadzi do jednego z czterech możliwych wyników gry reprezentowanych przez komórki macierzy. Każdy wynik wiąże się z określonym profilem wypłat. Jako pierwszą w komórce umieszczono wypłatę Wiersza, jako drugą wypłatę Kolumny¹³.

Tabela 1. Przykładowa macierz wypłat dylematu więźnia.

		KOLUMNA	
		K	B
WIERSZ	K (WSPÓŁPRACA)	4, 4	2, 5
	B (BRAK WSPÓŁPRACY)	5, 2	3, 3

Pierwsza liczba w każdej komórce odnosi się do wypłaty Wiersza, a druga liczba jest wypłatą Kolumny. Przykładowo, jeśli Wiersz wybierze akcję K, a Kolumna wybierze akcję B, wynik gry będzie korespondował z pierwszą komórką drugiej kolumny, gdzie wypłata Wiersza wynosi 2 a wypłata Kolumny wynosi 5.

Dylemat więźnia został wymyślony w 1950 roku przez Merrilla Flooda i Melvina Dreshera. Opisali oni sytuację, w której pojawia się konflikt pomiędzy racjonalnością indywidualną a racjonalnością zbiorową. Albert W. Tucker sformalizował ten problem i opatrzył go opowiadaniem, któremu gra zawdzięcza swą nazwę. Historia opowiada o dwóch współnikach przestępstwa przesłuchiwanym przez prokuratora. Jednak dla nas bardziej użyteczny będzie opis w kategoriach inwestycji w dobro wspólne.

Wyobraźmy sobie, że każdy gracz dysponuje pewnymi zasobami wartymi dla niego trzy punkty użyteczności. Mogą być to zasoby finansowe, czas albo energia potrzebna na zaangażowanie się w jakieś działanie. Gracz może swoje zasoby zainwestować w dobro wspólne lub zatrzymać (spożytkować indywidualnie). Z dobra wspólnego w równym stopniu korzystać będą mogli obaj gracze. W prezentowanym przykładzie przyjęłam założenie, że każde trzy punkty zainwestowane przez gracza w dobro wspólne prowadzą do powstania dobra wspólnego dającego po dwa punkty użyteczności każdemu z graczy. Zatem, jeśli obaj gracze zdecydują się na kooperację, każdy z nich otrzyma wypłatę równą czterem punktom użyteczności (po dwa punkty z każdej inwestycji). Jeśli żaden z graczy nie zainwestuje każdy z nich otrzyma wypłatę równą trzem punktom

¹³» Na poziomie ogólnym klasyczny dylemat więźnia jest zdefiniowany jako gra, gdzie obustronna kooperacja skutkuje wypłatami (R, R), gdzie „R” oznacza nagrodę (*reward*) za współpracę, obustronny brak kooperacji prowadzi do wypłat (P, P), gdzie „P” oznacza karę (*penalty*) za brak współpracy, a jednostronna kooperacja prowadzi do wypłat (T, S) lub (S, T), gdzie „S” odnosi się do wypłaty gracza naiwnie kooperującego (*sucker*) a „T” do wypłaty gracza czerpiącego korzyści z tej kooperacji (*temptation*). Aby charakter dylematu był zachowany, tak w grach pojedynczych jak i powtarzanych, spełnione muszą być dwa warunki: $T > R > P > S$ oraz $2 \cdot R > T + S$. Dzięki spełnianiu tego drugiego warunku obustronna współpraca jest korzystniejsza niż naprzemienne występowanie w roli eksploatowanego i eksploatującego.

użyteczności (początkowe zasoby indywidualne). Natomiast jeśli jeden z graczy zainwestuje, a drugi nie, ten pierwszy otrzyma dwa punkty użyteczności (ze swojej inwestycji), a drugi pięć punktów użyteczności (trzy z początkowych zasobów indywidualnych, które zaoszczędził, oraz dwa z inwestycji partnera).

Inną interesującą z punktu widzenia problemu współpracy interpretacją dylematu więźnia jest interpretacja w kategoriach wymiany zasobów, gdzie obustronna kooperacja odpowiada przepływowi zasobów w obie strony (transakcji), brak współpracy ze strony obu graczy odpowiada brakowi transakcji, a jednostronna kooperacja oznacza jednostronne przekazanie swoich zasobów bez odwzajemnienia ze strony partnera interakcji.

Zastanówmy się teraz, jak powinni zachować się gracze. Wiersz rozpatruje dwie możliwe sytuacje: taką, w której Kolumna nie będzie współpracowała i taką, w której będzie chętna do współpracy. W tym pierwszym przypadku Wiersz może zaangażować się w sprawy wspólne i otrzymać wypłatę równą dwa, lub także zająć się swoimi sprawami i otrzymać wypłatę trzy. Oczywiście to ostatnie będzie przez niego preferowane. Zatem spodziewając się braku współpracy Kolumny racjonalny Wiersz także wybierze brak współpracy. Wydaje się to odpowiednim postawieniem sprawy. Sytuacja powinna być inna, gdy Wiersz spodziewa się współpracy Kolumny. Jednak taką nie jest. Spodziewaną współpracę Wiersz może odwzajemnić i otrzymać wypłatę wynoszącą cztery, albo zignorować wkład Kolumny i otrzymać wypłatę wynoszącą pięć. Ta druga opcja jest oczywiście lepsza. W związku z tym, spodziewając się kooperacji Kolumny racjonalny Wiersz i tak odmówi współpracy. Innymi słowy, bez względu na to, co wybierze Kolumna, akcja B zapewnia Wierszowi wyższą wypłatę. Ponieważ jednak macierz gry jest symetryczna i rozumowanie to stosuje się także do Kolumny, oboje gracze wybiorą akcje B, a ostateczny wynik gry da każdemu z nich wypłatę wynoszącą trzy. Paradoksalnie oboje znajdują się w gorszej sytuacji niż gdyby każde z nich nieracjonalnie wybrało akcję K. Wówczas każde z nich otrzymałoby wypłatę wynoszącą cztery.

Dylemat tej gry polega na tym, że obopólny brak współpracy jest w tym przypadku jedyną równowagą Nasha, a jednocześnie jedynym wynikiem Pareto nieoptymalnym. Wyjaśnię pokrótce te dwa istotne terminy.

Profil strategii jest równowagą Nasha, gdy żadnemu z graczy nie opłaca się jednostronnie zmienić swojego wyboru. Ujmując rzecz inaczej, dane wybory strategii są w równowadze, jeśli pojedynczy gracz nie może poprawić swojej wypłaty poprzez zmianę swojego wyboru, przy ustalonych wyborach swoich partnerów. Brak kooperacji ze strony obu graczy jest równowagą, gdyż Wiersz nie polepszy swojej sytuacji decydując się na akcję K. W rezultacie otrzymałby wypłatę niższą (dwa zamiast trzech). Analogicznie wygląda sytuacja Kolumny. Przesunięcie się w kierunku obopólnej współpracy wymagałoby już zmiany od obojga graczy. Jednak wybór kooperacji przez obu graczy nie jest w równowadze. Wiersz, zmieniając jednostronnie swoją decyzję na brak kooperacji, mógłby wówczas polepszyć swoją sytuację i otrzymać pięć punktów zamiast czterech. W podobnym położeniu znajdowałaby się Kolumna¹⁴.

¹⁴» Analogiczne rozumowanie pokaże, że także wyniki gry, w których jeden z graczy współpracuje a drugi nie, nie są równowagami. Aby wywód był pełen należałoby też rozpatrzyć równowagi w strategiach mieszanych. W tym jednak wypadku

Wynik gry jest Pareto (mocno) optymalny, gdy nie istnieje inny wynik, który dawałby wszystkim graczom nie niższą wypłatę, a przynajmniej jednemu dawałby wypłatę wyższą. Innymi słowy, Pareto optymalność oznacza, że nie można poprawić losu żadnego z graczy nie pogarszając jednocześnie losu któregoś z pozostałych. Obopólny brak kooperacji jest nieoptymalny w tym sensie, gdyż obopólna współpraca daje lepsze wypłaty obojgu uczestnikom dylematu. Byłaby zatem racjonalna zbiorowo, ale jest nieosiągalna z powodu mechaniki racjonalności indywidualnej, którą opisuje równowaga Nasha.

Owa mechanika racjonalności indywidualnej ma w dylemacie więźnia pewien dodatkowy wymiar. Nie opiera się ona bowiem wyłącznie na koncepcie, zgodnie z którym każda jednostka egoistycznie dąży wyłącznie do maksymalizacji własnej wypłaty. Nawet jeśli gracz jest zasadniczo typem skłonny do współpracy, może obawiać się, że jego partner nie jest. Wówczas optymalnym wyborem staje się ten, który zapewnia większe bezpieczeństwo, czyli wyższą wypłatę w razie odmowy współpracy przez partnera. Oczywiście jest to znowu brak współpracy¹⁵.

Modelowanie współpracy w teorii gier nie kończy się oczywiście na dylemacie więźnia. Podobnie sam dylemat więźnia nie kończy się na prostej grze, która została wyżej opisana. W szczególności istotne są jego dwa rozszerzenia: gra wieloosobowa oraz gra powtarzana.

Wieloosobowy dylemat więźnia występuje w literaturze jako tragedia wspólnego pastwiska¹⁶ albo gra dobra publicznego. W wersji klasycznej jego logika jest identyczna jak w przypadku gry dwuosobowej, ale graczy może być dowolnie wielu. Każdy z graczy może zdecydować się na współpracę lub jej brak. Jeśli wszyscy będą współpracować wynik będzie Pareto optymalny i korzystniejszy dla każdego niż w sytuacji, gdy nikt nie kooperuje. Zarazem z punktu widzenia pojedynczego gracza brak kooperacji jest bardziej atrakcyjnym wyborem bez względu na decyzje wszystkich pozostałych graczy.

Powtarzany dylemat więźnia to już nieco inna historia. Pozwala bowiem na dość proste wyjście z logiki konfliktu między racjonalnością indywidualną opisaną przez równowagę Nasha a racjonalnością zbiorową opisaną przez koncepcję optymalności Pareto. Kolejną sekcję rozpocznę od przedstawienia, na czym polega owo wyjście. Następnie omówię inne potencjalne mechanizmy pozwalające na nawiązanie współpracy mimo, wydawałoby się, niesprzyjającej struktury gry.

Zanim to zrobię warto odnotować jeszcze jedno. O współpracy mówi się często w kontekście szeregu gier innych niż dylemat więźnia, takich jak np. gra dawania (gra dyktatora) czy gra zaufania (inwestycji). W wielu modelach są one elementami bardziej złożonych konstruktów matematycznych, takich jak gry rozgrywane w określonej przestrzeni czy gry ewolucyjne. W dalszej części artykułu traktuję te kwestie dość swobodnie, tj. powołuję się na wyniki z bardzo różnych paradygmatów teoriogrowych. Skupiam się na podstawowych

sytuacja jest o tyle prosta, że strategia B dominuje strategię K. Więcej informacji na ten temat można znaleźć w cytowanym już podręczniku Straffina

¹⁵ » Typ motywacji graczy ma zasadnicze znaczenie praktyczne, gdy poszukujemy sposobów na osiągnięcie współpracy.

¹⁶ » G. Hardin, *The tragedy of the commons*, „Science” 1968, nr 162, s. 1243–1248.

wnioskach z różnych modeli, bez omawiania ich struktury. Przywołuję też częściowo wyniki badań eksperymentalnych. Nie jest bowiem moim celem dogłębna analiza formalna (która zresztą zajęłaby gruby tom), a jedynie naszkicowanie stanu wiedzy i powiązanie go ze wskazówkami natury praktycznej.

Czynniki sprzyjające współpracy

Ludzie na ogół wchodzą w dany typ interakcji przynajmniej kilka razy. Czasami są to wielokrotne spotkania z tą samą osobą, czasami z osobami z określonego kręgu (np. rodzinnego), ale są też takie „gry” (np. rozmowa w przedziale kolejowym), które często rozgrywamy z ludźmi zupełnie obcymi.

Klasyyczna teoria gier w pierwszym rzędzie zajęła się sytuacją wielokrotnej interakcji z tym samym partnerem, która jest pod pewnymi względami najprostsza. Pomysł jest w istocie mało złożony. Zakłada się mianowicie, że ci sami gracze grają wiele razy pod rząd w tę samą grę pojedynczą. Dla przykładu, Wiersz i Kolumna mogą grać w przedstawiony w Tabeli 1 dylemat więźnia trzydzieści razy. Wiersz może wybrać strategię bezwarunkową: zawsze kooperuj. Kolumna natomiast może wybrać trochę bardziej złożoną strategię warunkowej kooperacji znaną jako *wet za wet*¹⁷: kooperuj w pierwszym powtórzeniu, a potem powtarzaj ostatnie działanie partnera, czyli współpracuj z tym, kto ostatnio współpracował z tobą i odmów współpracy temu, kto ostatnio odmówił ci współpracy. W tej sytuacji akcje obu graczy na każdym etapie gry będą identyczne, ale generować je będą inne zasady zachowania. Wiersz będzie współpracował bez względu na rozwój wydarzeń. Kolumna będzie współpracować, aby odzwajemnić współpracę Wiersza.

Z teoretycznego punktu widzenia samo powtarzanie gry nie jest jeszcze wystarczające dla podtrzymania współpracy. Po pierwsze, jeśli liczba iteracji dylematu więźnia jest znana i skończona, sytuacja nie różni się zasadniczo od gry pojedynczej. Jedyną równowagą Nasha jest taka, w której nie ma współpracy. Jednak jeśli będziemy rozważać tzw. gry nieskończone, tj. takie, w których prawdopodobieństwo kontynuacji jest dane przez pewne (wysokie) p , potencjalnych równowag Nasha jest już nieskończenie wiele¹⁸. Mówi o tym tzw. twierdzenie potoczne¹⁹. Przykładowo wspomniany już *wet za wet*, zapewniającą ciągłą kooperację, jest strategią kolektywnie stabilną. Gdy prawdopodobieństwo kontynuacji gry

¹⁷» Ang. *Tit for Tat* – strategia ta została wymyślona przez Anatola Rapoport’a na potrzeby słynnego turnieju Roberta Axelroda (R. Axelrod, *The Evolution of Cooperation*, New York: Basic Books, 1984).

¹⁸» Komentarza może wymagać sam fakt rozważania gier nieskończonych. Niech posłuży za niego cytat z Roberta Aumann’a: „Oczywiście, kiedy spojrzeć na to z ogólnej perspektywy, nikt nie oczekuje, że gry będą się powtarzać w nieskończoność; z drugiej jednak strony po każdej grze oczekujemy, iż nastąpią kolejne”. (R. Aumann, *Acceptable points in general cooperative n -person games*, „Contributions to the Theory of Games IV. Annals of Mathematical Study” 1959, nr 40, s. 289, tłumaczenie własne).

¹⁹» Ang. *Folk theorem* – formalne przedstawienie tego twierdzenia w różnych wersjach wraz z dowodami zawiera np. praca Fudenberg’a i Tirole’a (D. Fudenberg i J. Tirole, *Game Theory*, Cambridge Mass: The MIT Press, 1991, s. 150 i dalsze). Mówi

jest wystarczająco wysokie, obustronny wybór tej strategii jest równowagą Nasha. Jednak istnieje też wiele innych strategii prowadzących do równowagi w grze powtarzanej, które nie zapewniają współpracy, albo zapewniają ją tylko na bardzo niskim poziomie.

Kolejnym czynnikiem sprzyjającym współpracy jest reputacja. Także ona wymaga powtarzania gry, ale tym razem może to być, a nawet powinno, powtarzanie jej w większej grupie graczy, którzy stale zmieniają partnerów interakcji i czerpią informacje o nich od innych osób²⁰. Wyobraźmy sobie pewną społeczność. Mogą to być pracownicy pewnej firmy, mieszkańcy tej samej ulicy, czy użytkownicy jakiegoś portalu internetowego. Załóżmy na początek, że w obrębie tej społeczności można wyświadczać innym pewne przysługi: przytrzymać drzwi windy, przepuścić w kolejce, gdy druga osoba się spieszy, podnieść i podać upuszczony przez kogoś przedmiot, ustąpić miejsca albo udzielić informacji. Jeśli przysługi te są wyświadczone często, a osoby je wyświadczające w innych przypadkach są także ich beneficjentami, można zasadnie twierdzić, że grupę, o której mowa, charakteryzuje wysoki poziom zaufania społecznego, który przekłada się na wzrost współpracy i zwiększa poziom satysfakcji poszczególnych jednostek.

Tego typu problem jest przedmiotem zainteresowania badaczy wzajemności pośredniej. Od czasu, gdy Richard Alexander²¹ po raz pierwszy użył terminu „wzajemność pośrednia” na określenie działań podejmowanych wobec kogoś przy założeniu odwzajemnienia niekoniecznie przez tę samą osobę, powstały setki prac na ten temat. Dla Alexandra wzajemność pośrednia miała być konsekwencją wzajemności bezpośredniej okazywanej w obecności zainteresowanych obserwatorów. Twierdził, że właśnie ona jest kluczem do rozwiązania problemu, który w kontekście podejścia ewolucyjnego nazwał „problemem kultury”, wymaga bowiem jasnych, stałych i społecznie podzielanych koncepcji tego, co jest moralnie dobre, a co naganne. Wyróżnił przy tym trzy możliwe postacie wzajemności pośredniej: zaklasyfikowanie jako partnera, z którym warto wchodzić w interakcje (budowanie dobrej reputacji), bezpośrednia rekompensata od grupy (nagroda, prestiż) oraz zwiększenie szans na sukces grupy, do której się należy. Przyjrzyjmy się tej pierwszej możliwości.

Wśród teoretyków istnieje (nieostry oczywiście) podział na zwolenników strategii punktujących i zwolenników bardziej złożonych strategii oceniających. Strategia punktująca²² polega na doliczaniu punktu do reputacji gracza za każdym razem, kiedy ten kogoś odaruje, oraz odejmowaniu punktu za każdym razem, kiedy tego nie zrobi. Innymi słowy, jest to zasada, zgodnie z którą należy pomagać tym, którzy sami

ono, że gdy spełnione są pewne dodatkowe warunki, w równowadze Nasha może zostać zrealizowany każdy wektor wypłat, w którym każdy z graczy dostaje co najmniej swoją użyteczność rezerwową.

²⁰» Czasami o reputacji mówi się także w przypadku, gdy gra jest powtarzana w parze. Jednak wydaje się to nietrafne, gdyż pojęcie to implikuje istnienie szerszej społeczności, która jest dysponentem rzeczony reputacji.

²¹» R.D. Alexander, *A biological interpretation of moral systems*, „Zygon” 1985, nr 20, s. 3–20; Tenże, *The biology of moral systems*, New York: Aldine de Gruyeter, 1987.

²²» M. Nowak, K. Sigmund, *The dynamics of indirect reciprocity*, „Journal of Theoretical Biology” 1998, nr 194(4), s. 561–574; M. Nowak, K. Sigmund, *Evolution of indirect reciprocity by image scoring*, „Nature” 1998, nr 393, s. 573–577.

dużo pomagają. Strategie oceniające mają swój pierwowzór w klasycznej pracy Roberta Sudgena²³. Najważniejszą różnicą między nimi a strategiami punktującymi jest sposób traktowania graczy, którzy odmówili współpracy komuś, kto sam nie jest do niej skłonny. Strategie punktujące karzą brak kooperacji z kimś takim, a strategie oceniające uważają odmowę kooperacji w takim wypadku za uzasadnioną²⁴. Innymi słowy, strategie oceniające odwołują się do pewnej normy społecznej i podziału graczy na tych, którzy jej przestrzegają i z którymi należy współpracować i tych, którzy jej nie przestrzegają i których można pomijać. Określenie, które z tych dwóch podejść jest lepsze z teoretycznego punktu widzenia, nie jest wbrew pozorom łatwe i wiąże się z całym szeregiem komplikacji, na omawianie których nie ma tutaj miejsca. Istotne jest, że oba pozwalają w pewnych (odmiennych) warunkach na podtrzymanie współpracy.

Istnieją także badania empiryczne poświęcone wzajemności pośredniej tego rodzaju. Dzięki nim wiemy, że ludzie często rzeczywiście wydają się stosować jakieś strategie punktujące i że informacja, jakiej używanie zakładają strategie oceniające bywa spożytkowana, ale nie zawsze zgodnie z oczekiwaniami²⁵. Dirk Engelmann i Urs Fischbacher²⁶ starali się zbadać, do jakiego stopnia gracze dają tylko jeśli wiedzą, że informacja o ich decyzji będzie znana ich przyszłym dawcom. Stwierdzili, że około 15% populacji zachowuje się w ten sposób. Gary Bolton i współautorzy²⁷ porównali wartość informacji o partnerze, która pochodzi z własnych z nim interakcji (wzajemność bezpośrednia), z wartością informacji dotyczącej interakcji partnera z innymi graczami (wzajemność pośrednia). Pokazali, że ta ostatnia nie zwiększa zaufania w równym stopniu jak pierwsza. Do podobnych wniosków doszli Iris Bohnet i Steffen Huck²⁸.

Analiza sytuacji wzajemności pośredniej nie kończy się na tej dychotomii. Kolejnym czynnikiem mającym wpływ na poziom współpracy, który został ujawniony tak w analizach jak i w badaniach eksperymentalnych z nią związanych jest przynależność grupowa.

Pewne prace pokazują, że wpływ na współpracę ma sam fakt przynależności do określonej grupy, który ma skłaniać do kooperacji z innymi ludźmi będącymi jej członkami. Można tu powołać się na niezwykle

²³ » R. Sudgen, *The Economics of Rights*, Oxford: Basil Blackwell, 1986.

²⁴ » O. Leimar, P. Hammerstein, *Evolution of cooperation through indirect reciprocity*, „Proceedings of the Royal Society of London: Biological Sciences” 2001, nr 268, s. 745–753.

²⁵ » G. Bolton, E. Katok, A. Ockenfels, *Cooperation among strangers with limited information about reputation*, „Journal of Public Economics” 2005, nr 89, s. 1457–1468; C. Wedekind, M. Milinski, *Cooperation through image scoring in humans*, „Science” 2000, nr 288, s. 850–852; M. Milinski i inni, *Cooperation through indirect reciprocity: Image scoring or standing strategy?*, „Proceedings of the Royal Society of London: Biological Sciences” 2001, nr 268, s. 2495–2501. To ostatnie badanie zawiera niestety poważny błąd, co stawia pod znakiem zapytania wyciągnięte wnioski.

²⁶ » D. Engelmann, U. Fischbacher, *Indirect reciprocity and strategic reputation building in an experimental helping game*, „Games and Economic Behavior” 2009, nr 67(2), s. 399–407.

²⁷ » G. Bolton, E. Katok, A. Ockenfels, *How effective are electronic reputation mechanisms? An experimental investigation*, „Management Science” 2004, nr 50(11), s. 1587–1602.

²⁸ » I. Bohnet, S. Huck, *Repetition and reputation: Implications for trust and trustworthiness when institutions change*, „American Economic Association” 2004, nr 94(2), s. 362–366.

bogatą literaturę odnoszącą się do tzw. grup minimalnych²⁹, Teorii Tożsamości Społecznej i jej następczyni pod postacią Teorii Kategoryzacji Społecznej³⁰. W bardziej formalnej postaci mamy na przykład analizę Ricka Riolo i współautorów artykułu o prowokującym tytule „Ewolucja kooperacji bez wzajemności”³¹ albo pracę Richarda McElreatha i innych³². Główną tezę jest tu to, że sama informacja o jakiejś arbitralnie wybranej charakterystyce partnera wystarczy by podtrzymać kooperację. Interesującej reinterpretacji powyższego zjawiska dostarcza Yamagishi i współautorzy³³. Poprzez serię eksperymentów starają się oni wykazać, że jest ono konsekwencją oczekiwania wzajemności ze strony grupy a nie pojedynczego gracza i może zostać skierowane zarówno do grupy obcej jak i do grupy własnej. Tendencja do zwiększonej kooperacji z grupą własną występuje tylko w sytuacjach niepewności co do intencji drugiej strony. Innymi słowy, przynależność grupowa nie stanowi wartości samej w sobie i u jej źródła nie leży bynajmniej zwykła tendencja do postrzegania grupy własnej w bardziej pozytywnym świetle. Przynależność ta służy natomiast jako wskazówka istnienia potencjalnej wzajemności pośredniej i wiąże się z oczekiwaniem wzajemnego lepszego traktowania.

Kolejnym mechanizmem wspomagającym kooperację są sieci społeczne, w których interakcje z pewnymi osobami (sąsiadami w sieci) są częstsze niż z innymi. Jednym ze sposobów na modelowanie tego zjawiska jest ewolucyjna teoria grafów³⁴, pozwalająca na badanie, jak struktura powiązań między graczami wpływa na sposób rozgrywania gry. Kooperatorzy w takich sieciach ponoszą koszty zapewniając jednocześnie zyski wszystkim swoim sąsiadom³⁵. Z kolei sąsiedzi osób nieskłonnych do współpracy nic nie zyskują na ich obecności. W środowisku takim współpraca może kwitnąć w pewnych podgrupach (klastrach) osób skłonnych do współpracy, które pomagają sobie nawzajem³⁶.

Zbliżony efekt modelowany jest także przy odwołaniu do tzw. doboru grupowego, choć tutaj mechanizm działania jest zupełnie inny³⁷. Zakłada się mianowicie, że populacja podzielona jest na pod-

²⁹» H. Tajfel, M. Billig, R. Bundy, C. Flament, *Social categorization in intergroup behaviour*, „European Journal of Social Psychology” 1971, nr 10, s. 149–178.

³⁰» D.M. Messick, D.M. Mackie, *Intergroup relations*, „Annual Review of Psychology” 1989, nr 40, s. 45–81; M.A. Hogg, D. Abrams, *Social identification: a social psychology of inter-group relations and group processes*, London: Routledge, 1988.

³¹» R.L. Riolo, M.D. Cohen, R. Axelrod, *Evolution of cooperation without reciprocity*, „Nature” 2001, nr 414(22), s. 441–443.

³²» R. McElreath, R. Boyd, P.J. Richerson, *Shared norms and the evolution of ethnic markers*, „Current Anthropology” 2003, nr 44(1), s. 122–129.

³³» T. Yamagishi, N. Jin, T. Kiyonari, *Bounded generalized reciprocity, ingroup boasting and ingroup favoritism*, „Advances in Group Processes” 1999, nr 16, s. 161–197; T. Yamagishi, T. Kiyonari, *The group as the container of generalized reciprocity*, „Social Psychology Quarterly” 2000, nr 63(2), s. 116–132.

³⁴» E. Lieberman, C. Hauert, M.A. Nowak, *Evolutionary dynamics on graphs*, „Nature” 2005, nr 433, s. 312.

³⁵» W tym kontekście „sąsiad” nie musi oznaczać bliskości geograficznej. Wystarczy, że dana osoba często wchodzi z kimś w interakcję. Chodzi zatem o bliskość społeczną.

³⁶» M.A. Nowak, R.M. May, *Evolutionary games and spatial chaos*, „Nature” 1992, nr 359, s. 826.

³⁷» A. Traulsen, M.A. Nowak, *Evolution of cooperation by multilevel selection*, „Proceedings of National. Academy of Sciences of the United States of America” 2006, nr 103, s. 10952.

grupy. Osoby skłonne do współpracy kooperują z innymi członkami swoich grup, a osoby odmawiające współpracy nie. Grupy, w których jest dużo osób otrzymujących wysokie wypłaty rosną szybciej niż te, gdzie większość ma małe zyski³⁸. Jeśli grupa osiągnie zbyt duże rozmiary, może być podzielona na dwie. Wówczas jakaś grupa, która radzi sobie wyjątkowo słabo, jest eliminowana z modelu. Prowadzi to do swoistej konkurencji między grupami. W szczególności grupy samych kooperujących rosną szybciej niż grupy samych egoistów. Z drugiej strony w grupach mieszanych to egoiści mają wyższe wypłaty. Gdy spełnione są odpowiednie warunki są oni jednak eliminowani z populacji z powodu szybkiego rozrastania się grup kooperujących.

Opisane do tej pory sposoby na zainicjowanie i podtrzymanie ducha współpracy bazują na dobrej sprawie na jednym: dążeniu do umożliwienia graczom skłonny do kooperacji podjęcia tejsze względem osób na nią zasługujących i uniknięcia bycia wykorzystanym. Istnieją jednak metody o zupełnie innej mechanice. Dobrego przykładu takiej odmienności dostarcza omawiany już wcześniej wieloosobowy dylemat więźnia, czyli gra dobra publicznego.

Gra taka jest modelem innego rodzaju współpracy niż wzajemność pośrednia. Pomyślana jest ona jako schemat współpracy na trochę większą skalę. Nie chodzi już tylko o pomoc w niesieniu zakupów, ale raczej o zorganizowanie sąsiedzkiej grupy zamawiającej wspólnie warzywa ekologiczne od znajomego rolnika, albo zbudowanie osiedlowego placu zabaw. Przyjmuje ona w literaturze dwie zasadniczo odmienne postaci: liniową oraz skokową³⁹. W obu wersjach gracze otrzymują pewne zasoby, które mogą zainwestować w dobro publiczne lub zatrzymać dla siebie. W wersji liniowej wszystko, co zostanie zainwestowane, będzie przemnożone przez pewien mnożnik i rozdyskrebowane równo między wszystkich graczy. Mnożnik jest tak dobrany, aby każdemu bardziej opłacało się zatrzymać zasoby, bez względu na wybory innych osób. Zatem jedynym stabilnym rozwiązaniem jest brak współpracy. W standardowej grze skokowej natomiast definiuje się punkt dostarczenia dobra, czyli liczbę zasobów jaka musi zostać zainwestowana, aby dobro powstało. Można o nim myśleć jako o punkcie krytycznym. Przykładowo, jeśli jakaś społeczność chce wykorzystać kawałek terenu i stworzyć na nim plac zabaw, będzie musiała zbierać wystarczającą ilość sił i środków, żeby osiągnąć ten cel chociażby w minimalnym stopniu, czyli np. ogrodzić teren i postawić jedną huśtawkę. Jeśli zebrane środki na to nie wystarczą, zmarnują się. Tak skonstruowana gra ma inne własności niż gra liniowa. Kiedy bowiem grupa jest bliska osiągnięcia punktu dostarczenia dobra, powstrzymanie się od inwestycji przestaje być najlepszym wyborem dla graczy indywidualnych. Wówczas niewielki wkład ze strony pojedynczego aktora spowoduje powstanie dobra publicznego, udział w którym jest wart więcej niż zainwestowany zasób.

³⁸» Dzieje się tak za sprawą mechanizmów replikacji zakładanych w modelu ewolucyjnym. Mechanizmy te działają na poziomie indywidualnym, a nie grupowym, choć mają wpływ na efekty na poziomie grup.

³⁹» S.S. Komorita, C.D. Parks, *Interpersonal relations: Mixed-motive interaction*, „Annual Review of Psychology” 1995, nr 46, s. 183–207; S. Abele, G. Stasser, C. Chartier, *Conflict and Coordination in the Provision of Public Goods: A Conceptual Analysis of Continuous and Step-Level Games*, „Personality and Social Psychology Review” 2010, nr 14(4), s. 385–401.

Można tę różnicę ująć w kategoriach pojęć zdefiniowanych w poprzedniej części. Otóż gry liniowe i skokowe różnią się pod względem istniejących w nich równowag Nasha oraz optymalności Pareto. W grach liniowych jedyną równowagą jest brak współpracy, który jest Pareto nieefektywny. W grach skokowych każda kombinacja wyborów prowadząca do osiągnięcia punktu dostarczenia dobra publicznego jest równowagą Nasha i jest optymalna w sensie Pareto. Brak współpracy nawet dla egoisty może się okazać racjonalnym wyborem. W ten sposób problem współpracy zostaje częściowo rozwiązany.

Alternatywną metodą uzyskiwania współpracy w grach dobra publicznego, która zyskała duże zainteresowanie, jest umożliwienie graczom karania osób, których wkłady w dobro publiczne uznają za nie-satisfakcjonujące. Gra z karaniem⁴⁰ składa się z dwóch etapów: gry właściwej oraz karania. W drugim etapie każdy z graczy może przypisać swoim partnerom punkty karne. Przypisanie takich punktów, choć bardziej bolesne dla karanego, jest kosztowne również dla karzącego. Dlatego z formalnego punktu widzenia propozycja ta nie wydaje się trafna. Ściganie osób nieskłonnych do współpracy staje się dobrem publicznym drugiego poziomu. Choć jest pożądane przez grupę, żadnemu racjonalnemu graczowi nie opłaca się nikogo karać, gdy musi ponieść tego koszty. Znacznie atrakcyjniejszą perspektywą jest poczekanie, aż ktoś inny zdecyduje się na ściganie odstępców. Innymi słowy, samo karanie jedynie przesuwając problem dostarczenia dobra publicznego na inny poziom. Jednak eksperymentalnie pokazano, że może być do pewnego stopnia skuteczne, ponieważ motywacja do karania w mniejszym stopniu podlega kalkulacji. Choć ludzie karzą mniej, gdy koszty tego działania rosną, robią to na przykład bez względu na to, czy mają w perspektywie ponowne spotkanie danej niekooperującej osoby, czy nie.

Karanie generuje dwa podstawowe problemy. Pierwszy z nich wiąże się z niską efektywnością wynikającą z tego, że zasoby są marnowane na karanie i ostateczny wynik bywa gorszy niż w grach, w których karanie jest niemożliwe. Dlatego cenne jest spostrzeżenie, że karanie nie musi mieć charakteru monetarnego. Czasami wystarczą wyrazy potępienia lub izolacja społeczna⁴¹. Drugi problem odnosi się do możliwości egzekwowania norm innych niż tylko norma współpracy, o czym piszę szerzej w kolejnej sekcji tego opracowania.

Fakt, że karanie nie podlega do końca kalkulacji doprowadza nas do kolejnej kwestii związanej z czynnikami zwiększającymi poziom współpracy. Jest mianowicie faktem, że modelowanie niektórych z nich wymaga manipulacji użytecznościami, czyli odmiennym określaniem wysokości ostatecznych wypłat. Istnieją modele, w których wypłaty graczy zależą nie tylko od ich własnych zysków, ale także od zysków innych. Przykładowo, mogą oni preferować równy rozkład zysków⁴² albo wzajemność uwzględniającą

⁴⁰ E. Fehr, S. Gächter, *Cooperation and punishment in public goods experiments*, „American Economic Review” 2000, nr 90(4), s. 980–994.

⁴¹ A. Chaudhuri, *Sustaining cooperation in laboratory public goods experiments: a selective survey of the literature*, „Experimental Economics” 2009, nr 14, s. 47–83.

⁴² E. Fehr, K.M. Schmidt, *A theory of fairness, competition, and cooperation*, „The Quarterly Journal of Economics” 1999, nr 3, s. 817–868.

motywację drugiej strony⁴³. Robienie takich założeń zmienia mechanikę gry i prowadzi do wyznaczenia w niej nowych równowag. Jednak jest też trudne do uzasadnienia, chyba że można pokazać, że dana postać funkcji użyteczności zapewnia graczom przewagę.

Alternatywą dla tego podejścia jest sprowadzenie funkcji użyteczności do roli wyznacznika sukcesu ewolucyjnego i modelowanie procesu podejmowania decyzji jako opartego na prostych heurystykach poznawczych⁴⁴. Pozwala to na wprowadzanie i testowanie całego szeregu czynników nieobecnych w modelach klasycznych stwarzając potencjał do wyjaśnienia ich roli dla funkcjonowania współpracy. Wśród czynników takich można wymienić na przykład obecność lidera, którego jedyną funkcją jest stanowienie dobrego przykładu, albo świadomość sposobów rozgrywania danej gry w innej grupie.

To, że dobry przykład może przynieść bardzo dobry efekt, pokazują eksperymenty Simona Gächtera i współautorów⁴⁵. W ich grach dobra publicznego jeden z czterech graczy miał przypisaną rolę lidera, która jednak nie dawała mu żadnej władzy ani wpływów. Jego jedyną cechą szczególną było to, że podejmował decyzję o swojej inwestycji jako pierwszy. Okazuje się, że wybór ten kształtował oczekiwania pozostałych członków odnośnie postępowania innych graczy, co z kolei miało decydujący wpływ na ostateczny wynik gry.

Podobnie jest w przypadku obserwacji tego, jak taka sama gra przebiegała w innej grupie. Jeden z pierwszych i najczęściej cytowanych eksperymentów związanych z wzajemnością pośrednią to eksperyment przeprowadzony przez Joyce Berg i współautorów⁴⁶. Pokazała ona, że informacja taka zwiększa świadomość istnienia normy wzajemności i, co za tym idzie, związek pomiędzy zaufaniem a solidnością.

Powyższa lista czynników umożliwiających współpracę nie jest oczywiście w żadnej mierze wyczerpująca. Znalazły się na niej takie elementy, które zostały dobrze zbadane i które mogą mieć duże znaczenie praktyczne przy projektowaniu instytucji sprzyjających współpracy, ale wiele z nich, takich jak na przykład komunikacja, czy endogeniczny dobór partnerów interakcji pominęłam. Należy mieć świadomość, że teoria gier i gry behawioralne są nam w stanie powiedzieć o wiele więcej. Teraz chcę przejść do omówienia drugiej strony zagadnienia, a mianowicie wskazać na najważniejsze przeszkody i ograniczenia metod wspierania współpracy, jakie zostały tu wymienione. Będzie to jednocześnie lista zagrożeń utrudniających wspólne działanie i rozwiązywanie problemów.

Czynniki ograniczające współpracę

Najważniejszą przeszkodą dla rozwoju współpracy, jaka wyłania się z analizy teorii gier są... normy społeczne. Pojawiają się one w kontekście wspomnianych już wcześniej wielości równowag Nasha oraz

⁴³» A. Falk, U. Fischbacher, *A theory of reciprocity*, „Games and Economic Behavior” 1998, nr 2, s. 293–315.

⁴⁴» R. Hertwig, U. Hoffrage, *Simple heuristics in a social world*, Oxford: Oxford University Press, 2012.

⁴⁵» S. Gächter, D. Nosenzo, E. Renner, M. Sefton, *Who Makes a Good Leader? Cooperativeness, Optimism, and Leading-By-Example*, „Economic Inquiry” 2012, nr 4, s. 953–967.

⁴⁶» J. Berg, J. Dickhaut, K. McCabe, *Trust, reciprocity, and social history*, „Games and Economic Behavior” 1995, nr 10, s. 122–142.

możliwości zastosowania aparatu karania do wymuszenia zachowań innych niż współpraca. Szczegółowy opis mechanizmu takiego wymuszania znajdziemy na przykład w pracy Jonathana Bendora i Piotra Świstaka⁴⁷. W największym skrócie polega on na tym, że dana społeczność może karać zachowania inne niż norma, bez względu na to, jaka jest ta norma. Może ona głosić chociażby, że praca dla dobra wspólnego „jest dla frajerów”, albo, że jest cenna, „ale są ważniejsze sprawy” więc współpracować należy tylko czasami. W takiej sytuacji osoby, które inwestują w dobro wspólne więcej niż przeciętnie, chociaż przyczyniają się do wzrostu dobrobytu całej grupy, mogą być postrzegani jako groźni odstępcy i odpowiednio potępiani.

O tym, że nie jest to problem o charakterze czysto teoretycznym świadczą zarówno doświadczenia krajów postkomunistycznych, jak i dane eksperymentalne. Przykładowo, Simon Gächter i Benedikt Herrmann⁴⁸ zaprosili uczestników ze Szwajcarii i z Rosji do trzyosobowej gry w grę dobra publicznego, gdzie jedna z wersji gier dopuszczała karanie i gdzie każda grupa spotykała się tylko raz. Doszli do wniosku, że kultura ma duży wpływ tak na wzajemność w pozytywnym jak i w negatywnym sensie. W Rosji karanie było znacznie dotkliwsze niż w Szwajcarii. Ponadto Rosjanie karali nie tylko tych, którzy mało dokładali się do dobra publicznego, ale także tych, którzy dokładali się na poziomie lub powyżej średniego poziomu wkładu w grupie. W Szwajcarii właściwie się to nie zdarzało. Istnieją zatem duże różnice międzykulturowe w częstoci uciekania się do antyspołecznego karania osób, które są skłonne do współpracy. Karanie takie jest według autorów badania dużo bardziej rozpowszechnione niż się do tej pory wydawało i stanowi istotną praktyczną przeszkodę dla kooperacji.

Oprócz problemów związanych z istnieniem nieefektywnych norm odnośnie współpracy, skuteczność karania jako czynnika zwiększającego skłonność do kooperacji ma jeszcze dwa dodatkowe ograniczenia. Pierwsze z nich jest związane z horyzontem czasowym. W krótkim okresie czasu karanie prowadzi właściwie zawsze do obniżenia efektywności, gdyż zasoby są marnowane na sankcje. Okazuje się ono pożyteczne dopiero wtedy, kiedy staje się jedynie nierealizowaną w praktyce groźbą. Może to mieć miejsce, na co wskazują dane eksperymentalne⁴⁹, jeśli gra trwa wystarczająco długo.

Drugie ograniczenie skuteczności karanie dzieli z większością innych omawianych tu mechanizmów. Chodzi mianowicie o to, że wymaga ono odpowiedniej efektywności. W przypadku kar, wysokość tychże musi być duża w porównaniu z nakładem środków na nie⁵⁰. Innymi słowy, karany musi stracić dużo w porównaniu z tym, co wyłoży karzący nakładając sankcję. W przypadku powtarzania Dylematu Więźnia prawdopodobieństwo kolejnego spotkania musi przekraczać stosunek kosztu inwestycji do zysku

⁴⁷ J. Bendor, P. Świstak, *The evolution of norms*, „American Journal of Sociology” 2001, nr 6, s. 1493–1545.

⁴⁸ S. Gächter, B. Herrmann, *Reciprocity, culture and human cooperation: previous insights and a new cross-cultural experiment*, „Philosophical Transactions of the Royal Society B” 2009, nr 364, s. 791–806 oraz literatura tam cytowana.

⁴⁹ S. Gächter, F. Renner, M. Sefton, *The long run benefits of punishment*, „Science” 2008, nr 322, s. 1510.

⁵⁰ N. Nikiforakis, H. Normann, *A comparative statics analysis of punishment in public good experiments*, „Experimental Economics” 2008, nr 11, s. 358–369.

z niej. W przypadku reputacji stosunek ten musi być przekroczony przez prawdopodobieństwo znajomości reputacji partnera. Dla sieci stosunek zysku do kosztu musi być większy niż przeciętna liczba bezpośrednich sąsiadów itd.⁵¹ Można to podsumować stwierdzeniem, że łatwiej jest o współpracę, gdy ta bardziej popłaca. Do podobnej kategorii wniosków należy stwierdzenie, że ludzie będą chętniej współpracować jeśli uznają, że mają duże szanse na realizację swoich celów, czyli uznają, że prawdopodobieństwo otrzymania wysokiej wypłaty za kooperację jest wysokie.

Ostatni istotny problem związany z czynnikami ułatwiającymi współpracę, o jakim chcę opowiedzieć, odnosi się do kompozycji populacji. Z wielu modeli wynika, że w rzeczywistości należy się spodziewać mozaiki typów ludzkich. Niektórzy winni być z natury bardziej skłonni do altruizmu, inni do egoizmu, a jeszcze inni do wzajemności⁵². Ich proporcje powinny pozostawać w specyficznej równowadze. Szczęśliwie się składa, że hipotezę tę potwierdzają dane eksperymentalne. Istnieją jednak wątpliwości, co do ich trafności. Pojawiają się na przykład głosy, że to artefakty, a w warunkach naturalnych wszyscy okazują się egoistami⁵³. Niektórzy uznani specjaliści, jak na przykład Ken Binmore, twierdzą, że fakt, iż ludzie zachowują się jak altruści w warunkach eksperymentalnych świadczy jedynie o tym, że nie rozumieją sytuacji. Jeśli pozwolić im grać wystarczająco długo, prędzej czy później wszyscy okażą się w pełni racjonalni i zaczną grać równowagę. Niektóre dane, jak na przykład niemal nieuchronny spadek kooperacji w czasie, wydają się potwierdzać tę tezę. Nie jest ona jednak bynajmniej szeroko akceptowana.

Podsumowanie

W artykule tym przedstawiłam najważniejsze wątki odnoszące się do mechaniki współpracy, jakie przewijają się w literaturze związanej z teorią gier. Chciałabym je podsumować, wskazując na ich konsekwencje praktyczne. Spróbuję naszkicować odpowiedź na pytanie, na co należy zwracać uwagę, gdy chce się zwiększyć szanse na kooperację. W tle przewijając się będzie szczególnie wątek polski.

Bardzo istotnym elementem, na który mamy duży wpływ jest komunikacja. Kanały komunikacji mogą posłużyć do uświadomienia ludziom, że są członkami określonej grupy, która ma pewne wspólne interesy. Dzięki temu zdają oni sobie sprawę z potencjału współpracy. Jest to jednak jedynie wstęp. Drugim niezbędnym krokiem jest przekonanie ich, że potencjał ten ma szanse realizacji, tj. że inni będą skłonni przystąpić do działania. Jest to zadanie o tyle trudne, że może się rozbić o uwarunkowania kulturowe i klimat zaufania, tudzież jego brak. Deficyt zaufania zgeneralizowanego jest w Polsce poważnym problemem. Wedle danych *World Value Survey*⁵⁴ Polska zajmuje 71 miejsce na 117 analizowanych

⁵¹ » M.A. Nowak, *Five Rules for the Evolution of Cooperation*, „Science” 2006, nr 314, s. 1560–1563.

⁵² » M. Mlicki, dz. cyt.

⁵³ » J. Winiking, N. Mizer, *Natural-field dictator game shows no altruistic giving*, „Evolution and Human Behavior” 2013, nr 34(4), s. 288–293.

⁵⁴ » www.jdsurvey.net/jds/jdsurveyMaps.jsp?Idioma=I&SeccionTexto=0404&N0ID=104, oprac. J.D. Medrano, (03.12.2013).

pod tym kątem krajów. Także bardziej miarodajne wskaźniki nie dają przesadnych powodów do optymizmu⁵⁵. Tymczasem takie wstępne zaufanie jest warunkiem koniecznym podjęcia ryzyka współpracy z osobami obcymi lub słabo sobie znanymi i wykorzystania tzw. „siły słabych więzi”⁵⁶.

Pomocne w przełamywaniu trudności mogą okazać się dwie techniki. Pierwsza opiera się na efekcie lidera. Wykorzystać w niej można szczególną pozycję i widoczność niektórych osób, aby podkreślić ich zaangażowanie na rzecz dobra wspólnego i zachęcić tym samym do naśladownictwa. Druga opiera się na przedstawianiu przykładów osiągniętych już gdzie indziej sukcesów. Chodzi o historie współpracy zakończone powodzeniem. Niestety, żaden z tych elementów nie wydaje się atrakcyjny medialnie. Z kolei przykłady odwrotne są niezwykle popularne. Może się to w dużym stopniu przyczyniać do utrwalania kultury porażki w dziedzinie współpracy.

Innej formy komunikacji wymaga przekazywanie informacji o reputacji partnerów interakcji. Jest ono konieczne szczególnie wtedy, gdy interakcje są rozgrywane w słabo znającej się społeczności. Jeśli interakcje są ograniczone do ciśniejszego kręgu, można polegać na plotce i zwykłym powtarzaniu spotkań. Niestety, może to prowadzić do przypadkowego załamania współpracy pod naporem nieporozumień. Alternatywną i często łatwiej dostępną techniką jest zagęszczenie sieci interakcji między osobami skłonnyymi do współdziałania, stworzenie im miejsc spotkań i uświadomienie istnienia innych ludzi o podobnych priorytetach.

Z analiz wynika, że należy być bardzo ostrożnym w kwestii wprowadzania i egzekwowania sankcji. Po pierwsze, mogą one służyć obniżaniu poziomu zaangażowania obywatelskiego zamiast jego zwiększaniu. Przejawem takiego zjawiska będzie pogardliwe dyskredytowanie osób szczególnie poświęconych idei dobra wspólnego. Należałoby dążyć do ograniczenia tego typu działań. Jeśli jakiś element karania osób niekooperujących wydaje się konieczny, powinno się dążyć do wprowadzenia dotkliwych, ale mało kosztownych sankcji, najlepiej o charakterze pozamaterialnym.

O ile odpowiednie karanie może być trudne w implementacji, dość łatwo jest osiągnąć przekształcenie sytuacji liniowych gier dobra publicznego w gry o charakterze skokowym. Przykładowo, osoby odpowiedzialne za zbieranie funduszy często posługują się techniką stwarzania sztucznych punktów dostarczenia dobra. Ogłaszają chociażby, że potrzebują jeszcze określonej (relatywnie niewielkiej) kwoty, aby móc rozpocząć kolejny etap prac. W ten sposób rozkładają większy dylemat na serię mniejszych, w których racjonalni gracze powinni być skłonni do zaangażowania się.

Ostatni punkt, jaki chcę podnieść, odnosi się do zwiększenia efektywności współpracy, która zaczyna się rodzić. Prędzej czy później napotyka ona bowiem na swej drodze aparat państwowy. Należy zatem podnieść skuteczność organizacyjną i przewidywalność zachowań tego aparatu, aby zwiększyć postrzegane

⁵⁵ » K. Abramczuk, *Zróźnicowanie zaufania społecznego*, [w:] M. Jarosz (red.), *Polacy równi i równiejsi*, Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2010, s. 255–299.

⁵⁶ » M.S. Granovetter, *The strength of weak ties: A network theory revisited*, „Sociological theory” 1983, nr 1(!), s. 201–233.

prawdopodobieństwo odniesienia sukcesu. W tym wypadku zdecydowanie nie wystarczy kampanie medialne. Szczególnym źródłem wiedzy o instytucjach jest bowiem osobiste doświadczenie ich działania⁵⁷. Anthony Giddens⁵⁸ mówi w tym kontekście o „punktach dostępu” do systemu. Kluczowy okazuje się chociażby sposób zachowania personelu obsługującego kontakty instytucji z otoczeniem. Jeśli wykażą się oni wiedzą, profesjonalizmem i będą traktowali interesariuszy z szacunkiem istnieje duża szansa, że doświadczenie to zostanie zgeneralizowane na instytucję jako taką. Z drugiej strony ryzyko tego, że nieudany, frustrujący kontakt stanie się powodem do uznania instytucji za niewiarygodną nie tylko przez daną osobę, ale także wszystkich jej znajomych, z którymi podzieli się swoją historią jest jeszcze większe. Tylko dzięki zmianom w stosunku do obywatela możemy zamienić drzemające w społeczeństwie pokłady współpracy na zorganizowane działania o powtarzalnym, trwałym i konstruktywnym charakterze.

Katarzyna Abramczuk (dr)

Socjolog, adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego oraz badacz w Polsko Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych. Wielokrotna stypendystka m.in. Instytutu Maxa Plancka w Berlinie. Autorka prac z zakresu modelowania matematycznego w naukach społecznych (w tym teorii gier), psychologii poznawczej, eksperymentów społecznych, problematyki wzajemności i zaufania oraz zagadnień związanych z użytkowaniem internetu. Ostatnio zajmuje się głównie kwestią oceny wiarygodności treści zamieszczanych w Internecie oraz zjawiskiem kaskad informacyjnych, pracując w projekcie Reconcile (<http://reconcile.pjwstk.edu.pl/>).

SUMMARY

The Mechanics of Cooperation – a Game Theory Perspective

From a purely rational perspective, cooperation seems to be a real puzzle – it runs counter to the well-calculated claim that people should behave egoistically. Why don't they? To answer this question contemporary social sciences resort to game theory. In this paper I explain mechanics of the conflict between individual interest and cooperation. I present the most basic of solutions to this conflict that can be found in game theory literature; I also present their potential weaknesses. Finally, I concentrate on practical implications of the presented data in solving social problems and strengthening social engagement.

Keywords: game theory, cooperation, generalized trust

⁵⁷» Patrz P. Sztompka, *Zaufanie*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2007.

⁵⁸» A. Giddens, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge: Polity Press 1990.

WSPÓŁPRACA W TRAKCIE REALIZACJI FILMU A KWESTIA JEGO AUTORSTWA

Marcin Adamczak | Poznań

ABSTRAKT

Artykuł podejmuje kwestię współpracy na planie filmowym i jej wpływu na status autora utworu filmowego. W części pierwszej zreferowane są najistotniejsze dla tego tekstu fragmenty obszernego dorobku studiów filmoznawczych nad zagadnieniem autorstwa filmowego, z podkreśleniem najbardziej aktualnych ujęć współczesnych. Następnie ujęcia te odniesione są do trzech przypadków historycznych istniejących na gruncie polskim oraz trzech przypadków realizacji z ostatnich lat z krótko zarysowaną w oparciu o materiał empiryczny specyfiką zespołowej pracy nad każdym z tych projektów. Służą one zaproponowaniu zakorzenionej w badaniach jakościowych „sieciowej” koncepcji autorstwa filmowego opartej na współpracy sieci podmiotów układającej się w zmienne konfiguracje.

słowa kluczowe: współpraca, autorstwo filmu, reżyseria filmowa, film polski w PRL, badania jakościowe

Od początku dwudziestego stulecia, dziesiątki mężczyzn i kobiet przenikało leśne ostępy, decydowało się na życie w nieprzyjnym klimacie i trudnych warunkach pogodowych, pośród nudy i chorób, celem zebrania i opisanego pozostałości kultur tak zwanych społeczeństw prymitywnych. W kontraście do częstotliwości tych antropologicznych wypraw, podjęto relatywnie niewiele prób, aby przeniknąć wewnętrzne relacje znacznie bliższych nam plemion znajdujących się w zasadzie pod ręką. Jest to szczególnie zaskakujące w świetle społecznego postrzegania wagi tych plemion oraz istotności przypisywanej ich wytworom w nowoczesnych, cywilizowanych społeczeństwach: rzecz jasna mamy tu na myśli plemiona naukowców

i wytwarzaną przez nich naukę. Podczas gdy dysponujemy obecnie drobiazgową wiedzą na temat mitów i rytuałów inicjacyjnych egzotycznych plemion, pozostajemy nieświadomi szczegółów podobnych mitów i rytuałów związanych z działalnością plemion naukowców, których wytwory mają, zgodnie z powszechną opinią, rewolucyjny lub, co najmniej, wyjątkowo istotny wpływ na naszą cywilizację¹.

Passus ten pochodzi z wydanej w 1979 roku i zyskującej rozgłos pośród przedstawicieli nauk społecznych w dekadzie następnej pracy Bruno Latoura i Steve’a Woolgara, inaugurującej nurt badań nazywany „etnografią laboratorium”. Fragment ów nie wzbudził wówczas zainteresowania filmoznawców. W latach 80., w burzliwej dekadzie w historii *film studies* znaczonej konfrontacją neoformalistów ze szkołą z Wisconsin z przedstawicielami Wielkich Teorii (psychoanaliza, poststrukturalizm, feminizm, neomarksizm) nie zafrapowała nikogo myśl, czy przypadkiem nie warto poszukać innych jeszcze „plemion” znajdujących się „w zasadzie pod ręką”. Historia badań filmoznawczych potoczyła się inaczej. Neoformaliści precyzyjnie wskazywali słabe punkty dominujących dotąd Wielkich Teorii, zarzucając ich przedstawicielom bezrefleksyjne importowanie na teren filmoznawstwa aktualnie modnych teorii z innych dziedzin humanistyki, tautologiczność i niefalsyfikowalność wniosków, traktowanie kina jedynie jako rezerwuaru arbitralnie wybieranych i dogodnych dla teoretyzującego autora przykładów, a także myślenie teorii z interpretacjami dowolnie wybieranych filmów. Przełom dekad, kiedy ukazał się szereg fundamentalnych prac² bezsprzecznie należał do naukowców z Wisconsin. Po latach nastąpił wyraźny kontrakt polegający na próbach ożywienia podejścia psychoanalitycznego³. Co istotne, autorzy tacy jak Slavoj Žižek czy Todd McGowan nie podjęli jednak próby odpowiedzi na zarzuty Bordwella i współpracowników, walnej rozprawy z nimi, lecz w zasadzie pominęli je milczeniem. Alicja Helman i Jacek Ostaszewski nie bez powodu kończą swoją *Historię myśli filmowej* podrozdziałem zatytułowanym *Krajobraz po bitwie* i powszechny zdaje się być pogląd, iż pole teorii w badaniach filmoznawczych wyznacza wciąż biegunowa alternatywa: neoformalizm i kognitywizm vs. Wielkie Teorie⁴.

Tymczasem w Stanach Zjednoczonych pojawiło się nowe pokolenie filmoznawców, na czele z Toby’em Millerem, Justinem Wyattem, Chuckiem Tryonem, Aidą Hozic, Kanadyjczykiem – Charlesem Aclandem

¹» B. Latour, S. Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, second edition, Princeton: Princeton University Press, 1986, s. 17.

²» D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press, 1985; D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge: Harvard University Press, 1991; N. Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press, 1991 oraz D. Bordwell, N. Carroll (red.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

³» S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda, P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007; T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

⁴» A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.

oraz, nieco od nich starszymi, Jonem Lewisem i Janet Wasko. Akcentują oni ważny wpływ pomijanych wcześniej czynników ekonomicznych i dystrybucyjnych na kino współczesne. Ich dociekania przyniosły szereg kluczowych prac opisujących realia „globalnego Hollywood”. O ile jednak sympatyzujący z tym ujęciem młodszy badacz słusznie wypominali przedstawicielom *Wisconsin project* pomijanie czynników rynkowych, o tyle, jak się zdaje, imponujące swym zakresem analizy Millera, Wasko czy McDonalda wzbogacone być mogą o refleksję dotyczącą mikroświata produkcji filmowej i realiów samego procesu produkcyjnego, na czele z rzeczywistością planu zdjęciowego

W 2008 i 2009 roku ukazują się kluczowe prace reprezentujące nurt nazywany badaniami kultury produkcji⁵. Jego inicjatorem jest John Thornton Caldwell i skupieni wokół niego akademicy. W polu zainteresowań badań kultury produkcji mieszczą się normy, wartości, przekonania, praktyki, sposoby działania, rytuały, a także „mitologie” i auto-narracje tożsamościowe producentów i pracowników przemysłu filmowego oraz telewizyjnego. Szczególnie znaczenie zyskują te ostatnie. Przemysł audiowizualny jest bowiem przemysłem produkującym również wiedzę na swój własny temat i przedstawiającym ją w formie branżowych opowieści. Owe autonarracje są znakomitym źródłem dla badań kultury produkcji, stanowiąc również element refleksyjności przemysłu audiowizualnego. Badania kultury produkcji cechuje duża waga przywiązywana do wiedzy, poglądów i przekonań samych podmiotów uczestniczących w produkcji. Starannie unika się wcielania w rolę teoretyka-filmoznawcy narzucającego na rzeczywistość swoją wizję rzeczywistości i system pojęć, zastępując ją postawą badacza wsłuchującego się uważnie w to, co mają do powiedzenia uczestnicy produkcji, by dopiero na podstawie posiadanej przez nich wiedzy i przy maksymalnym jej wykorzystaniu budować własne teorie. Realizowany w tym duchu opis przemysłu filmowego opiera się na czterech głównych metodach badawczych: analizie tekstów (o szerokim spektrum doboru, nie dyskryminującej żadnego z ich rodzajów), wywiadach z pracownikami przemysłu audiowizualnego, etnograficznej obserwacji uczestniczącej w trakcie okresu zdjęciowego na planie filmowym oraz na analizie ekonomiczno-instytucjonalnej.

Badania kultury produkcji są podejściem tyleż interesującym, co implikującym trudności. Zaczniemy od tych drugich.

Po pierwsze, jest to kwestia dostępu do przedmiotu badań oraz dychotomii *insider/outsider*. Światnie przedstawia tę kwestię artykuł Sherry Ortner, będący w zasadzie bardzo szczerym wyznaniem, opisującym naukowe niepowodzenie wynikające właśnie ze wspomnianych, trudnych do przezwyciężenia przeszkód⁶. Świat filmu, rzeczywistość procesu produkcyjnego, realia planu filmowego, metody w rodzaju częściowo strukturyzowanych wywiadów czy obserwacji uczestniczącej tworzą z całą pewnością warunki badawcze bardziej kłopotliwe i uciążliwsze niż wcześniejsze, „naturalne” środowiska badaczy:

⁵ J.T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham: Duke University Press, 2008 oraz V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell (red.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, London: Routledge, 2009.

⁶ Sh.B. Ortner, *Studying Sideways: Ethnographic Access in Hollywood*, [w:] V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell (red.), dz. cyt.

archiwa, czytelnie, wygodne gabinety z podręczną biblioteczką i komputerem. Ponadto w przypadku badań kultury produkcji, specyfika metod oraz przedmiotu badań sprawiają, iż wiele zależy w nich od czynników innych niż pracowitość, talentu, upór i determinacja filmoznawcy, wiążąc się z kwestią zdobycia dostępu do kluczowych informatorów oraz zaskarżenia sobie ich zaufania. Przedstawiciele *film studies* zmierzyć się muszą wówczas z całym spektrum egzotycznych dla nich problemów, z którymi z kolei od dekad świetnie zaznajomieni są antropolodzy i etnografowie. Co ciekawe, kwestia dychotomii *insider/outsider* była aspektem, z którego istotnej roli zdawali sobie sprawę już odlegli przodkowie badaczy kultury produkcji, mianowicie Leo C. Rosten i Hortense Powdermaker, realizujący wzorowaną na metodach etnograficznych eksplorację Hollywood lat 40. i 50.⁷

Jeśli idzie o drugi z głównych problemów, to również pouczającym przykładem mogą być dla nas amerykańscy prekursorzy tego rodzaju badań – Rosten i Powdermaker. Poglądy tego pierwszego spotkały się z pryncypialną krytyką ze strony recenzenta czasopisma naukowego, piszącego, iż: „ten tom nie jest rodzajem raportu, który badacze społecznie mają zwyczaj przygotowywać. Jest raczej dziennikarskim opisem kolonii filmowej i jej pracy”⁸. Z kolei pracę Powdermaker branżowe „Variety” scharakteryzowało w następujący sposób: „Nudne i napisane bez polotu tomiszcze. . . od początku do końca niedorzeczne. . . większość z tego mogłaby być zebrana przez dowolnego hollywoodzkiego korespondenta w ciągu dwóch tygodni”⁹.

W powyższym przykładzie źródłem niepewności i badawczych rozterek nie jest już przede wszystkim świat branży filmowej, lecz świat akademii; między tymi dwoma uniwersami sytuuje się bowiem badacz kultury produkcji. Musi on przekonać innych filmoznawców, iż zajmowanie się planem zdjęciowym, relacjami w ekipie, opowieściami, anegdotami czy nawet konfabulacjami przedstawicieli rozmaitych grup zawodowych, mało nobliwymi dokumentami w rodzaju kalendarzowego planu zdjęć, ma istotne znaczenie naukowe, a nie jest lokowaniem swoich akademickich zainteresowań w sferze irrelevantnych triwii lub co najwyżej pracy dziennikarskiej. Dwie pierwsze z trudności sprawiają, iż badacz kultury produkcji doświadczać musi nierzadko poczucia osamotnienia i frustracji bliskiej słynnemu wyznaniu Bronisława Malinowskiego z *Argonautów Zachodniego Pacyfiku*¹⁰, choć geneza Caldwellowskich badań kultury produkcji dotyczy innego rodzaju „argonautów”, poszukujących „złotego runa” w „fabryce snów” po drugiej stronie Pacyfiku.

⁷» L.C. Rosten, *Hollywood: the Movie Colony, the Movie Makers*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1941; H. Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, New York: Little, Brown and Company, 1950.

⁸» Cyt. za: J.L. Sullivan, *Leo C. Rosten's Hollywood: Power, Status, and the Primacy of Economic and Social Networks in Cultural Production*, [w:] V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell (red.), dz. cyt., s. 42. Recenzja ukazała się w „The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science” w 1942 roku.

⁹» Cyt. za: J.T. Caldwell, *Production Culture. . .*, s. 9.

¹⁰» „Wyobraź sobie czytelniku, że znalazłeś się nagle z całym swym ekwipunkiem, sam na tropikalnej plaży w pobliżu wioski tubylczej, podczas gdy statek czy łódź, która cię tu przywiozła, odpływa i znika na widnokręgu. Ponieważ zapewne zamieszkaż

Po trzecie wreszcie, badania kultury produkcji coraz wyraźniej jawią się jako przedsięwzięcie przekraczające możliwości jednego badacza. Skomplikowanie opisywanej materii jest tak wielkie, iż trudno w sposób wnikliwy opisać ją, wykorzystując siły, utalentowanego nawet i pracowitego, pojedynczego naukowca. Ten może inicjować projekty czy wstępnie testować pewne możliwości, skazany jest jednak na ujęcia cząstkowe. Solidne dzieło powstające w oparciu o wspomniane założenie metodologiczne zdaje się wymagać zaangażowania sił kilkuosobowego co najmniej zespołu, którego przedstawiciele umieszczeni będą w różnych obszarach i na różnych etapach realizacji danego tytułu. W ten sposób możliwe będzie uzyskanie „holograficznego” obrazu przekrojowo opisującego daną realizację. Pewnym argumentem na rzecz konieczności zespołowych badań zdaje się fakt, iż mimo upływu kilku lat od swego wyłonienia się i dużego zainteresowania, jakie wzbudziły badania kultury produkcji pośród przedstawicieli *film studies* podejście to z całą pewnością czeka jeszcze na pracę taką, jaką dla neoformalistów ze szkoły z Wisconsin było *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*¹¹.

Wspomniane trudności bynajmniej nie świadczą jednak o tym, iż badania kultury produkcji są niewarte podjęcia ryzyka i nieprzeciętnego wysiłku naukowego. Wręcz przeciwnie, są one wyzwaniem frapującym, wciąż czekającym na pełną realizację lub też sprawdzenie czy rzeczywiście mogą w istotny sposób wzbogacić nasze rozumienie dzieła filmowego. Nowe metody badań jakościowych, analiza szerszego spektrum dokumentów, obserwacja uczestnicząca na planie, wywiady pogłębione, teoria ugruntowana, perspektywa „oddolna” i budowanie na podstawie zebranego w jej ramach materiału szerszych ujęć teoretycznych, niosą szansę na nowy, interesujący materiał badawczy. Wykraczałby on poza rozpoznania, których dostarczać mogą dominujące do tej pory i biegunowo przeciwstawne sobie na obszarze metodologii filmoznawstwa ujęcia psychoanalityczne oraz kognitywistyczne. Wydaje się, że w nowym stuleciu badania filmoznawcze mają przed sobą jeszcze całkiem szeroki horyzont tematów jeszcze nie do końca rozpoznanych, a oferujących frapującą wiedzę. Dla przykładu, wciąż czekają na zbadanie i opisanie: nowe, całościowe ujęcie procesu produkcyjnego, palimpsestowy charakter dzieła filmowego ze szczególnym uwzględnieniem scenariusza, opis środowiska pracy ekipy filmowych jako modelowego

w domu jakiegoś białego człowieka, kupca czy misjonarza, nie pozostaje ci nic innego, jak przystąpić od razu do swojej etnograficznej pracy. Wyobraź sobie ponadto, że jesteś badaczem początkującym, nie masz żadnych uprzednich doświadczeń ani niczego, co mogłoby ci służyć jako przewodnik, ani nikogo, kto mógłby ci pomóc, biały człowiek jest chwilowo nieobecny, lub też nie może, czy nie chce, poświęcić ci ani chwili czasu. Tak właśnie wyglądały początki mojej pracy terenowej. Doskonale pamiętam owe długie wizyty, w poszczególnych wioskach podczas pierwszych tygodni; to uczucie beznadziejności i rozpacz po wielu uporczywych, ale bezowocnych usiłowaniach, które wcale nie doprowadziły do nawiązania rzeczywistego kontaktu z tubylcami, ani też nie dostarczyły mi żadnego materiału. Miewałem okresy zniechęcenia, kiedy to pograżałem się w czytaniu powieści jak człowiek, który zaczyna pić w napadzie tropikalnej depresji i apatii”. B. Malinowski, *Argonauści Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przekł. oprac. i posł. opatrzył A. Waligórski, tłum. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szynkiewicz, Warszawa: PWN, 1981, s. 31–32.

¹¹ » D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, dz. cyt.

dla tzw. sektorów kreatywnych współczesnej gospodarki, porównawczy opis przemysłów filmowych regionu Europy Środkowo-Wschodniej, instytucjonalna analiza festiwalu filmowego i właściwych mu mechanizmów selekcji oraz konsekwencji. Istotna jest także kwestia wpływu mechanizmów finansowania na tekstualny wymiar dzieła oraz zagadnienie „rozszerzenia łańcucha produkcyjnego” o interpretację i recepcję dzieła rozumianych w duchu konstruktywizmu.

Artykuł niniejszy jest wstępną próbą refleksji inspirowanej badaniami kultury produkcji i częściowo sięga po postulowane w ich dziedzinie metody. Wyrasta on z pytania, czy do jednego z „założycielskich problemów” filmoznawstwa, czyli kwestii autorstwa dzieła filmowego wnieść coś może bliższe przyznanie się realiom mikroświata produkcji filmowej i zachodzącego w nim procesu twórczego.

* * *

Sposób myślenia o autorstwie dzieła filmowego oraz praktykę społeczną tak różnych aktorów jak krytycy filmowi, pracownicy działów dystrybucji i marketingu oraz widzowie filmowi wciąż zdaje się wyznaczać „polityka autorska” z lat 60. Jest to fenomen o tyle intrygujący, że mimo krytyki, jakiej została poddana już na przełomie lat 60. i 70., przekonania o jej słabości metodologicznej formułowanego już wówczas przez przedstawicieli uniwersyteckich badań nad filmem oraz jej odsunięcia w cień w tychże badaniach przez przedstawicieli innych kierunków: strukturalizmu, poststrukturalizmu, psychoanalizy i krytyki feministycznej oraz neoformalizmu i kognitywizmu, w praktyce społecznej teoria autorska wciąż „trzyma się mocno”. W artykule tym do fenomenu owej trwałości powrócimy na końcu, wcześniej próbując dokonać weryfikacji teorii autorskiej za pomocą metody dotychczas do tego celu raczej nie stosowanej. Zaczniemy jednak od krótkiego przybliżenia założeń tejże teorii w oparciu o dwa klasyczne dla niej teksty. Jest to manifest *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro* Alexandre Astruca oraz *Reżyser: ten, kto nie ma prawa się skarżyć* Francois Truffauta¹².

Astruc w swym słynnym tekście opublikowanym w 1948 roku, wyprzedzającym tym samym o dekadę epokę filmowego modernizmu, w której we Francji chętnie do tekstu tego się odwoływano, pisał:

Po przejściu – kolejno – przez stadium jarmarcznej atrakcji, przez stadium rozrywki analogicznej do teatru bulwarowego, czy wreszcie – sposobu utrwalania obrazów epoki, kino stopniowo staje się językiem. Językiem, czyli formą, w której i poprzez którą artysta może wyrazić swoją myśl, bez względu na to, jak byłaby ona abstrakcyjna, albo przekazać swoje obsesje, dokładnie tak, jak robi to dziś w eseju albo powieści. Oto dlaczego nazywam ten nowy wiek kina – wiekiem Kamery-pióra¹³.

¹²» A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, tłum. T. Lubelski, [w:] *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002. F. Truffaut, *Reżyser: ten, kto nie ma prawa się skarżyć*, tłum. T. Lubelski, [w:] tamże.

¹³» A. Astruc, dz. cyt., s. 63.

Koncepcja ta opiera się na utożsamieniu reżysera z autorem dzieła filmowego oraz wizji kina, które od tego dopiero momentu dysponować ma pełnoprawnym językiem artystycznym, nie ustępującym swą złożonością, subtelnością i wyrafinowaniem tradycyjnym dyscyplinom artystycznym. Tak postrzegany reżyser dysponuje identycznym stopniem kontroli filmowego medium jako narzędzia indywidualnej autorskiej wypowiedzi, jak pisarz w przypadku tworzenia dzieła literackiego używający pióra i papieru. Wyniesienie postaci reżysera filmowego do rangi jedynego autora pociąga za sobą nagłą konieczność usunięcia w cień i zakwestionowania wkładów twórczych innych członków ekipy, na czele ze scenarzystami. To przede wszystkim oni, a nie reżyser, pracują „piórem” – pozostają więc dla celów zawartych w manifestie przeszkodą szczególnie kłopotliwą. Nieprzypadkowo znajdujemy więc w tekście Astruca fragment:

Wynika stąd, oczywiście, że scenarzysta może realizować swoje filmy sam. Lepiej jeszcze, kiedy w ogóle nie ma scenarzysty, ponieważ w tym nowym kinie rozróżnienie między autorem a reżyserem traci wszelki sens. Reżyserowanie nie jest już środkiem ilustrowania czy przedstawiania sceny, ale prawdziwym pisaniem. Autor pisze kamerą, jak pisarz pisze piórem¹⁴.

Metafora kamery-pióra oraz utożsamienie reżysera z jedynym autorem filmu o identycznym stopniu samodzielnej kontroli nad powstającym dziełem jak w przypadku działalności pisarskiej są w świecie pobieżnej nawet znajomości filmowej praktyki twórczej, nader wątpliwe. Nieprzypadkowo Marek Haltof w swym znakomitym omówieniu zmieniających się koncepcji autorstwa filmowego nazywa koncepcję kamery-pióra „pojęciem dziś już tylko o historycznym znaczeniu”¹⁵. Stojąca za nim idea jednostkowego autorstwa, nawet jeżeli pozostaje już historyczną na gruncie dociekań akademickich, zachowuje jednak zadziwiającą żywotność w praktyce społecznej (dyskurs krytyki filmowej, strategie dystrybucyjne, obieg festiwalowy).

Drugi ze wspomnianych manifestów, napisany w 1960 roku tekst autorstwa François Truffauta, zaczyna się bardzo obiecująco: „Określenie, kto jest prawdziwym autorem filmu, nie zawsze jest oczywiste: są filmy reżyserów, filmy scenarzystów, filmy operatorów, filmy gwiazd”¹⁶, by natychmiast zaskoczyć czytelnika spodziewającego się wnikliwej analizy poszczególnych przypadków twórczości filmowej kategorią sformułowaniem:

W zasadzie jednak można uznać, że autorem filmu jest jego reżyser, wyłącznie on, nawet jeśli sam nie napisał ani linijki scenariusza, nie kierował aktorami i nie wybrał punktów widzenia kamery; dobry czy zły film zawsze przypomina tego, kto odpowiada za jego realizację i nawet w najgorszym – przytoczonym

¹⁴» Tamże, s. 66.

¹⁵» M. Haltof, *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków: Rabid, 2001, s. 18.

¹⁶» F. Truffaut, dz. cyt., s. 137.

wyżej – wypadku mamy do czynienia z filmem kogoś, kto sam nie prowadził aktorów, nie współpracował przy scenariuszu ani nie decydował o punktach widzenia¹⁷.

Sformułowanie to jest równie kategoryczne, co beztrząsowo w tekście nieuargumentowane. Przyziemna kwestia dowodzenia, jak się zdaje, niespecjalnie pociąga wybitnego krytyka i filmowca. Żmudne to i niewdzięczne zadanie najpewniej pozostawiono akademickim wyrobnikom pióra. Nie wiemy więc, dlaczego to „w zasadzie można uznać”, że autorem filmu jest wyłącznie jego reżyser. Co więcej, Truffaut proponuje śmielszą jeszcze tezę o wartości filmu jako pochodnej wartości reżysera, co otwiera szerokie pole do przyszłej interpretacyjnej błyskotliwości w udowadnianiu wybitności nieudanego filmu wybitnego autora jako wartościowszego niż solidne dzieło nie cieszącego się chwalebnyim statusem *auteur* rzemieślnika¹⁸.

Błędne byłoby przypuszczenie, że światowe zwycięstwo teorii autorskiej w praktyce krytyczno-interpretacyjnej, było łatwe i nie spotkało się z żadnym oporem, co pokazują kolejne słynnej zażartej debaty między Andrew Sarrisem i Pauline Kael¹⁹. Tym niemniej fakt owego zwycięstwa jest niepodważalny, a jego skutki odczuwane po dziś dzień, nawet w refleksji akademickiej, w której z jednej strony teoria ta budzi uzasadnione wątpliwości metodologiczne i od lat uchodzi za rzecz o znaczeniu historycznym, z drugiej jednak monografie autorskie pozostają wciąż podstawowym „gatunkiem” filmoznawczej twórczości.

Przyjrzyjmy się dwóm z późniejszych druzgocących krytyk, prowadzonych w dwóch różnych rejestrach i opartych na odmiennych przesłankach. Pierwsza to sarkastyczna krytyka Williama Goldmana zwarta w jego przenikliwych i potocznych *Przygodach scenarzysty*²⁰. Oparta jest przede wszystkim na wiedzy praktycznej, własnych doświadczeniach i znajomości produkcyjnych mechanizmów. Jej retoryka oparta jest na taktyce „zdrowego rozsądku”. Goldman pisze:

Być może gdzieś jest to prawdą. Może Truffaut sam projektuje dekoracje do swoich filmów, nie wykluczam, że Fellini sam stoi za kamerą, i mogę sobie wyobrazić, że Kurosawa montuje każdy centymetr filmu, którego jest reżyserem. Są to niezwykle utalentowani ludzie i nie mam pojęcia, czy istnieją jakieś ograniczenia dla ich talentu. Prawdę rzekłszy, nie wiem nic o tym, jak robi się filmy za granicą. Ta książka nie dotyczy tego w najmniejszym stopniu.[...] Nie spotkałem choćby jednego filmowca, pracownika technicznego, operatora, producenta czy montażyisty, który by w to wierzył. Nie spotkałem nawet reżysera, który wierzyłby w «auteur theory».[...] Spójrzmy na to racjonalnie. Szefowie wytwórni nie są głupi i, wierząc w to lub nie, potrafią liczyć koszty filmu. Jeśli to reżyser «tworzy» film, dlaczego wytwórnie wynajmują fachowych montażyistów, płacąc im po trzy tysiące dolarów tygodniowo? Lub po cztery tysiące dolarów równie fachowym scenografom? Lub dziesięć tysięcy plus procent od zysku najlepszym operatorom?²¹.

17» Tamże.

18» Tamże, s. 142.

19» Por. P. Kael, *Co dzień w kinie*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978, s. 181–198.

20» W. Goldman, *Przygody scenarzysty*, tłum. M. Karpiński, Warszawa: Instytucja Filmowa Agencja Scenariuszowa, 1999.

21» Tamże, s. 95.

Scenarzysta *Butcha Cassidy i Sundance Kida*, doceniając rolę puenty, wieńczy swe wywody wyrafinowaną złośliwością:

A więc nie istnieje amerykański reżyser-autor? Być może jest taki ktoś. Ktoś, kto sam wymyśla swoje historie, jest producentem swoich filmów i sam je reżyseruje. I sam staje za kamerą jako operator. Nie trzeba nawet wspominać, że sam montuje te filmy. Wszystko to łączy z wysoce osobistą, odrębną wizją świata. Ten człowiek to Russ Meyer. Nie mogę się doczekać, kiedy Truffaut napisze o nim książkę²².

W rejestrze naukowym wszechstronną krytyczną analizą teorii autorskiej jest także tekst amerykańskiego autora. Berys Gaut w artykule z 1997 roku, prezentującym mocne stanowisko na rzecz zbiorowej, opartej na współpracy wizji autorstwa filmowego, rozpoczyna swe rozważania od zarysowania wcześniejszych, konkurencyjnych stanowisk²³. Układają się one w mapę wielorakich argumentów. Gaut dzieli wspomniane argumenty na te o naturze: egzystencjalnej (istnieją autorzy filmów artystycznych na podobieństwo autorów dzieł literackich), hermeneutycznej (związane z interpretacją krytyków i strategią rozumienia danych tytułów jako specyficznych dzieł takich a nie innych reżyserów) oraz wartościującej (panteon artystów-autorów wyróżniających się na tle rzeszy rzemieślników). Następnie Gaut wskazuje na rozmaite postrzeganie ontologicznego statusu autora jako: realnie istniejącej osoby bądź konstruktu tworzonoego w dyskursie krytyków i filmoznawców, a także na rozmaite profesje związane z produkcją filmu, z którymi utożsamiano w różnych ujęciach filmowego autora: oczywiście reżysera, ale także scenarzystę bądź gwiazdę aktorską, bądź też producenta lub całe studio produkcyjne. Wreszcie, zarysowuje kolejną różnicę związaną z przekonaniem o indywidualnym lub zbiorowym autorstwie dzieła filmowego. Autor wskazuje też na możliwe kombinacje polegające na rozmaitym układzie twierdzeń z kilku zarysowanych tutaj kategorii. Gaut porządkuje również trzy podstawowe rodzaje argumentacji na rzecz indywidualnego autorstwa dzieła filmowego, mianowicie: strategię restrykcji (dany film i jego walory mogły powstać tylko i wyłącznie w wyniku pracy tego reżysera i żadnego innego), strategię wystarczającej kontroli (reżyser charakteryzuje się wysokim stopniem kontroli i możliwością decyzji przesądzającą o losie wkładów twórczych innych członków ekipy), wreszcie strategią konstruktywistyczną (autor jako wytwór krytyczno-filmoznawczego dyskursu).

Gaut, będąc rzecznikiem autorstwa zbiorowego funkcjonującego w oparciu o zasadę współpracy ekipy filmowej, polemizuje z ujęciami konkurencyjnymi. Istotny walor stanowi zwłaszcza dyskusja ze strategią drugą i trzecią, w sytuacji gdy pierwsza nie jest już artykułowana nawet przez rzeczników teorii autorskiej z taką pewnością jak na początku drugiej połowy ubiegłego stulecia. W przypadku strategii trzeciej Gaut posługuje się ironią bliską cierpkim uwagom cytowanego wyżej Goldmana pisząc o jej

²²» Tamże, s. 99.

²³» B. Gaut, *Film Authorship and Collaboration*, [w:] R. Allen, M. Smith (red.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 149–172.

niezbyt imponującej wartości poznawczej i niewielkich korzyściach ze „[...] spekulowania na temat psychologii pewnego rodzaju superinteligentnej ośmiornicy, której macki zdolne są kontrolować niezliczone mechanizmy kina i sięgać do zakamarków duszy aktorów”²⁴. Dużą wagę ma zwłaszcza polemika z wciąż stosunkowo mocną i przekonującą strategią drugą. Gaut opiera ją na poglądzie o specyfice pracy nad dziełem filmowym, nie znajdującym analogii w żadnej z innych dyscyplin artystycznych (również w architekturze i metaforze wznoszenia katedry, jaką rzecznicy teorii autorskiej często wygodnie uspokajali wątpliwości na temat indywidualnego autorstwa filmu), szczególnie zaś odległa jest od literatury, z którą tak często i chętnie ją zestawiano. Reżyser filmu, nawet w przypadku przyjęcia modelowej jego wizji jako najsilniejszego podmiotu w procesie twórczym, nie posiada bowiem kontroli tego rodzaju jak architekt nad budowniczymi, malarz korzystający z przygotowania płótna przez swoich uczniów, a przede wszystkim jak pisarz nad tekstem swojego wiersza, powieści lub sztuki. Stopień kontroli nad wkładami twórczymi pozostałych członków ekipy jest, jak przekonuje Gaut, znacznie bardziej ograniczony, a ich inwencja, swoboda i autonomia większa niż w przypadku jakiegokolwiek innej dyscypliny artystycznej.

Szczególną uwagę Gaut poświęca postaciom aktorów, wskazując na fundamentalne różnice ontologiczne między statusem aktora teatralnego i filmowego. Ten pierwszy interpretuje i aktualizuje zapis sztuki, istniejącej obiektywnie i nie podlegającej zmianom. W drugim przypadku aktor wraz ze swoją cielesnością, gestami i intonacją staje się immanentnym i nie podlegającym zmianie składnikiem dzieła filmowego, jednym z elementów go konstytuujących. Autor przekonuje o nietekstualnym i Nieliterackim charakterze filmu jako obiektu innego rodzaju, w żadnej mierze nietożsamego z literackim zapisem, na podstawie identycznego zapisu, jak słusznie dowodzi, można bowiem stworzyć bardzo różne filmy.

Gaut prezentuje mocne stanowisko na rzecz autorstwa zbiorowego, a jego artykuł traktuję w tym tekście jako póki co ostatnie ważne teoretyczne sformułowanie studiów nad filmem w tej, zajmującej badaczy przez dziesięciolecia, kwestii²⁵.

Spróbujmy zatem poddać je empirycznemu sprawdzeniu, rozpatrując kilka przypadków z dziedziny kina polskiego, zarówno historycznych, jak i współczesnych. Zaczniemy od trzech przykładów związanych z trzema pierwszymi filmami Andrzeja Wajdy, przedstawionych tutaj w porządku niechronologicznym.

W *Popiele i diamentach* (1958) znajduje się legendarna scena, w której Maciek Chelmicki (Zbigniew Cybulski) i Andrzej (Adam Pawlikowski) wspominają zmarłych przyjaciół, podpalając kieliszki

²⁴» Tamże, s. 161.

²⁵» Na gruncie polskim szczególną wartość ma tutaj praca Marka Hendrykowskiego, zwłaszcza jej pierwsze rozdziały, prezentujące bardzo podobne rozumienie autorstwa filmowego do tego, które później przedstawione zostanie na gruncie anglosaskim przez Gauta. Por. M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań: Wydawnictwo UAM, 1988. Przywoływany artykuł amerykańskiego filmoznawcy co prawda opublikowany został pierwotnie w 1997 roku, ale później w rozszerzonej postaci oraz z zachowaniem głównych tez, struktury i argumentacji znalazł się w książce Gauta *A Philosophy of Cinematic Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010, s. 98–151), stąd piszę o „ostatnim ważnym teoretycznym sformułowaniu” problemu.

ze spirytusem. Scena ta była po wielokroć analizowana, niekiedy cytowana w innych utworach filmowych, przez lata obrastając legendą²⁶. Ma ona kształt odmienny od tego ze scenariusza i scenopisu, nadany jej dopiero w czasie realizacji. Autorem pomysłu nie był zaś sam reżyser, lecz jego ówczesny zastępca (drugi reżyser) Janusz Morgenstern. Sam proces pracy na planie, szukanie koncepcji tego jak scenę tę zainscenizować, musiał mieć charakter kolektywny i improwizowany, o czym świadczyć może wypatrzona na jednym z fotosów przez Krzysztofa Kornackiego sterta niedopałków za barem, przy którym rozmawiają w filmie Maciek Chełmicki i Andrzej, będąca najpewniej dowodem ożywionej aktywności dyskusyjno-intelektualnej. Co więcej, znaczący wpływ Morgensterna na film związany jest też z zaproponowaniem przez niego i przekonywaniem Andrzeja Wajdy (myślącego wcześniej o Tadeuszu Janczarze jako odtwórcy roli Chełmickiego) do obsadzenia Cybulskiego w głównej roli. Waga tej decyzji jest łatwa czytelna dla każdego kinomana, gdy pomyśli przez chwilę o *Popiole i diamentie* bez Cybulskiego. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której główny aktor i kluczowa scena w filmie Andrzeja Wajdy są wynikiem inicjatywy drugiego reżysera. Pozostawmy na moment wnioski i pytanie, czy w jakikolwiek sposób wpływa to na status Andrzeja Wajdy jako autora *Popiołu i diamentu*.

W debiutanckim filmie tegoż reżysera rolę odegrał inny, później głośny i samodzielny reżyser, ówczesnie pracujący z Wajdą jako asystent, mianowicie Kazimierz Kutz. Problemem realizacyjnym w *Pokołeniu* była techniczna kwestia nakręcenia efektu kuli uderzającej w ciało. Reżyser o śląskich korzeniach skonstruował zmyślne urządzenie oparte na detonatorze używanym w kopalniach oraz prezerwatywach wypełnionych czerwoną mazią, które świetnie sprawdziło się potem, w przedstawieniu postrzałów i ran powstałych w ich wyniku²⁷.

²⁶ » „Scena z *Popiołu i diamentu* należy do najbardziej znanych w historii kina polskiego. Jak gdyby «odłączyła» się od całości i oddziaływała, jak chyba żadna inna, na zbiorową wyobraźnię Polaków, także filmowców”. M. Przyłipiak, *Czy było kiedyś tyłu fajnych chłopców i dziewcząt?*, „Kino” 1996, nr 3. Cyt. za: K. Kornacki, „*Popiół i diament*” Andrzeja Wajdy, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011, s. 6.

²⁷ » Ł. Figielski, B. Michalak, *Prywatna historia kina polskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005, s. 70–73. Kutz tak wspomina realia ówczesnej pracy nad filmem: „Zakwaterowani byliśmy w jednym pokoju – operatorzy i reżyserzy. Żyliśmy tym filmem totalnie. Cośmy wymyślili wieczorem, to realizowaliśmy nazajutrz, a po kolacji spotykaliśmy się i kombinowaliśmy, co dalej”. Tamże, s. 70. Wajda zaś opisuje dokładnie wynalazek swego asystenta:

„Przykładem tego, że zaczynaliśmy wszystko od początku, był niezwykle wynalazek Kazimierza Kutza. W tym czasie w filmach strzelało się z ostrej amunicji, bo ślepe naboje nie dawały odrzutu i można było wystrzelić tylko raz. Nikt też nie potrafił zrobić efektu uderzenia pocisku w człowieka. A ja chciałem to koniecznie mieć na ekranie i powierzyłem całą rzecz mojemu nieocenionemu asystentowi. Kazik pracował kilka dni w całkowitej tajemnicy. Kiedy się znów zjawił na planie, żeby zademonstrować rezultat, przyniósł gotowe urządzenie. Podstawą był detonator używany do odpalania dynamitu w kopalniach. Kutz zamontował go na ołowianej blaszce, która ochraniała ciało aktora, do niej na zewnątrz, bandażem, przymocowany był detonator, a na nim dopiero prezerwatywa wypełniona cieczą w kolorze krwi. Teraz wystarczyło kable od detonatora wciągnąć przez spodnie tak, żeby nie było ich widać na ekranie i połączyć z akumulatorem, aby w każdej chwili mogła nastąpić eksplozja”. Tamże, s. 71–72.

W filmie *Kanał* Andrzej Wajda pełnił rolę drugiego reżysera. Po wielu latach stwierdził, iż w istocie wyreżyserował on samodzielnie około 1/3 filmu, co wynikało z wcześniejszej umowy między nim a Wajdą, według której udział asystenta był tak duży po to, aby mógł przedstawić tę pracę jako swój dyplom w Łódzkiej Szkole Filmowej²⁸. Twierdzenie to wywołało dyskusję i krytykę twierdzenia Kutza²⁹.

Warty uwagi jest status autora dzieła filmowego (utożsamianego z reżyserem), noszący pewne cechy „sakralności”, prowadzące się do tego, że jakiegokolwiek wyraźne podkreślanie innych wkładów twórczych przy okazji wybitnych dzieł znanych reżyserów, budzi wrażenie czegoś nieestosownego, otoczonego aurą skandalu. Nieprzypadkowo Krzysztof Kornacki, omawiając wspomnianą kwestię w swojej wnikliwej monografii dzieła Wajdy, zaznacza: „Wobec kolegialnej metody twórczej dochodzenie, kto wpadł na jej pomysł, byłoby bezproduktywne i małostkowe (Wajda utrzymuje, że Morgenstern, który to potwierdzał)”³⁰.

Dzieje się tak zresztą już w przypadku najśłynniejszej tego rodzaju dyskusji wywołanej książką Pauline Kael o *Obywatelu Kane*, w której podważała dominującą rolę Wellesa na rzecz podkreślenia wkładu scenarzysty Josepha L. Mankiewicza³¹. Skandal polegał nie tylko na krytyce stanowiska Kael (zadziwiającą długotrwałość³²), lecz także na rozważaniu przez Wellesa pozwania autorki książki do sądu³³.

Zastanówmy się jednak nad wskazanymi trzema polskimi przypadkami. Podważanie roli Andrzeja Wajdy jako autora *Popiołu i diamentu*, *Pokolenia* i *Kanału* zakrawałoby na szaleństwo. Pisanie o *Popiele i diamentcie* jako dziele Wajdy, powstałym przy istotnym udziale Morgensterna, byłoby niewiele mniejszą aberracją, ponadto natychmiast budzącą pytania dlaczegoż by nie pisać o dziele Wajdy – Morgensterna – Andrzejewskiego – Wójcika – Cybulskiego. Zapewne też z większą łatwością zgodzilibyśmy się na istotny udział w kształcie finalnym Morgensterna (pomysł na inscenizację przynajmniej jednej ze scen, która okazała się legendarną, nader fortunate zaproponowanie głównego aktora i przekonanie do tej propozycji) niż Kutza (pomysł zastosowania detonatora oraz prezerwatyw wypełnionych imitacją krwi), co wskazywałoby na różny status propozycji konceptualnych, ściśle artystycznych oraz propozycji

²⁸» E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz: z dołu widać inaczej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1994, s. 10 i s. 254. Autorka w przypisie podaje też jako źródło szerszej informacji artykuł reżysera *Było inaczej: nie mam dyplomu*, „Życie Literackie” 1983, nr 2, ale nie udało mi się odnaleźć tego tekstu pod wskazanym adresem bibliograficznym.

²⁹» Najostrzej wypowiedział się pełniący przy realizacji *Kanału* funkcję operatora kamery (szwenkiera) Jerzy Wójcik stwierdzając: „Sformułowania Kutza są głęboko krzywdzące i nieprawdziwe”. Tadeusz Konwicki (ówczesny kierownik literacki zespołu „Kadr”, w którym film powstawał) oraz Janusz Morgenstern (asystent reżysera *Kanału*) odmówili komentarza. Patrz: P. Sarzyński, *Kto nakręcił „Kanał”*, „Polityka” 30 maja 1987, nr 22, s. 16. Do dyskusji tej odnosi się też Marek Hendrykowski. Patrz: tegoż, *Autor jako problem poetyki filmu...*, s. 28.

³⁰» K. Kornacki, dz. cyt., s. 185.

³¹» P. Kael, *The Citizen Kane Book*, New York: Bantam Doubleday Dell, 1971.

³²» Por.: jedyną recenzję książki Kael zamieszczoną na portalu Amazon: www.amazon.com/Citizen-Kane-Book-Pauline-Kael/dp/0553142739 (8.06.2013).

³³» P. Houston, *Pauline Kael*, www.guardian.co.uk/news/2001/sep/05/guardianobituaries.arts1 (8.06.2013).

natury technicznej, mających jedynie pewne konsekwencje artystyczne, niezależnie od nazwisk obu proponujących je reżyserów związany z funkcjonującym uniwersalnie podziałem na ekipy na pionów twórcze (*above-the-line*) i techniczne (*below-the-line*). Podpalanie spirytusu ma tym samym inny status niż napełnianie prezerwatywy krwią.

Przed wszystkim jednak te trzy przypadki historyczne, opisywane na podstawie źródeł pisanych, wskazują na pewien, jawiący się jako nierozwiązywalny, spłot problemów. Nie sposób podważać autorskiej roli słynnego reżysera w opisywanych przypadkach trzech jego pierwszych filmów, naturalnym jest, że ludzie z ekipy przynoszą własne pomysły, jakiegokolwiek relatywizowanie autorstwa doprowadzi szybko do *reductio ab absurdo*, w którym poszerzając grono kluczowych aktorów natychmiast pojawiać się mogą opinie o konieczności włączenia kolejnych postaci, o nieco tylko mniejszym wpływie na całość, niż właśnie włączone, doprowadzając w efekcie do szacowania roli sekretarki grupy zdjęciowej i szefa elektryków. Dołączyć do tego możemy zarzuty natury etycznej („małostkowość”, o jakiej pisze Kornacki). *A jednak to Morgenstern wymyślił scenę ze spirytusem i Cybulskiego w roli Chełmickiego* – możemy rzecz parafrazując słynnego Włocha stojącego przed inkwizycyjnym trybunałem.

Problem ten jawi się jako nierozwiązywalny na gruncie analizy źródeł pisanych dotyczących poszczególnych przypadków. Może okazać się jednak dobrym testem przydatności w studiach nad filmem „etnograficznych” metod badań jakościowych postulowanych przez badania „kultury produkcji”. Skoro kwestia filmowego autorstwa od lat budzi kontrowersje, co jak sądzę nie pozostawia wątpliwości w świetle wcześniejszej części artykułu, dlaczegoż by nie zbadać na gruncie obserwacji i analizy konkretnych przypadków „w terenie”, jak kształtuje się filmowe autorstwo. W dalszej części zaproponuję więc fragmenty materiału zebranego w czasie pogłębionych, częściowo strukturyzowanych wywiadów, dotyczących autorstwa lub przypadków trzech poszczególnych realizacji. Składają się one na cząstkową wiedzę, niejednokrotnie dotyczącą spraw bardzo drobnych, swoistych „okrucich” nieporównywalnych ze statusem legendarnej sceny w jednym z najważniejszych polskich filmów. Celem jest bowiem zaprezentowanie rodzaju teorii ugruntowanej, budowanej „oddolnie”, szukającej pewnej uniwersalnej prawidłowości na podstawie szerszego zbioru niewielkich elementów, niezwiązanych koniecznie z dziełami o historycznej wartości, ale nie różnicującymi ich statusu w optyce metod badań społecznych³⁴. Co ciekawe, wydaje się, że w rezultacie możliwa będzie na bazie tego materiału daleko idąca obrona „autorskiego” statusu reżysera na podstawie zmodyfikowanej koncepcji filmowego autorstwa.

Przed wszystkim zwraca uwagę fakt, że nawet pracownicy pionów produkcji, znający najlepiej kulisy i rzeczywistość realizacji, a do tego należący – obok scenarzystów – do najczęściej wymienianych jako pozbawieni symboliczno-prestiżowych korzyści z realizacji, nie kwestionują pozycji reżysera jako autora i centralnej postaci dla procesu produkcji. Argumentem, który wymieniany jest na rzecz tego statusu jest głównie kwestia odpowiedzialności oraz decyzyjności, tj. wymóg akceptacji poszczególnych

³⁴» Por. E. Domańska, *Jakie metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2.

propozycji z jego strony. Jednocześnie w relacjach tych, przy okazji innych wątków, wyłania się skomplikowana psychologicznie materia związana z realiami planu i panujących na nim międzyludzkich relacji, z którą to materia, wedle branżowych opowieści, nie każdy reżyser radzi sobie w sposób doskonały. Niepowodzenia i potknięcia w tej dziedzinie prowadzić mogą do obojętności, braku respektu bądź mniej lub bardziej manifestacyjnego lekceważenia reżysera przez członków ekipy. Wiąże się to z inną często poruszaną w trakcie wywiadów kwestią, mianowicie wyjątkowością i niepowtarzalnością każdej realizacji, faktem, że każda z nich jest unikalną konfiguracją ludzkich oraz tekstualnych i materialnych czynników. Co za tym idzie – trudno o przedstawienie uniwersalnego modelu przedstawiającego pozycję reżysera oraz jego status w relacjach ze współautorami, w sytuacji w której jest to czynnik mogący bardzo różnie kształtować się przy okazji kolejnych realizacji. Typologia tego rodzaju byłaby potencjalnie bardzo szeroka, związana nie tylko z indywidualnymi różnicami charyzmy i charakteru, ale i łatwiej uchwytnymi np. gdy młodemu i niedoświadczonemu reżyserowi towarzyszy operator o bogatym i wieloletnim dorobku lub gwiazda aktorska o podobnym stażu, gdy ekipa twórcza pozostaje mniej więcej domeną rówieśników lub zależnie od tego w jakim stopniu ekspansywną jest osoba producenta. Jakikolwiek model musiałby być zatem modelem o ogromnej elastyczności i opartym o konstytuujące go założenie o daleko idącej zmienności.

Przyjrzyjmy się poszczególnym przykładom współpracy twórczej, traktowanym tutaj jako wspomniane informacje drobne i cząstkowe, mające rolę puzzli służących większej układance:

Wymyk (2011)

W przypadku tego filmu charakterystycznym elementem jest oparcie scenariusza na napisanej kilka lat wcześniej noweli Cezarego Harasimowicza, w bardzo daleko idący sposób przekształconej następnie w trakcie prac scenariuszowych przez duet Greg Zgliński – Janusz Margański. Reżyser mówi o trzydziestu – czterdziestu wersjach scenariusza przed rozpoczęciem okresu zdjęciowego, w czasie których z pierwotnej noweli Harasimowicza pozostał jedynie rdzeń w postaci tragicznego wydarzenia w pociągu, cała reszta natomiast uległa zmianie. Rozważając nawet prostą, zdawałoby się, sprawę współpracy przy scenariuszu duetu autorów, natrafiamy na kompleks zależności. W realiach współczesnej produkcji trudno mówić o sytuacji pisania scenariusza przez dwójkę autorów, a następnie po ewentualnych drobnych korektach, kierowania go do produkcji. Coraz większą rolę zaczynają odrywać obecnie laboratoria scenariuszowe, markety koprodukcyjne, script doktorzy oraz programy developmentowe. „Wymyk” uczestniczył w tego rodzaju programie „Ekran” organizowanym przez Szkołę Wajdy. W jego trakcie Zgliński, Margański oraz producent Łukasz Dzięcioł w czasie trzech sesji w ciągu roku prezentowali scenariusz, nad którym kontynuowano prace, międzynarodowemu gronu tutorów (m.in. Agnieszka Holland, Wojciech Marczewski, Edward Żebrowski, Joanna Krauze, Deljal Hasanovic, Niger Orrilard). Prócz tego prezentowano go wybranym przez autorów ludziom z branży, słuchając następnie ich uwag. W wyniku dyskusji, w tym również spostrzeżeń krytycznych, krystalizowali swoją wizję historii i głównego bohatera. O tym,

jak duże mogły tutaj zachodzić zmiany świadczy to, że zmieniono konstrukcję z niemalże nowelowej, opartej na trzech równorzędnych głównych wątkach i trzech bohaterach, na finalną, opierającą się tylko na jednym z nich. W sytuacji tej rozważając współpracę, musieliśmy wskazać na relację, w której dwójka autorów pod wpływem dyskusji i krytycznych uwag kształtuje swój skrypt i to w relacji bardziej powikłanej niż ujmowanie spostrzeżeń tutorów jako korekt niwelujących mankamenty, ale często także w procesie odrzucania i polemiki z uwagami krytycznymi oraz ich funkcjonowania przede wszystkim jako elementów uruchamiających własne myślenie na podstawie dyskusji.

Ponadto warto jeszcze wspomnieć o dwóch sytuacjach z planu. Po pierwsze, inicjatywą parokrotnie wykazywał się Robert Więckiewicz, proponując niekiedy drobne zmiany inscenizacyjne (które akceptował bądź też nie reżyser filmu)³⁵. Po drugie, istotną rolę odgrywał producent, często obecny na planie i w trudnych momentach wspierający reżysera. Greg Zgliński wspomina tę relację w sposób następujący:

Zazwyczaj jak producent pojawia się na planie, to u wszystkich pojawia się napięcie. A w tym filmie to działało dokładnie odwrotnie, kiedy Łukasz się pojawiał, to ja czułem taki luz, rozluźnienie i poczucie bezpieczeństwa. W takim momencie kryzysu, o jakim mówiłem beczenny jest producent, który nie krzyczy i nie ma pretensji, tylko jest członkiem drużyny³⁶.

Daas (2011)

W przypadku tej relacji bardzo istotna dla kształtu ekranowego dzieła była współpraca debiutującego reżysera Adriana Panka i uznanego operatora Arkadiusza Tomiaka. Wizualny wymiar filmu wyłaniał się ze wspólnych dyskusji, których początkiem bywały różne punkty widzenia, a konkluzją wizja kompromisowa. Reżyser filmu wspomina:

Od początku wyobrażałem sobie, że Daas nie powinien być tak zrobiony jak się zazwyczaj robi filmy dziejące się gdzieś na końcu XVIII wieku, w których masz takie bardzo ładne i dopracowane zdjęcia, w sensie odpowiednio skomponowanych kadrów i płynnych jazd kamery, gładkości całej strony wizualnej. Wiedziałem, że on nie powinien być w sumie „XVIII-wieczny”, w sensie pozbawienia go całej tej symetrii i uroklowości kojarzonej z filmowymi przedstawieniami tej epoki. Tymczasem że on traktuje w dużej mierze o sprawach związanych z ciałem, z cielesnością, to powinien być taki trochę chropowaty. I właśnie tutaj

³⁵» Greg Zgliński opowiadając o tych sytuacjach mówi m.in. jednej ze scen kolejowych: „W „Wymyku” była scena na peronie, co do której też do ostatniej chwili nie wiedziałem do końca jak ją nakręcić. Wiedziałem, że chcę mieć ujęcie z grupką ludzi i pociąg w tle. Ale wymyśliłem tą scenę dość statycznie, że Alfred widzi tam Jurka, krzyczy Jurek i oni go od razu łapią. A Robert zaproponował: nie, wiesz co, ja się wyrwę i pobiegnę do niego, bo taki mam impuls. To od razu uruchomiło kamerę i natychmiast ta cała scena się też zdynamizowała. [...] U czujnych aktorów zazwyczaj te propozycje w 99 procentach są słuszne. Od tego momentu jak on wyrwał się, znowu kamera się uruchomiła i znowu montażowo zaczęło to inaczej funkcjonować”. Wywiad w posiadaniu autora.

³⁶» Tamże.

mieliśmy zasadniczą dyskusję z Arkiem. On trochę się bał tego, że jak kamera będzie z ręki, to będzie zbyt przypominało Dogmę, a poza tym, że będzie też trudniejsze w odbiorze. Jako udało mi się go przekonać, bo osiągnęliśmy kompromis polegający na tym, że były jazdy kamery, ale były to takie jazdy surowe, z innych rzeczy niż wózek³⁷.

Adrian Panek prezentuje też spojrzenie na kwestię autorstwa filmowego zakorzenioną w jego reżyserskiej praktyce i zdecydowanie odbiegającą od prezentowanych na początku tego rozdziału ujęć:

Dla mnie teoretyczne rozważania o statusie autora nie są interesujące. Zauważyłem po czterech latach, w czasie których byłem w zasadzie sam ze swoim scenariuszem, byłem bardzo ciekawy tego, co inni mogą wnieść do tego filmu. Wiedziałem jak wiele dzieje się w czasie prób z aktorami albo jak wiele dzieje się, kiedy pracujesz z operatorem i o tym, że on też ma wpływ na inscenizację. Spędziliśmy dużo czasu na próbach aktorskich i cały czas rozmawialiśmy o tym projekcie. Miałem wszystko w głowie, jak to powinno wyglądać i jak się powinno to zrobić, ale cały czas czekałem na kontrpropozycję³⁸.

W przypadku zespołowej współpracy przy „Daas” nie sposób pominąć też wkładu scenografki, kostiumografki oraz rekwizytora w przedsięwzięcie będące historycznym filmem kostiumowym realizowanym przy budżecie mniejszym niż przeciętne koszty filmu współczesnego pozbawionego spektakularnych scen oraz udziału producenta, który zdecydował się zaufać debiutującemu reżyserowi – jak wspomina Adrian Panek – częstokroć przedkładał ekranowy efekt nad typowo producencką kalkulację finansową.

Jesteś Bogiem (2012)

W przypadku tego filmu rdzeniem ekipy była innego rodzaju konfiguracja: bardzo silną pozycją scenarzysty od blisko dekady zabiegającego o realizację filmu, będącego autorem bestsellerowego wydania książkowego scenariusza, które poprzedzało decyzję o skierowaniu filmu do produkcji, młody reżyser (drugi film Leszka Dawida) w pewnym sensie „wybrany” przez scenarzystę dla projektu oraz producent cieszący się dużą renomą w środowisku (Jerzy Kapuściński i studio Kadr). W trakcie realizacji okazało się, że wizja przyszłego filmu scenarzysty i reżysera w pewnych aspektach różnią się. O ile dla Macieja Piusa kluczowy wydawał się wymiar społeczny, związany z panoramą młodego polskiego kapitalizmu lat 90., o tyle dla Leszka Dawida ciekawszym wydawał się bardziej uniwersalny aspekt losu artysty. Ponadto różnice dotyczyły konkretnych decyzji warsztatowych: wyrzucenia bądź pozostawienia narracji z offu (ostatecznie pozostały tylko jej elementy w początkowej sekwencji filmu) oraz związanego z tym wyboru sposobu opowiadania (narracja linearna czy oparta na retrospekcji).

Reżyser odnosząc się do tych problemów mówi:

³⁷ » Wywiad w posiadaniu autora.

³⁸ » Tamże.

Wszedłem w ten projekt, wiedząc, że Maciek włożył w scenariusz mnóstwo pracy, świetnie wszystko udokumentował, chciałem poznać jego motywację. Zapytałem go: „Maciek, zdajesz sobie sprawę, że to będzie wyglądało inaczej, niż sobie zakładasz?”. Powiedział: „Wiem, wiem, mam nadzieję, że nie będzie było aż tak bardzo”³⁹.

Z kolei scenarzysta wspomina:

Były dyskusje, natomiast oczywiście było dla wszystkich, że ostateczna decyzja należy do Leszka, ponieważ on bierze odpowiedzialność za ten etap pracy. [...] Widziałem, że to zaczyna ciążyć w pewną stronę, która odbiega od sensu, który był dla mnie ważny. Zadawałem sobie pytania – czy to złe, czy dobrze, bo to może znaczyć, że powstanie coś ciekawszego, może Leszek wie coś więcej, może inna wersja tej historii bardziej sprawdzi się w kinie? Zgłaszałem wątpliwości, ale nie rozdzierałem szat. Uważałem, że Leszek ma prawo do zmian i myślałem, że wyłoni się z tego jakaś alternatywna historia niezgodna z moimi intencjami, ale równie ciekawa, odślanająca inne sensy⁴⁰.

Wcześniej zaznacza jednak:

Uważam, że Leszek zrobił świetny, uczciwy film. Historia Paktofoniki jako taka nie została zafałszowana, Leszek włożył w ten film całe serce, genialnie poprowadził aktorów. Skorzystał z mojego scenariusza, ale opowiedział trochę swoją historię, zinterpretował ją po swojemu i miał do tego prawo. Postąpił zgodnie z własnym sumieniem. Stwierdzam jasno – ja się od tego filmu nie dystansuję. Chcę tylko powiedzieć, że film i scenariusz to trochę dwie różne historie. Liczyłem, że to jednak będzie ta sama opowieść, liczyłem na pewien cud, ale ten cud się nie wydarzył⁴¹.

Co ciekawe, instancją rozstrzygającą w dyskusjach reżysera i scenarzysty był niekiedy producent, którym prezentowali alternatywne rozwiązania, nie mówiąc kto z dwójki jest ich autorem⁴².

Sądzę, że już nawet ten częściowy materiał empiryczny pozwala na zaproponowanie nieco odmiennej, niż przyjmowane do tej pory, koncepcji autorstwa filmowego. Jest ona wizją autorstwa zbiorowego, bardzo bliską teoretycznym ustaleniom Berysa Gauta, aczkolwiek jednocześnie nie przekreślającą istotnej pozycji reżysera. Jest to koncepcja autorstwa zbiorowego, którą można nazwać „sieciowym autorstwem filmu”. Zakłada ona powstawanie filmu w wyniku twórczej współpracy sieci podmiotów,

³⁹» *Spotkałem świetny* team. *Rozmowa z Leszkiem Dawidem*, [w:] M. Adamczak, P. Marecki, M. Malatyński (red.), *Restart zespołów filmowych*, Kraków: Ha!art, 2012, s. 214.

⁴⁰» *Nie napiszę scenariusza, z którym będę potem chodził jak z dywanem pod pachą i zachwalał, jaki piękny*. *Rozmowa z Maciejem Pisukiem*, [w:] M. Adamczak, P. Marecki, M. Malatyński (red.), dz. cyt., s. 202.

⁴¹» Tamże, s. 197.

⁴²» *Spotkałem świetny* team. *Rozmowa z Leszkiem Dawidem*, [w:] M. Adamczak, P. Marecki, M. Malatyński (red.), dz. cyt., s. 212.

w warunkach europejskich z najczęściej centralną (w aspekcie dycyzjności i koordynacji), w największym stopniu wpływającą na sieć i zachodzące w niej procesy postacią reżysera, między innymi korzystającego z pomysłów współpracowników i selekionującego te rozwiązania, które zostaną ostatecznie wykorzystane. Jednocześnie, jako że konfiguracja zachowuje zmienność w konkretnych realizacjach możliwa jest sytuacja, gdy w przypadku niektórych projektów centralne miejsce zajmuje inny aktor (np. producent) lub możemy mówić o w miarę równorzędnej pozycji kilku autorów (np. reżyser, producent, operator lub scenarzysta). Co więcej, płynności i dynamika „sieciowego autorstwa” sprawia też, iż konfiguracja jest zmienną w poszczególnych fazach realizacji, inna jest na etapie developmentu (gdzie jej rdzeniem bywają najczęściej prace scenariusze i relacja scenarzysta-reżyser), inna na planie filmowym (zmienia się pozycja w sieci tak istotnego wcześniej scenarzysty, ku jej centrum przesuwają się najczęściej operator, bywa, że i gwiazda aktorska), jeszcze inna na etapie postprodukcji (rdzeniem bywa najczęściej relacja reżyser-montażysta). Czynniki sprawczymi w tego rodzaju „autorskiej sieci” mogą być przy tym nie tylko czynniki ludzkie, ale odciskający piętno na całości „aktorzy” innego rodzaju (np. pogoda, technika, finanse). Wkłady twórcze innych uczestników procesu realizacji są w pewnym sensie „przejmowane” przez postać reżysera, najczęściej przy akceptacji pozostałych osób (choć najczęściej, tradycyjnie już, buntują się scenarzyści)⁴³.

Materiał ten pozwala też na zaproponowanie innego rodzaju metaforyki niż „kamery-pióra” lub innych wskazujących na literackie konotacje. Zarówno w artykule Gauta⁴⁴, jak i w ujęciach z dziedziny socjologii sztuki podkreślających zbiorowe i procesualne autorstwo dzieła⁴⁵, pojawiają się porównania do grupy muzyków wspólnie grających na podstawie pewnego tematu, w generalnych ramach przez niego wyznaczonych, ale też w dowolny, twórczy sposób przekształcających go i – co istotne – reagujących na przekształcenia dokonane w improwizacji współpracowników. Tego rodzaju odniesienie jest dobrze zakorzenione w relacjach reżyserów, podkreślających, że nie pragną pilnie strzec zapisów scenariusza, ale przeciwnie – są ciekawi, jak współpracownicy zareagują na zawarte w nim propozycje, jakie zaproponują zmiany, wariacje, przekształcenia, jaki rezonans wzbudzi w nich pierwotna propozycja.

Sięgając do powszechnie znanych autotematycznych filmów traktujących o twórczości filmowej, wizja ta znacznie bliższa byłaby *Nocy amerykańskiej* (1973) Truffauta, w której aspekt współpracy i relacji na planie, przy założeniu centralnej postaci reżysera, odbiega od *Osiem i pół* (1963) Felliniego z podkreślaną w tym dziele sferą indywidualności artysty, jego snów, marzeń i wspomnień z dzieciństwa jako konstytuujących utwór filmowy. Truffaut kilkanaście lat po swoim manifestie przedstawił obraz będący

⁴³ Najbardziej wyrazistym przykładem jest tu mający miejsce w polskiej kinematografii początku lat 60. tzw. „bunt scenarzystów” (Jerzego Stefana Stawińskiego, Aleksandra Ścibora-Rylskiego oraz Józefa Hena), którzy postanowili sami chwycić za kamery.

⁴⁴ B. Gaut, *Film Authorship and Collaboration*..., s. 166.

⁴⁵ H.S. Becker, R.R. Faulkner, B. Kirshenblatt-Gimblett (red.), *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

w jakimś sensie filmowym manifestem artystycznym, w którym odwrotnie niż w o ponad dekadę wcześniejszym, właściwym manifestie znalazło się jednak miejsce na większą gamę czynników wpływających na ostateczny kształt utworu.

Sądzę, że teoretyczna propozycja „sieciowego autorstwa” filmowego lepiej oddaje realia twórczości niż klasyczna teoria autorska. Nie ma przy tym złudzeń co do tego, że pozostanie w najlepszym razie propozycją teoretyczną. Pozwalając sobie na odrobinę autoetnografii zaznaczyć mogę, iż niezależnie od tego rodzaju teoretycznych supozycji w tekstach krytycznych sam posługuję się utożsamieniem reżysera z autorem dzieła, nadmieniając jedynie o innych wkładach twórczych. Thomas Elsaesser zauważa: „Kiedy działasz w biznesie tworzenia autorów, wtedy jeden autor jest «odkryciem», dwóch to pomyślny znak zapowiadający «nową falę», a trzech nowych autorów z tego samego kraju to nic innego jak «nowe kino narodowe»”⁴⁶.

Teoria autorska odniosła tak ogromny sukces, ponieważ była i jest wygodna dla bardzo wielu podmiotów świata filmu. Praktycznie wszystkim przynosi korzyści lub ułatwienia. Oczywiście jest, że korzystają reżyserzy, ale znajdują się oni w znacznie szerszej grupie beneficjentów myślenia wyznaczanego przez tę teorię. Krytyk filmowy, dysponujący ograniczoną ilością znaków oraz równie ograniczonym czasem oddania tekstu w okolicach premiery, ma zawsze poręczne oparcie w *oeuvre* danego reżysera. Działy promocji i marketingu oraz producenci mogą korzystać z komercyjnego statusu „marki” danego reżysera-autora⁴⁷. Widz filmowy może stosować autorski klucz (obok gatunkowego wciąż najpopularniejszy) w sprawnym poruszaniu się pośród współczesnej powodzi produktów audiowizualnych. *Last but not least* – o ileż wygodniejsze dla przedstawiciela filmoznawstwa jest aktywność czytelnika i widza, a następnie gabinetowa refleksja zwięziona przed ekranem komputera w pisaniu o danym reżyserze i jego dziele jako spójnym dokonaniu indywidualnego autora, tropiąc cechy stylu, reminiscencje z innych filmów, odniesienia biograficzne, tło epoki etc., niż zapuszczać się w trudno dostępny i często nieprzyjazny oraz hermetyczny świat planu filmowego, przeprowadzać wielogodzinne wywiady będące podstawą żmudnych transkrypcji, śledzić powikłane relacje i wpływy pośród danej „autorskiej sieci”. Innymi słowy, metody badań społecznych są w studiach nad filmem nieporównanie bardziej uciążliwie oraz ryzykowne z uwagi na brak swojego zakorzenienia w ich dorobku niż tradycyjne podejście tekstualne.

Tym samym jednostkowy, indywidualny autor filmowy, usuwający w cień, jak się zdaje znacznie bliższe rzeczywistości, zbiorowe autorstwo filmu, sam z kolei jest konceptem powstającym we współpracy szerokiej gamy aktorów społecznych, których życie czyni łatwiejszym.

⁴⁶ T. Elsaesser, *Film Festival Networks: the New Topographies of Cinema in Europe*, [w:] tegoż, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, s. 99.

⁴⁷ Por. T. Corrigan, *The Commerce of Auteurism: A Voice Without Authority*, „New German Critique” 1990, nr 49 oraz R.E. Kapsis, *Hitchcock: the Making of a Reputation*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Marcin Adamczak

Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Absolwent oraz wykładowca Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTvT w Łodzi. Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (2010 i 2011). Laureat konkursu im. Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych (2011). Autor książki *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* (2010). Publikował m.in. w „Odrze”, „Panoptikum”, „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym” i kilku tomach zbiorowych. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na ekonomicznych aspektach kina współczesnego oraz kulturze produkcji polskiego przemysłu filmowego.

SUMMARY

Collaborative filmmaking and the film authorship

The article deals with issues of collaboration among the film crew and its influence on the film authorship. At the beginning, the short overview of previous approaches to film authorship question is presented, with particular emphasis put on contemporary theories in the field. Then those theories are examined by three historical examples of productions of socialist cinematography and three realisations of recent feature films based on interviews with film directors, producers and script writer. Finally, the author points the prospect of alternative theory of film authorship based on qualitative research, the so-called „net authorship”, dependent on collaboration of various subjects working in fluid configurations.

Keywords: collaboration, film authorship, film directing, Polish film during Peoples' Republic epoch, qualitative research

OJCIEC FILMU JAPOŃSKIEGO I JEGO NAJWIĘKSZA GWIAZDA: WSPÓŁPRACA SHŌZŌ MAKINO I MATSUNOSUKE ONOE W KONTEKŚCIE NARODZIN I ROZWOJU PROFESJONALNEJ JAPOŃSKIEJ BRANŻY FILMOWEJ

Dawid Głównia | Kraków

ABSTRAKT

Celem niniejszego artykułu jest omówienie współpracy Shōzō Makino (1878–1929) i Matsunosuke Onoe (1875–1926) – „Ojca japońskiego kina” i jego pierwszej gwiazdy. Działalność tandemu omówiona została w odniesieniu do szeroko pojmowanego kontekstu instytucjonalnego, w ramach którego przebiegała. Kontekst instytucjonalny rozumiany jest tu jako wewnętrzne uwarunkowania japońskiego przemysłu filmowego we wczesnym okresie jego rozwoju, zwłaszcza podział produkcji na kino współczesne i historyczne, metody pracy zespołów filmowych, relacje zachodzące między nimi a korzystającymi z ich usług wytwórniami i wystawcami oraz związki przemysłu filmowego z tradycyjnym japońskim teatrem. W artykule omówione zostały kolejno: praktyki produkcyjne japońskiego przemysłu filmowego w chwili wkroczenia doń przez Makino i Onoe; pierwszy okres działalności filmowej Makino; okoliczności nawiązania przez niego współpracy z Onoe; model kina wypracowany przez Makino i metody pracy w jego jednostce produkcyjnej; kształtowanie się społecznego fenomenu Onoe oraz okoliczności zerwania współpracy reżysera i gwiazdora.

słowa kluczowe: Shōzō Makino, Matsunosuke Onoe, kino japońskie, historia kina, japońskie kino nieme, Nikkatsu, kyūgeki, kyūha

Powiedzieć o nim, że był gwiazdą, to za mało. Matsunosuke Onoe był fenomenem. W szczytowym okresie jego kariery na terenie tokijskiej dzielnicy Asakusa, stanowiącej wówczas rozrywkowe centrum Japonii, znajdowały się trzy kina, w których wyświetlano po trzy różne filmy z Onoe w roli głównej. Co dziesięć dni każde z nich otrzymywało nową produkcję z jego udziałem, co oznacza, że w owym czasie występował on przynajmniej w dziewięciu filmach miesięcznie. Anegdota z epoki głosi, że uczniowie proszeni o wskazanie na najwspanialszych współczesnych im Japończyków wymieniali go na drugim miejscu, zaraz po cesarzu. Choć w latach dwudziestych gwiazda Onoe nieco przybladła, na jego pogrzeb przybyło niemal dwieście tysięcy fanów, pragnących złożyć ostatni hołd swemu idolowi.

Mimo niezaprzeczalnej charyzmy, pracowitości i umiejętności konstruowania swego pozaekranowego wizerunku, Onoe nie był jednym architektem swego sukcesu. Prawdopodobnie do końca swych dni pozostałby drugorzędym aktorem teatralnym, gdyby los nie postawił na jego drodze Shōzō Makino, reżysera określanego mianem „Ojca japońskiego kina” i „Japońskiego Davida Warka Griffitha”. Celem niniejszego artykułu jest omówienie współpracy tych dwóch wielkich osobistości wczesnego kina japońskiego ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu instytucjonalnego, w jakim przyszło im działać. Przez kontekst instytucjonalny rozumiem wewnętrzne uwarunkowania japońskiego przemysłu filmowego



Matsunosuke Onoe (1875-1926)

Źródło: www.momat.go.jp (16.12.2013)



Shōzō Makino (1878-1929)

Źródło: www.ja.wikipedia.org (16.12.2013)

we wczesnym okresie jego rozwoju, zwłaszcza podział produkcji na kino współczesne i historyczne, metody pracy zespołów filmowych, relacje zachodzące między nimi a korzystającymi z ich usług wytwórniami i wystawcami oraz związki przemysłu filmowego z tradycyjnym japońskim teatrem.

W drodze ku profesjonalizacji japońskiej branży filmowej

Początek współpracy Makino i Onoe przypada na okres konstytuowania się w Japonii profesjonalnej branży filmowej i wykształcania przez nią pierwszych formuł realizacyjnych. Po powrocie z USA, gdzie miał okazję przyjrzeć się metodom pracy w firmach Thomasa Alvy Edisona i Siegmunda Lubina, Ken'ichi Kawaura, właściciel wytwórni Yoshizawa Shōten, podjął próbę przeniesienia na grunt japoński amerykańskich wzorców produkcji filmowej. W styczniu 1908 roku ukończył budowę nowoczesnego – jak na owe czasy – studia filmowego położonego na terenie tokijskiej dzielnicy Meguro. Prymitywna w gruncie rzeczy placówka posiadała szereg elementów, które usprawniły proces realizacji filmów – cztery ściany, uniezależniające filmowców od warunków pogodowych, szklany dach umożliwiający korzystanie z naturalnego oświetlenia oraz kilka pomieszczeń przeznaczonych na składowanie sprzętu, taśm i rekwizytów. Wkrótce za przykładem firmy Kawaura poszły inne tokijskie wytwórnie – M. Patē Shōkai założyło studio Okubo, a Fukuhōdō – studio Hanamiddera. Nieco wcześniej rozpoczął się proces wykształcania stałych kin. W 1900 roku przebranzowiono w tym celu teatr Kinki-kan, zaś trzy lata później budynek Denki-kanu, pierwotnie przeznaczony do prezentowania fenomenu elektryczności¹. Na początku drugiej dekady XX wieku kina stanowiły już stały element krajobrazu miejskiego nie tylko w Tokio – gdzie wedle różnych szacunków w 1912 funkcjonowało już od 40 do 70 takich placówek² – ale i w innych metropoliach. Ważną rolę w tym procesie odegrał Kawaura, z którego inicjatywy otwarto m.in. położone na terenie Asakusy kina Sanyū-kan i Teikoku-kan.

¹ W literaturze przedmiotu często spotykany jest mylny pogląd, jakoby Denki-kan był pierwszą placówką wybudowaną w celu wyświetlania filmów. Spośród nowszych powielających go publikacji wymienić można artykuł Davida Desserę z pracy zbiorowej *The International Movie Industry* z 2000 roku. Na gruncie literatury anglojęzycznej błąd ten można wywieść z pionierskiej monografii kina japońskiego autorstwa Donalda Richiego i Josepha L. Andersona opublikowanej w 1959 roku (błąd nie został skorygowany w rozszerzonej wersji pracy z 1982 roku). Na pierwotną funkcję Denki-kanu poprawnie wskazują m.in. Peter B. High i Roland Domenig. Zob. D. Desser, *Japan*, [w:] G.A. Kindem (red.), *The International Movie Industry*, Illinois: Southern Illinois University, 2000, s. 10; J.L., Anderson, D. Richie, *Japanese Film: Art and Industry*. Expanded Edition, Princeton: Princeton University Press, 1982, s. 26–27; P.B. High, *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History” 1984, Vol. 19, No. 1, s. 31–32; R. Domenig, *A Place with a View of the Tower – Asakusa as a Movie District*, 2010, www.tokyoedoradio.org/Project/Symposia/Symposium03/Symposium03-keynoteSpeechDomenig/Symposium03-keynoteSpeechDomenig.html (20.08.2013).

² H. Salomon, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „Japonica Humboldtiana” 2002, No. 6, s. 144. Różnice w szacunkach wynikają ze stosowania odmiennych definicji stałego kina.



Asakusa w 1910 roku. Na fotografii zidentyfikować można kina Taishō-kan i Sekai-kan

Źródło: <http://dl.ndl.go.jp/> (16.12.2013)

Równolegle do przekształceń infrastrukturalnych zmianie ulegał model produkcji i dystrybucji filmowej³. O ile wcześniej w repertuarze kin dominowały filmy importowane z Zachodu, a japońskie wytwórnie koncentrowały się na głównie na realizacji prostych kronik filmowych – zwanych *jiji eiga* (時事映画, dosł. „filmy dotyczące bieżących wydarzeń”) i *jikkō* (実況, dosł. „rzeczywisty stan rzeczy”, co stanowiło kalkę francuskiego pojęcia *actualités*) – o tyle pod koniec pierwszej dekady XX wieku zintensyfikowano w Japonii prace nad formami fabularnymi. W okresie tym rozpoczął się proces dywersyfikacji produkcji na filmy *shinpa* (新派, dosł. „nowa szkoła”) i *kyūha* (旧派, dosł. „stara szkoła”), z stanowiący podstawę dla późniejszego podziału kina japońskiego na nurty *gendai-geki* (現代劇, kino współczesne) i *jidai-geki* (時代劇, kino historyczne). Podział japońskiej produkcji filmowej na utwory rozgrywające się przed i po Restauracji Meiji rychło doprowadził do jej zróżnicowania geograficznego – filmy współczesne kręcono głównie w zurbanizowanym Tokio, a filmy historyczne w Kioto, gdzie ostało się więcej zabudowań z okresu feudalizmu.

³ » Funkcjonowanie japońskiej branży filmowej od chwili importu pierwszych urządzeń do projekcji i rejestracji filmów do zakończenia wojny rosyjsko-japońskiej (1904–1905) omawiam szerzej w: D. Głównia, *Sześć widoków na kinematografię japońską: Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina*, Wrocław: Yohei, 2013, s. 27–50.

Za pierwszą produkcję typu *shinpa* zwyczajowo uznaje się *Mój grzech* (*Onoga tsumi*), opary na powieści o tym samym tytule autorstwa Yūhō Kikuchiego, którą pod koniec 1908 roku na zlecenie Kawaury nakręcił Kichizō Chiba⁴. Rok wcześniej pracujący w oddziale Yoshizawa Shōtan w Osace Ryō Konishi zrealizował pierwszy film na podstawie słynnej opowieści o 47 roninach – *Skarbiec wiernych wasali, Akt 5* (*Chūshingura godan-me*) – oraz zapis sztuki tanecznej *shosagoto* (所作事) o tytule *Benkei na moście* (*Hashi Benkei*), w których wystąpił gwiazdor teatru *kabuki* Nizaemon Kataoka XI. Komercyjny sukces filmów Konishiego, jak również ponownie wprowadzonego do kin *Oglądając jesienne liście* (*Momijigari*,



Kadr z filmu *Oglądając jesienne liście*

⁴» Film stanowił nie tyle adaptację powieści Kikuchiego, co adaptację jego scenicznej adaptacji. Miesiąc po jego premierze na ekrany trafił *Mój grzech: Kontynuacja* (*Onoga tsumi zokuhen*). Chiba zrealizował oba filmy w tym samym czasie, a na każdy z nich składała się jedna scena znana ze spektakli na podstawie literackiego pierwowzoru. Więcej informacji o obu filmach, a także o związkach zachodzących między nimi a powieścią i jej scenicznymi adaptacjami znaleźć można [w:] K.I. McDonald, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, New York: M.E Sharpe, Inc., 2000, s. 4–7. Niektórzy badacze – m.in. Hiroshi Komatsu i Joanne Bernardi – wskazują, że pierwszy film na podstawie tej powieści zrealizowano rok wcześniej w wytwórni Yokota Shōkai. Zob. H. Komatsu, *Some Characteristics of Japanese Cinema Before World War I*, transl. L.C. Ehrlich, Y. Okutsu, [w:] A. Nolletti Jr, D. Desser (red.) *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1992, s. 245; J. Bernardi, *Writing in the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit: Wayne State University Press, 2001, s. 39. Wiarygodność tej rewelacji jest jednak wątpliwa (być może stanowi efekt replikowanego błędu w druku), bowiem w literaturze przedmiotu pojawia się rzadko, nie towarzysząc jej bardziej szczegółowe informacje, a sama utwór nie figuruje na żadnym w żadnym znanym mi wykazie filmów japońskich. Informacje o ówczesnej produkcji filmowej, jakimi obecnie dysponujemy są fragmentaryczne i zawodne, nie jest więc wykluczone, że taki film powstał.

1899, Tsunekichi Shibata), skłonił władarzy japońskich wytwórni do produkcji większej ilości filmów o tematyce historycznej. Początkowo filmy *kyūha* niewiele różniły się od prostych rejestracji spektakli *kabuki*, jakie realizowano w Japonii już na przełomie XIX i XX wieku, stopniowo jednak wprowadzano do nich nowe rozwiązania formalne, a źródeł inspiracji zaczęto poszukiwać w opowieściach *kōdan* (講談). Wiodącą rolę w tym procesie odegrał Shōzō Makino, do którego wiosną 1908 roku z propozycją kręcenia filmów zwrócił się Einosuke Yokota, właściciel wytwórni Yokota Shōkai, będący jednym z głównych konkurentów Kawaury.

Raczkująca formuła kina historycznego bardzo szybko stanęła przed pierwszym wyzwaniem – potrzebowała aktorów posiadających doświadczenie w sztukach z epoki, tymczasem świat teatru *kabuki* stawał się coraz bardziej wrogi kinu. Od samego początku teatralne gwiazdy największego formatu pogardliwie odnosiły się do nowego medium, niemniej część trup pozwalała na rejestrowanie fragmentów swoich spektakli, postrzegając kino jako środek darmowej reklamy. Wkrótce jednak większość aktorów teatralnych zmieniła swą optykę i zaczęła postrzegać taśmę filmową nie jako narzędzie promocji, lecz konkurenta w walce o widza. Również menadżerowie teatrów byli przekonani, że jeśli aktor pojawi się na ekranach kin, coraz mniej ludzi będzie chciał oglądać go na scenie⁵. W 1911 roku syndykat teatrów opublikował oświadczenie, w którym zakazał aktorom pierwszej klasy występowania w filmach⁶. Przemysł filmowy próbował przyciągnąć znane twarze, oferując im stałe kontrakty na wyłączność, lecz w większości przypadków musiał zadowolić się aktorami teatralnymi drugiej i trzeciej kategorii. Część z nich rychło wyrosła na gwiazdy, zyskując w ramach medium filmowego status, którego nigdy nie byłaby w stanie osiągnąć na deskach teatru. Pierwszą, a zarazem największą z nich był Matsunosuke Onoe, który związał się z kinem w 1909 roku.

Profesjonalizacja japońskiej branży filmowej, zapoczątkowana u progu drugiej dekady XX wieku, nie oznaczała bynajmniej, że proces realizacji filmów był łatwy i przyjemny, ani tym bardziej, że przebiegał według wzorców amerykańskich. Ogromne zapotrzebowanie na nowe tytuły wymuszało ekspresowe tempo pracy, przebiegającej w warunkach iście partyzanckich. Nie było mowy o scenariuszu, próbach czy dokrętkach – gotowy film musiał być oddany do dystrybucji w ciągu kilku dni od otrzymania zamówienia. Co więcej, często o tematyce filmu decydowali nie tyle jego twórcy, czy nawet kierownictwo wytwórni, lecz właściciele kin, precyzyjnie określający, jaki produkt chcą otrzymać. Słowem, realizacja filmu przybierała wówczas charakter nie produkcji przemysłowej, lecz chałupniczej pracy na akord. Jako że większość filmów, jakie wówczas kręcono, oparta była na znanych historiach, tworzenie scenopisu, precyzowanie intrygi i nakreślanie charakteru postaci nie były postrzegane jako konieczne. Rola reżysera ograniczała się zwykle do kontroli nad ustawieniem dekoracji, nakierowaniem kamery na gwiazdę filmu i wykrzykiwania dialogów oraz poleceń dotyczących czynności, jakie winni w danym momencie wykonać aktorzy.

⁵ J.L. Anderson, D. Richie, dz. cyt., s. 29.

⁶ P. Simon, *Chronologie: Les premières années du cinéma au Japon (1896–1920)*, „Ebisu” 2001, N. 26, s. 98.

Katorżnicze tempo pracy utrzymało się w ramach japońskiego przemysłu filmowego jeszcze długi czas po rozpoznaniu przezeń wagi scenariusza i prób w procesie produkcji filmowej. Yoshirō Edamasa, operator pracujący dla wytwórni Tenkatsu, takimi słowami opisał warunki pracy panujące w firmie jeszcze w 1919 roku:

Scenariusz dostarczany jest reżyserowi, który natychmiast go czyta, ocenia jego jakość i w ciągu jednego lub dwóch dni decyduje o jego odrzuceniu lub przyjęciu do realizacji. Następnego dnia natychmiast rozpoczynają się przygotowania do realizacji filmu. Trzeciego dnia zbiera się wszystkich aktorów i wyjaśnia im zarys scenariusza. Równolegle do prób w studio przygotowywane są dekoracje i natychmiast po ich ukończeniu przystępuje się do kręcenia. Generalnie rzecz biorąc, ukończenie filmu zajmuje od trzech do dziesięciu dni. Osoba z zewnątrz środowiska filmowego nie jest nawet w stanie wyobrazić sobie towarzyszącego temu pośpiechu⁷.

Nawet jak na warunki, w których pracowali Makino i Onoe, ich filmografia jest imponująca, obaj byli bowiem tytanami pracy. We wczesnym okresie swej działalności reżyserskiej za powód do dumy poczytywał sobie fakt, że na realizację filmu nie potrzebuje więcej niż trzech dni, a gdy zajdzie taka potrzeba,



Spotkanie tradycji z nowoczesnością – Onoe przemieszcza się między planami zdjęciowymi

Źródło: www.park.org/Japan/Kyoto/culture/101/b1895.htm (16.12.2013)

⁷ » Za: H. Komatsu, *From Natural Color to The Pure Motion Picture Drama: The Meaning of Tenkatsu Company in the 1910s of Japanese Film History*, „Film History” 1995, Vol. 7, No. 1, s. 69.

jest w stanie zrobić to w jeden dzień. Onoe takimi słowy opisywał fizyczne i psychiczne konsekwencje natłoku pracy:

Musiałem realizować dziewięć a nawet więcej filmów miesięcznie. Oznaczało to, że zawsze pracowałem jednocześnie nad trzema różnymi filmami, z trzema różnymi zespołami. Codziennie musiałem pędzić z jednego planu na drugi, a gdy tylko ukończyłem jakiś film, czekał na mnie kolejny. Z jednego planu przenoszono mnie na drugi, a potem na kolejny. Brakowało mi czasu na pozbieranie się, więc dosłownie rozpadałem się fizycznie. Czasem byłem tak wykończony, że kompletnie mieszałem role, tracąc świadomość tego, co robię⁸.

Onoe, gwiazda tysiąca filmów?

Trudno dociec, w ilu właściwie filmach wystąpił Onoe na przestrzeni swej osiemnastoletniej kariery. *Ara-ki Mataemon*, nakręcony w 1925 roku przez Tomiyasu Ikedę, reklamowany był jako tysięczna produkcja z udziałem Onoe. Tymczasem filmografia gwiazdora sporządzona w tym samym roku wymienia 955 tytułów, katalog z 1977 roku – 968 tytułów, a najnowszy wykaz opracowany przez Narodowe Centrum Filmowe na podstawie reklam i materiałów prasowych z epoki wymienia ich 874⁹. Trudności ze sporządzeniem pełnego i rzetelnego katalogu wynikają po części z faktu, iż do końca drugiej dekady XX wieku powszechną praktyką w ramach japońskiego przemysłu filmowego było ponowne wprowadzanie na ekrany tych samych filmów pod zmienionymi tytułami oraz łączenie fragmentów produkcji wycofanych z obiegu kinowego w nowe filmy. Dobry przykład tej praktyki stanowi wersja *Chūshingury* z kolekcji Narodowego Centrum Filmowego, składająca się z fragmentów ekranizacji opowieści o 47 roninach zrealizowanych z udziałem Onoe w latach 1910–1917. Podobnych trudności nastręcza sporządzenie pełnej filmografii Makino, któremu przypisuje się autorstwo od 300 do 700 tytułów.

Zaledwie kilka filmów z dorobku Makino i Onoe zachowało się do naszych czasów. Nitroceluloza, którą wykorzystywano wówczas do produkcji taśmy filmowej, jest materiałem łatwopalnym, stąd też w magazynach wytwórni często dochodziło do pożarów. Wielkie trzęsienie ziemi w regionie Kantō z 1923 roku zmiotło z powierzchni ziemi większość infrastruktury filmowej w Kioto, a bombardowania w okresie wojny na Pacyfiku i późniejsza polityka władz okupacyjnych względem japońskiego kina historycznego dopełniły dzieła zniszczenia. Na niską ilość ocalałych filmów z okresu niemego wpłynął również sposób obchodzenia się z nimi przez wytwórnię¹⁰. Taśmy z filmami wycofanymi z obiegu kinowego

⁸» Za: P.B. High, dz. cyt., s. 46.

⁹» Y. Irie, *The First Movie Star in Japanese Film History*, transl. T. Shimauchi, R. Dean, „Journal of Film Preservation” 2006, No. 72, s. 70.

¹⁰» Szczegółowe omówienie tych praktyk znaleźć można [w:] A. Gerow, *One Print in the Age of Mechanical Reproduction: Film Industry and Culture in 1910s Japan*, „Screening the Past” 2000, Issue 11, <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr1100/agfr11e.htm> (20.08.2013).



Mastunosuke Onoe jako Kuranosuke Ōishi na fotografii promocyjnej do Matsunosuke odgrywa Chūshingurę (Matsunosuke no Chūshingura, 1910–1917)

Źródło: <http://dl.ndl.go.jp/> (16.12.2013)

cięto nie tylko w celu włączenia ich fragmentów do nowych produkcji, ale również po to, by klatki z nich sprzedawać miłośnikom kina, którzy traktowali je jak suweniry podobne drzeworytom przedstawiającym aktorów teatralnych w ich popisowych rolach. Co więcej, jako że taśma filmowa była w owym czasie kosztowna (jej wartość nierzadko stanowiła jedna trzecia budżetu całej produkcji), tak jak z zasady nie powtarzano raz nakręconych ujęć, tak też i nie tworzone wiele kopii pozytywowych zrealizowanych filmów. Zamiast równolegle wprowadzać do obiegu większą ilość egzemplarzy nowych filmów, wyświetlano kilka ich kopii w kinach premierowych, zwanych *fukiri-kan* (封切り館), a następnie przesuwno je w dół łańcucha dystrybucyjnego. Taśmy, które nie uległy zniszczeniu w toku eksploatacji i nie zostały pocięte na fragmenty, magazynowano w złych warunkach, w wyniku czego utrwalony na nich obraz ulegał postępującej deterioracji. Niewielki skrawek twórczości Makino i Onoe, jakim obecnie dysponujemy, daje ledwie ogólnikowe wyobrażenie o kształcie realizowanych przez nich filmów, zwłaszcza na wczesnym etapie ich kariery. Materiały z epoki i późniejsze opracowania z zakresu historii kina japońskiego pozwalają jednak przesłedzić dzieje ich współpracy, a także rozpoznać skalę fenomenu, jakim był Onoe.

Pierwsze kroki Makino w branży filmowej

Historię tę warto rozpocząć od wyjaśnienia, dlaczego Einosuke Yokota, dostrzegłszy komercyjny potencjał tkwiący w filmach historycznych, zwrócił się z propozycją ich realizacji właśnie do Makino. Przyszły reżyser pełnił naówczas funkcję menadżera działającego w Kioto teatru Senbon-za, którym uprzednio zarządzała jego matka – Yana Makino, pracująca również w charakterze narratorki *gidayū*. W Senbon-za regularnie wystawiano spektakle zarówno lokalnej trupy *kabuki*, jak i wędrownych zespołów aktorskich. Dodatkowym źródłem dochodu był dla teatru wynajem sali do projekcji zagranicznych filmów importowanych przez Yokota Shōkai. Rozumowanie Yokoty przebiegało w sposób następujący – skoro Makino ma doświadczenie w produkcji spektakli *kabuki*, stały zespół aktorów i niejaki rozeznanie w technologii filmowej, a do tego w przeszłości okazał się rzetelnym partnerem biznesowym, jest najlepszym kandydatem na to stanowisko. Po krótkiej rozmowie mężczyźni uściskali sobie dłonie, a Yokota wyciągnął z portfela 50 jenów, które wręczył Makino na rozkręcenie produkcji filmowej. Kwota ta stanowiła naówczas równowartość niespełna rocznego uposażenia aktora drugiej kategorii, jednak dla właściciela małego teatru jawiła się jako bajorńska suma. Kilka dni później u bram Senbon-za pojawili się posłańcy Yokoty z kamerą Gaumonta i trzynastoma tysiącami stóp taśmy filmowej¹¹.

W swych kalkulacjach Yokota nie uwzględnił faktu, że znajomość mechanizmów projekcji filmów, nie przekłada się na umiejętność ich realizacji. Pierwsza przymiarka reżyserska Makino – ekranizacja fragmentu sztuki *Yoshitsune*, czyli *tysiąc drzew wiśni* (*Yoshitsune Senbon Zakura*) – okazała się kompletną porażką. Makino był tak zaaferowany kontrolą nad prawidłową pracą kamery i wydawaniem poleceń

¹¹ » P.B. High, dz. cyt., s. 42.

aktorom, że nie wykadrował poprawnie obrazu, w wyniku czego zarejestrowane zostały wyłącznie stopy aktorów. Taśmę z felernym materiałem natychmiast spalono¹². Pierwszą udaną produkcją Makino była *Bitwa w świątyni Honnō-ji* (*Honnō-ji Kassen*), przedstawiająca ostatnie chwile Nobunagi Ody, nakręcona 23 maja 1908 roku na terenie świątyni Shinshō-gokuraku-ji. Oficjalna premiera filmu odbyła się 17 września tego samego roku w tokijskim kinie Kinki-kan¹³.

Choć początkujący reżyser mógł odnotować na swym koncie drobny sukces, w toku prac nad kolejnymi utworami naprzemiennie padał ofiarą pecha, nieuwagi i braku wprawy w rzemiośle filmowym. Symptomatyczne są tu dwa filmy, których łączona premiera odbyła się 1 marca 1909 w tokijskim Fuji-kanie, lecz prawdopodobnie zostały nakręcone kilka miesięcy wcześniej – *Pouczenie Sugawary*, czyli *zwierciadło kaligrafii* (*Sugawara denju tenarai kagami*) i *Skrzek kruka o świecie*: *Sen o lekkim śniegu* (*Akegarasu yume no awayuki*). Pierwszy z nich był ekranizacja trzeciego aktu sztuki o tym samym tytule.

Przystępując do jego realizacji Makino wynajął wołu od robotnika parającego się oczyszczeniem ulic miasta z ekskrementów. Zwierzę miało ciągnąć karocę, którą poruszał się antagonistą głównego bohatera – urzędnik dworski z epoki Heian. W trakcie zdjęć żaden z członków ekipy nie zauważył, że zad wołu pokryty był kałem. Dostrzeżono to dopiero podczas projekcji testowej. Obawiając się, że wyświetlenie filmu w takiej postaci zostanie potraktowane jako obraza tronu cesarskiego, Makino zniszczył niebezpieczny materiał, a następnego dnia ponownie wynajął wołu i nakręcił scenę od nowa, pilnie bacząc, by na tym razem na taśmie nie uchwyciono ani grama ekskrementów. Druga z produkcji zawierała scenę pieszej wędrowki bohaterów w czasie zamieci śnieżnej, której efekt uzyskano wysypując kawałki białego papieru z kosza zawieszonego nad kadrem. Podczas kręcenia kosz zerwał się z linki, na której był umocowany, i uderzył w głowę jednego z aktorów, co zostało zarejestrowane na taśmie



Teatr Senbon-za

Źródło: <http://kanko.city.kyoto.lg.jp/support/film/culture/volume/05.php> (16.12.2013)

¹²» Tamże.

¹³» Pojawiające się w tekście daty premier filmów przytaczam za serwisem Nihon Eiga Databēsu (Japońska Baza Filmowa): www.jmdb.ne.jp.

nim zdążono wstrzymać pracę kamery. Makino działał wówczas pod silną presją oszczędzania taśmy, toteż nie powtórzył ujęcia i przekazał do dystrybucji produkt zawierający widoczną wpadkę realizacyjną. W dniu premiery rezydujący w Fuji-kanie *benshi* – narrator wyjaśniający i komentujący przebieg wydarzeń rozgrywających się na ekranie – zmuszony został przerwać pełną patosu przemowę oddającą uczucia pary kochanków przebijających się przez śnieżyce, bowiem gdy tylko ta nagle urwała się, a niczego niespodziewający się bohater został rażony spadającym z nieba koszem, cała sala wybuchła gromkim śmiechem. Zdenerwowany *benshi* odesłał film do Kioto, domagając się usunięcia niedorzecznego fragmentu. Makino, gdy przekazano mu to polecenie, ze zdziwieniem odparł: „To coś takiego w ogóle da się zrobić?”. Na tym etapie swej katedry „Ojciec kina japońskiego” nie zdawał sobie jeszcze sprawy, że nakręcony materiał można dowolnie przycinać i montować¹⁴.

Okoliczności nawiązania współpracy Makino i Onoe

W literaturze przedmiotu można natrafić na dwie wersje okoliczności nawiązania przez Makino współpracy z Onoe, które określić można mianem realistycznej i romantycznej. Pierwsza z nich jest przy tym prawdziwa, znajduje bowiem potwierdzenie w źródłach z epoki, nie tworzonych przez osoby związane z przemysłem filmowym. Podług niej, Onoe poznał Makino jeszcze zanim ten zaangażował się w produkcję filmową i od 1904 roku z różną regularnością występował na deskach Senbon-za¹⁵. Romantyczna wersja opowieści, choć jej wiarygodność została podważona, warta jest przytoczenia, bowiem dobrze ilustruje zjawisko mitologizowania wczesnego okresu japońskiej branży filmowej przez działające w jej ramach postaci. W opowieści tej – mającej stanowić relację niemal z pierwszej ręki, bowiem zawartą w autobiografii Masahiro Makino¹⁶, syna Shozo Makino – spotkanie „Ojca japońskiego kina” i jego największej gwiazdy, jawi się niemal jako efekt boskiej ingerencji. Elementem wspólnym obu wersji jest długotrwała – w wersji romantycznej jednak krótsza niż w wersji realistycznej – niechęć Onoe do zaangażowania się w realizację filmów.

Podług wersji romantycznej w 1908 roku Makino udał się z pielgrzymką do głównej świątyni synkretycznej sekty Złotego Światła (Konkōkyō) w prefekturze Okayama, by wnieść modły w intencji większych sukcesów w realizacji filmów. W trakcie pielgrzymki, którą uprzyjemniał sobie odwiedzinami w lokalnych przybytkach rozkoszy i teatrach, jego uwagę przykuł plakat przedstawiający aktora stojącego na jednej nodze z ramionami rozpostartymi niczym w locie. Zaintrygowany, postanowił obejrzeć reklamowany spektakl. Wieczorem zawitał do teatru, gdzie jego oczom ukazał się Matsunosuke Onoe.

¹⁴» P.B. High, dz. cyt., s. 42–43.

¹⁵» Zob. Kinemajunpōsha-hen, *Nihon eiga jinmei jiten: Dan'yū-hen (jōkan)*, Tōkyō: Kinemajunpōsha 1996, s. 364–365; H. Fujiki, *Dual Persona: Onoe Matsunosuke as Japan's Early Cinema Star*, „Iconics” 2004, Vol. 7, s. 157.

¹⁶» M. Makino, *Makino Masahiro jiden: Eiga tosei. Chi no maki*, Tōkyō: Heibonsha 1977, s. 8. Warto podkreślić, że opowieść ta przytaczana jest jako prawdziwa w części opracowań filmoznawczych m.in. w P.B. High, dz. cyt., s. 43.

Onoe przyszedł na świat 12 września 1875 roku pod nazwiskiem Tsuruzō Nakamura. Gdy doszło do jego pierwszego spotkania z trzy lata młodszym Makino, posiadał już spore doświadczenie sceniczne. Wedle słów zawartych w jego autobiografii z 1921 roku, na deskach teatru zadebiutował w wieku pięciu lat w sztuce wystawianej przez trupę Tamizō Onoe II, a w 1890 roku porzucił dom rodzinny, by przyłączyć się do wędrownego trupy *kabuki*. Początkowo występował pod pseudonimem artystycznym Tsurusaburō Onoe, lecz w 1904 roku (według niektórych źródeł 1902) przyjął bardziej prestiżowe imię Matsunosuke¹⁷. W ciągu kilkunastu lat, które upłynęły na występach w Okayamie i innych większych miastach, prowincjonalnych teatrach, a czasami i pod gołym niebem, Onoe wykształcił dynamiczny styl gry, zakładający się na szybkich i płynnych ruchach, istic akrobatycznych popisach sprawnościowych, fantazyjnych pozach i ekspresyjnym ruchu gałek ocznych w chwilach wysokiego napięcia emocjonalnego. To właśnie tym ostatnim Onoe zawdzięcza nadany mu przez fanów pieszczotliwy przydomek Medama no Mat-chan (目玉の松ちゃん)¹⁸.

W owym czasie Makino mógł nie posiadać jeszcze warsztatu umożliwiającego mu realizację poprawnych filmów, ani nawet sprecyzowanego pomysłu na kino, przeczuwał jednak, że nowe medium wymaga stylu gry odmiennego od tego, jaki cechował teatr *kabuki*. Dynamiczny styl Onoe – wynikający po części z faktu, że był on aktorem trzeciej kategorii, niezwiązanym z szanowanymi rodami aktorskimi, a przez to bardziej skłonny do eksperymentów – wydał mu się ucieleśnieniem „filmowości”. Onoe zrazu niechętnie odniósł się do pomysłu gry w filmach, co śladem swych stojących wyżej w hierarchii kolegów po fachu postrzegał jako zajęcie niegodne wykonawcy *kabuki*, nader chętnie przystał jednak na propozycje występów w Senbon-za za każdym razem, gdy jego trupa zawita do Kioto. Dumny aktor jeszcze kilkakrotnie odrzucał propozycję udziału w hańbiącym w jego mniemaniu procederze. Kiedy jednak Makino zaoferował mu astronomiczną jak na ówczesne czasy stawkę siedmiu jenów za film, Onoe stwierdził, że być może w swej dotychczasowej ocenie kina był zbyt surowy. Mimo to w kontrakcie zastrzegł sobie, że poza udziałem w kręceniu filmów, wieczorami będzie występował na deskach teatru¹⁹.

Pierwszy wspólny film Makino i Onoe trafił na ekrany 1 grudnia 1909 roku. Był nim *Tadanobu i Iis* (*Goban Tadanobu*), oparty na fragmencie sztuki *Yoshitune*, czyli *tyśiąc drzew wiśni*, którą reżyser bezskutecznie próbował przenieść na taśmę rok wcześniej. Jak na ironię – ponownie: podług wersji romantycznej – była to również ta sama sztuka, w której występował Onoe, kiedy po raz pierwszy zobaczył go Makino. Nim film został przekazany do dystrybucji w Senbon-za zorganizowano jego prywatny pokaz dla Onoe. Po latach aktor takimi słowy opisał uczucia towarzyszące mu podczas seansu:

¹⁷ » Za: Y. Irie, *The First Movie Star*, s. 67.

¹⁸ » *Medama* (目玉) oznacza „gałkę oczną”, ale pojęcie to stosowane jest również w znaczeniu specjalnego punktu programu czy czegoś szczególnie godnego uwagi. *Mat* (松) to pierwszy znak w imieniu aktora, natomiast *chan* (ちゃん) to przyrostek dodawany do imion osób, z którymi jest się w relacjach przyjacielskich. Przydomek Medama no Mat-chan można więc przełożyć na „Matsunosuke – Gałka oczna” lub „Matsu – Gałka oczna”.

¹⁹ » P.B. High, dz. cyt., s. 43.

Było to najbardziej zdumiewające, a zarazem niepokojące doświadczenie w moim życiu. Rzecz jasna widziałem wcześniej swoje fotografie, nie wspominając już o tym, że często spoglądałem na swoje odbicie w lustrze. Ale w lustrze człowiek jest w stanie zobaczyć tylko siebie zaabsorbowanego patrzeniem na siebie. Jak każdy, kto po raz pierwszy pojawił się wówczas w filmie, skamieniałem, uzmysławiając sobie, że właśnie widzę, jak wyglądam, kiedy na siebie nie patrzę²⁰.

Nowe i stare: kino a tradycyjne opowieści i teatralne praktyki

W historiografii kina japońskiego nawiązanie współpracy z Onoe przedstawia się jako punkt zwrotny w reżyserskiej karierze Makino. Ponieważ do dzisiejszych czasów zachowało się niewiele materiałów z wczesnego okresu ich działalności, nie sposób dociec, jak szybko dokonał się w rzeczywistości postęp Makino w opanowywaniu rzemiosła filmowego. Być może *Tadanobu i Iis* oraz produkcje zrealizowane przez niego w ciągu kolejnych kilkunastu miesięcy zawierały znaczne uchybienia warsztatowe, a swą popularność zawdzięczały wyłącznie charyzmie i energicznej grze Onoe. Jakkolwiek by nie było, faktem pozostaje, że z czasem reżyser nie tylko zgłębił tajniki poprawnego kadrowania, oświetlania planu czy wycinaniu zbędnych fragmentów taśmy, ale i wypracował własny styl filmowy, zasadzający się na czynieniu obfitego użytku z technik trickowych.

„Ojca japońskiego kina” zwykło się przyrównywać do Davida Warka Griffitha, zestawienie to jednak ma za swą podstawę wkład wniesiony przez obu mężczyzn w rozwój kinematografii narodowych, na gruncie których tworzyli, nie zaś podobieństwa formalne ich utworów. Nie powinno to zresztą szczególnie dziwić, zważywszy na to, że przez długi czas dzieła Amerykanina były w Japonii kompletnie nieznane. Pierwszy film jego autorstwa wyświetlono tam dopiero 21 października 1913 roku – była to *Telegrafistka z Lonedale* (*The Lonedale Operator*, 1911)²¹. Makino docenił co prawda szybsze tempo amerykańskich produkcji, które zaadaptował w swych filmach, a w późniejszym okresie swej twórczości zaczęł również stosować bardziej rozbudowane techniki montażowe, odchodząc od praktyki realizacyjnej, w której jednej scenie odpowiadało jedno ujęcie, lecz na początku kariery największe źródło inspiracji stanowił dla niego model kina w wydaniu Georges’a Mélièsa.

Choć trudno mówić o jakimkolwiek wpływie Griffitha na styl Makino, między filmowcami zachodzi sporo paralel w zakresie ich biografii. Obaj byli synami oficerów, którzy w bratobójczym konflikcie opowiedzieli się po przegranej stronie. W czasie amerykańskiej wojny secesyjnej ojciec Griffitha służył w stopniu pułkownika w armii konfederatów. Losy Itsukiego Fujino (Makino był nieślubnym dzieckiem, nosił więc nazwisko matki) były nieco bardziej skomplikowane. Podczas wojny *boshin*, toczzonej w latach 1868–1869 między zwolennikami restytucji władzy cesarskiej i stronnikami siogunatu, walczył po stronie zwycięzców, służył bowiem w lojalistycznych oddziałach Yamaguni-tai, rekrutujących

²⁰ » Tamże.

²¹ » H. Komatsu, *Some Characteristics*... , s. 252.

się z mieszkańców górzystych terenów położonych na północ od Kioto. Rozczarowany reformami rządu Meiji w 1877 roku przyłączył się jednak do zakończonej porażką rebelii na półwyspie Satsuma, dowodzonej przez słynnego Takamoriego Saigō²². Zarówno Makino, jak i Griffith, karierę reżyserską rozpoczęli w 1908 roku, w ciągu kilku lat osiągnęli wysoką pozycję w ramach przemysłu filmowego, a u progu lat 20. założyli niezależne wytwórnie. Obaj też w późniejszym okresie kariery uważani byli za twórców archaicznych. Różnica była taka, że o ile Griffith w ciągu ostatnich siedemnastu lat życia nie nakręcił żadnego filmu, o tyle Makino pracował w zawodzie aż do śmierci.

Formalna strona filmów Makino doskonale komponowała się z ich warstwą fabularną, ta z kolei dostosowana była do możliwości percepcyjnych i oczekiwań ich odbiorców, rekrutujących się w głównej mierze z niewykształconych mas miejskich i dzieci. Reżyser stopniowo odchodził bowiem od ekranizacji spektakli *kabuki* na rzecz prostszych, przepełnionych akcją, a przy tym dydaktycznych opowieści *kōdan*. Strukturę dramaturgiczną teatru *kabuki*, koncentrującą się na skomplikowanych relacjach zachodzących między osobistymi uczuciami i inklinacjami bohaterów (*ninjō*, 人情) a ich zobowiązaniami względem innych, wynikającymi z zajmowanej pozycji społecznej i wcześniejszych interakcji (*giri*, 義理), trudno było przełożyć na język prymitywnego kina, a i widownia w coraz mniejszym stopniu zainteresowana była tego typu dylematami²³. Opowieści *kōdan*, wyrosłe ze średniowiecznej praktyki publicznego recytowania fragmentów kronik wojskowych, a od końca XIX wieku publikowane w formie książkowej (*kōdan-bon*, 講談本)²⁴, jawiły się jako lepszy materiał do adaptacji. Wynikało to nie tylko z ich ogromnej popularności, ale i wzmiankowanego wcześniej dydaktycznego charakteru. Mimo że teatr *kabuki* celebrował heroizm, autorzy sztuk często podkreślali również ludzkie słabości i przywary bohaterów, a wybory, jakich ci musieli dokonywać, bywały dwuznaczne moralnie. *Kōdan* opierały się z kolei na wyrazistym podziale na dobro i zło oraz jednoznacznym przesłaniu – bohaterowie byli nieskazitelni, ich postawa słuszna, a czyny chwalebne. Kwestia ta jest o tyle istotna, że zarówno Makino, jak i Onoe postrzegali się nie tylko w kategoriach dostarczycieli rozrywki, lecz również popularnych edukatorów, promujących właściwą postawę moralną i wartości, które miały przyczynić się do rozwoju Japonii, co było zresztą poglądem podzielanym przez znaczną część ówczesnych twórców kultury²⁵.

²²» J.L. Anderson, D. Richie, dz. cyt., s. 31.

²³» Por.: L. Spalding, *Period Films in the Prewar Era*, [w:] A. Nolletti Jr, D. Desser (red.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1992, s. 133.

²⁴» Publikacje te cieszyły się ogromną popularnością, zwłaszcza wśród dzieci i młodzieży. Skalę zjawiska dobrze ilustrują dane dla samej Osaki, w której na przestrzeni lat 1890–1915 czterdzieści różnych wydawnictw wydało około 1,6 tys. tego rodzaju publikacji. Zob. R. Torrance, *Literacy and Literature in Osaka, 1890–1940*, „Japan Foundation Newsletter” 2001, Vol. 28, No. 2, s. 14.

²⁵» Ideę edukacji popularnej (*tsūzoku kyōiku*, 通俗教育), wprowadzoną przez Eitarō Komatsubarę, ministra edukacji z lat 1908–1911, oraz jej wpływ na japoński przemysł filmowy, zwłaszcza w kontekście wypracowania ogólnokrajowych przepisów cenzorskich omawiam szerzej w: D. Głownia, dz. cyt., s. 85–110.

Dzieła realizowane przez ten duet były silnie skonwencjonalizowane nie tylko pod względem techniki reżyserskiej i gry aktorskiej, ale i konstrukcji fabularnej. Hidaki Fujiki, dokonawszy analizy dostępnych materiałów poświęconych produkcjom z udziałem Onoe stwierdził, że zwykle zawierały one cztery sytuacje pozwalające zidentyfikować bohatera nie tylko jako wprawnego wojownika, ale i ucieleśnienie cnót: akt dobroci, przeciwności losu, demonstrację lojalności lub synowskiej wierności oraz walkę, przybierającą postać bądź to eksterminacji potworów, bądź sprawiedliwej zemsty²⁶. Choć w filmach tych występowały różnice w zakresie szczegółów – protagonista mógł być samurajem lub bohaterem ludowym, dokonać wierności panu lub rodzicowi, a walczyć zarówno z nadprzyrodzonymi istotami, wasalami innego feudała, jak i pospolitymi rabusiami – ogólna linia narracyjna pozostawała niezmienna. Sceny walk cechowały się dopracowaną choreografią, lecz nie zawsze posiadały uzasadnienie fabularne, wprowadzano je bowiem po to, by zademonstrować akrobatyczne i szermiercze umiejętności aktora. Po prawdzie to właśnie takich popisów, bardziej niż fabuły, domagała się ówczesna widownia, która podczas scen walki głośno klaskała i krzyczała „*Mattemashita*” („Na to właśnie czekaliśmy”)²⁷. Praktyka ta stanowi jeden



Kadr z filmu *Bohaterski Jiraiya* (*Gōketsu Jiraiya*, 1921, Shōzō Makino)

Źródło: Cały film dostępny jest pod adresem <https://archive.org/details/GoketsuJiraiyajiraiyaTheHero1921> (16.12.2013)

²⁶» H. Fujiki, dz. cyt., s. 159.

²⁷» Tamże, s. 163.

z aspektów szerszego zjawiska przenoszenia na obszar recepcji wczesnego kina japońskiego zwyczajów wykształconych na gruncie teatru *kabuki*, gdzie podobne okrzyki, zwane *kakegoe* (掛け声), wznoszone były w kluczowych momentach spektaklu, umożliwiającym aktorowi ukazanie pełni swego kunsztu.

Warunki pracy w zespole Makino można uznać za symptomatyczne dla całego sektora japońskiego przemysłu filmowego specjalizującego się w realizacji filmów *kyūha*, a w pewnej mierze i dla jednostek produkcyjnych realizujących utwory współczesne. Wyśrubowane wymagania ilościowe ze strony kierownictwa wytwórni i wystawców sprawiały, że filmowcy nie tylko chętnie operowali na sprawdzonym materiale, tworząc kolejne wersje tych samych utworów, ale i organizację produkcji opierali na rozwiązaniach zaczerpniętych z teatru, dobrze znanych członkom ich jednostek, a przez to przyśpieszających pracę na planie.

Wzmiankowana wcześniej metoda kierowania aktorami poprzez wydawanie im poleceń dotyczących czynności, jakie winni wykonać, równoległe do kręcenia – zwana *kuchidate* (口立) – wywodziła się właśnie z teatru, gdzie wykorzystywano ją głównie do wprowadzania nagłych zmian w programie. Rzecz jasna praktykę tę rzadko stosowano w renomowanych teatrach, lecz w trupach wędrownych, z których rekrutowała się większość ówczesnych aktorów filmowych, była ona zjawiskiem powszechnym. Do idei scenariusza Makino – podobnie jak wielu innych reżyserów – przekonał się dopiero pod wpływem amerykańskich filmów, na które *boom* nastąpił w Japonii w okresie I wojny światowej. Dość powiedzieć, że podczas prac nad ekranizacją *Chūshingury* w 1917 roku Makino zawczasu przygotował jej pełnoprawny scenariusz, podczas gdy realizując wcześniejsze wersje tej historii posługiwał się jedynie krótką listą scen, którą trzymał pod ręką²⁸. To właśnie z tego okresu pochodzi słynna maksyma reżysera: *Po pierwsze – historia. Po drugie – czysty obraz. Po trzecie – akcja.*

Do modelu teatralnego nawiązywały również sposób organizacji i wewnętrzna hierarchia zespołów aktorskich, które ustrukturyzowane były w oparciu o podział na silnie skonwencjonalizowane role, takie jak młody mężczyzna (*tachiyaku*, 立役), kochanek (*nimaime*, 二枚目), dziewczyna (*musumegata*, 娘方) czy szwarczarakter (*katakiyaku*, 敵役)²⁹. Zgodnie z konwencją teatralną w kobiety wcielali się aktorzy zwani *oyama* (女形, alternatywnie: *onnagata*). Choć wytwórnice takie jak Tenkatsu i Shōchiku zaczęły zatrudniać aktorki kilka lat wcześniej, *oyama* ostatecznie zniknęły z japońskich ekranów dopiero w 1923 roku. Onoe, mimo że nie specjalizował się w rolach kobiecych, kilkakrotnie w nich wystąpił,

²⁸ Por.: D. Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, Revised and Updated Edition, Tokyo: Kodansha International, 2005, s. 29.

Richie wskazuje w tym miejscu wersję z 1912 roku. Tymczasem wersja ta powstała poprzez przemontowanie i połączenie wcześniejszych z nakręconych przez niego wersji opowieści z dodanymi dwoma nowymi scenami. Zob. K.I. McDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, London: Associated University Press, 1994, s. 45. Prawdopodobnie Richie odnosił się do trzeciej ekranizacji *Chūshingury*, którą Makino zrealizował w 1910 roku, na jej potrzeby nakręcono bowiem większość scen znanych ze spektaklu. Niemniej, mimo drobnego błędu faktograficznego, ogólna myśl Richiego jest słuszna – w systemie pracy Makino nastąpiła wyraźna zmiana, gdy dostrzegł on wagę scenariusza.

²⁹ H. Fujiki, dz. cyt., s. 167.

choćby w zrealizowanej w 1912 roku *Opowieści o duchu* z Yotsui (*Yostuya kaidan*). Zdecydowanie częściej nawiązywał jednak do innej praktyki teatralnej, polegającej na obsadzaniu jednego aktora w kilku klu- czowych rolach w tym samym spektaklu.

Narodziny gwiazdy

Na przestrzeni swej niemal dwudziestoletniej kariery filmowej Onoe wcielał się w szereg zróżnicowanych postaci wywodzących się z annałów historycznych, sztuk *kabuki*, opowieści *kōdan* i podań ludowych, na wyżyny popularności wspiął się jednak za sprawą ról ninjów i wojowników, którzy na równi z wal- ką z użyciem broni opanowali sztukę magiczną. Mawia się wręcz, że w połowie drugiej dekady XX wie- ku utwory te zdominowały japońskie ekrany. Wydaje się to wysoce prawdopodobne, zważywszy na to, że na 339 kin, jakie istniały w Japonii w 1915 roku, aż 177 miało kontrakt z zarządzaną przez Yokotę fir- mą Nikkatsu³⁰, powstałą trzy lata wcześniej w wy- niku konsolidacji Yokota Shōkai, Yoshizawa Shōten, M.Patē Shōkai i Fukuhōhō. Mniej więcej w tym sa- mym czasie zaczęto wykorzystywać wizerunek i nazwisko Onoe w promocji filmów z jego udział- łem, a w prasie coraz częściej pojawiały się wywia- dy z nim, artykuły mu poświęcone i jego fotogra- fie, co podłożyło podwaliny pod wykształcenie się japońskiego wariantu systemu gwiazdorskiego³¹.

W przeciwieństwie do USA w Japonii proces ten nie był – przynajmniej na wczesnym etapie – kiero- wany przez wytwórnie, lecz rozpoczął się oddolnie, za sprawą widzów, wystawców oraz szybkiego tem- pa produkcji i wysokiej podaży filmów z udziałem tych samych aktorów. W artykule opublikowanym w „Katsudō shashin zasshi” w lipcu 1917 roku Shihō Okumura stwierdził, że początkowo widzowie cho- dzili na filmy, w których występował Onoe, ponie- waż te były interesujące, nie zaś dlatego, że przycią- gało ją jego nazwisko. Onoe jako gwiazdior nie został więc wykreowany, a przynajmniej nie bezpośrednio,



Plakat do filmu *Iwami Jūtaro* (1917) – po prawej stro- nie znajduje się tytuł filmu (czarne znaki) i nazwisko Onoe (białe znaki)

Źródło: www.momat.go.jp (16.12.2013)

³⁰» P.B. High, dz. cyt., s. 49.

³¹» H. Fujiki, dz. cyt., s. 167.

przez wytwórníę – która nie tylko nie posiadała żadnej strategii w zakresie budowy jego wizerunku, ani inklinaacji w kierunku jej wypracowania – lecz był zjawiskiem wtórnym wobec pojawiania się Onoe jako aktora.

Makino, pionier technik trickowych

Medama no Mat-chan był aktorem energicznym i niezwykle sprawnym fizycznie, niemniej – wbrew wyobrażeniom sporej części dziecięcego segmentu widowni – nie władał biegle bronią, ani nie dysponował nadnaturalnymi umiejętnościami. By ukazać przygody kreowanych przez niego bohaterów w sposób spektakularny, a jednocześnie przekonujący, Makino stosował szereg zróżnicowanych efektów specjalnych, poczynawszy od trücku stopowego, modyfikację tempa rejestracji i wyświetlania poszczególnych partii filmu, skończywszy na projekcji tylnej i zdjęciach nakładanych. Onoe jawił się wówczas jako perfekcyjny szermierz, gibki ninja i biegły magik.

Choć jest wysoce prawdopodobne, że trick stopowy Makino zaczerpnął od Georgesa Mélièsa³², sam twierdził, że odkrył go przez przypadek. Zgodnie z ówczesnym modelem realizacji filmów – jednej scenie odpowiadało ujęcie, zatem kiedy w kamerze kończyła się taśma, aktorzy zamierali w bezruchu, rolę wymieniano, po czym na sygnał reżysera aktorzy wracali do gry, a operator do kręcenia. Według Makino pewnego razu podczas wymiany taśmy – co mogło trwać nawet kilkanaście minut – jeden ze statystów odczuł silną potrzebę fizjologiczną i bez poinformowania kogokolwiek udał się w krzaki. Jako, że nikt tego nie zauważył, kiedy tylko zmieniono rolę w kamerze, wznowiono kręcenie. Po wywołaniu materiału Makino miał ze zdziwieniem odkryć nagłe zniknięcie z ekranu jednej z postaci³³. O ile technika ta pozwoliła wprowadzenie do filmów efektów teleportacji i transformacji w fantazyjne stworzenia oraz widowiskowych scen śmierci, o tyle wrażenie nadludzkiej umiejętności akrobatycznych Onoe wywoływano, kręcąc jego popisy kaskaderskie na odwróconym biegu taśmy. Zarejestrowane w ten sposób ujęcie, w którym Onoe zeskakiwał z nawierzchni wysokiego muru czy gałęzi drzewa, podczas projekcji dawało złudzenie, że aktor – jak przystało na legendarnego ninję – na to miejsce wskakuje. Zawrotne tempo potyczek uzyskiwano z kolei w ten sposób, że aktorzy wykonywali swe ruchy w zwolnionym tempie, kamera rejestrowała je z mniejszą prędkością, a podczas projekcji przyspieszano wyświetlanie tej partii materiału.

Paradoksalnie, do wypracowania tego efektu przyczyniła się restrykcyjna polityka finansowa Yokota Shōten, nakazująca ograniczanie kosztów produkcji i oszczędzanie taśmy. Przez pierwsze kilka lat

³²» Filmy Mélièsa były wyświetlane w Japonii zanim Makino zajął się realizacją filmów i cieszyły się dużą popularnością. Por.: H. Komatsu, *Some Characteristics...*, s. 243. Na podobieństwa zachodzące między utworami obu reżyserów wskazują m.in. P.B. High, dz. cyt., s. 46–47 i J. Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Plymouth: Scarecrow Press Inc., 2011, s. 85.

³³» P.B. High, dz. cyt., s. 47. Wersję Makino potwierdził w swej autobiografii jego syn, jednak publikacji tej nie należy traktować jako wiarygodnego źródła ze względu na wyraźne skłonności jej autora do ubarwiania historii i konfabulacji oraz fakt, że często opierał się on na relacjach swojego ojca. Zob. M. Makino, dz. cyt., s. 36.

Makino kręcił filmy w ośmiu klatkach na sekundę, co było prędkością niską, nawet jak na warunki panujące wówczas w japońskiej branży filmowej – w pozostałych wytwórniach podczas zdjęć dziennych nie schodzono zazwyczaj poniżej 12 klatek na sekundę. W formie ciekawostki warto dodać, że wśród historyków kina brak konsensusu co do tego, kto wprowadził w Japonii standard kręcenia filmów z prędkością 16 klatek na sekundę. Pretendentów do tego tytułu jest przynajmniej czterech – Eizō Tanaka z Nikkatsu, Yoshirō Edamasa i Norimasa Kaeriyama z Tenkatsu oraz Henry Kotani sprowadzony przez Shōchiku z USA³⁴.



Kadr z filmu *Legenda tajemniczego szczura* (*Kai-nezumi den*, 1915, Shōzō Makino)

Wraz z upływem czasu efekty specjalne stosowane przez ekipę „Ojca japońskiego kina”, choć wypracowywane były metodą prób i błędów, stawały się coraz bardziej wyrafinowane. Yarko Kobayashi, który zaczął karierę jako operator Makino, by później zostać samodzielnym reżyserem na kontrakcie Nikkatsu, wspominał po latach:

Pamiętam pewien trick, który zrobiliśmy z Matsunosuke. Pojawiał się on nagle na grzbiecie fali i walczył z atakującymi go zewsząd przeciwnikami. Po uzyskaniu materiału z falą, rozłożyliśmy na podłodze studio

³⁴ » Y. Irie, *Silent Japanese Films: What Was the Right Speed?*, „Journal of Film Preservation” 2002, No. 65, s. 37.

dużą warstwę białej tkaniny i kazaliśmy Matsunosuke biec po niej w kierunku kamery z pewnego dystansu, a później podskoczyć. Cechująca go sprawność fizyczna była w takich chwilach niezwykle pomocna. Zarejestrowaliśmy to ujęcie od tyłu, a w miejsce tkaniny nałożyliśmy później materiał z fałą. Kiedy wywołałmy scenę w laboratorium, okazało się, że obraz dopasował się perfekcyjnie. Jako że wszystko robiliśmy na wyczucie, do dziś pamiętam radość, jaka przepełniła mnie, gdy scena wyszła tak, jak zamierzaliśmy³⁵.

Choć Makino stosował wiele rozwiązań formalnych wypracowanych przez Mélièsa, w przeciwieństwie do Francuza często kręcił w plenerze. Nie wynikało to bynajmniej z jego inklinacji w kierunku realizmu, lecz z powodów bardziej prozaicznych – Senbon-za nie był przystosowany do realizacji takich przedsięwzięć. W 1910 roku reżyser pozyskał od Yokoty fundusze na budowę poprawnego studia filmowego, które powstało w pobliżu zamku Nijō. Studio zajmowało łączną powierzchnię około 990 m², z których obszar odpowiadający 16 matom *tatmami* (ok. 25m²) wydzielono na konstrukcję prostej, drewnianej sceny³⁶. Jako że podczas kręcenia filmów korzystano z naturalnego oświetlenia, scena znajdowała się pod gołym niebem, a przed złymi warunkami pogodowymi chronił ją olbrzymi rozkładany namiot. Dekoracje wykorzystywane podczas prac nad filmami były minimalistyczne i ograniczały się zwykle do jednego malowidła na tle którego grali aktorzy. Ze względu na ograniczenia przestrzenne, część zdjęć nadal realizowano w naturalnych lokacjach. W styczniu 1912 roku ekipa przeniosła się do nowo otwartego studia Hokkedō, gdzie operowała przez kolejne sześć lat. Na okres ten przypada nawiązanie przez Makino współpracy z Umejirō Takatsu, właścicielem niewielkiego sklepu, do którego reżyser zaglądał w drodze do studia z prośbą o wypożyczenie jakiegoś towaru mogącego posłużyć na planie za rekwizyt.



Studio Hokkedō w 1915 roku

³⁵ » Za: J. Tanaka, *Nihon eiga hattatsu-shi*, Vol. 1, Chūō Kōronsha, Tōkyō 1965, s. 150.

³⁶ » www.fc-kyoto.jp/en/culture/volume/03.html (20.08.2013).

Wraz z upływem czasu wizyty te stawały się coraz częstsze, a zamówienia na tyle intratne, że syn właściciela zaczął przemierzać Japonię w poszukiwaniu starych zbroi, broni, szat, obrazów i wyrobów ceramicznych, które mogłyby zainteresować Makino. Rychło niewielki sklep przekształcił się w Kozu Shōkai – pełnowymiarową firmę zajmującą się wynajmem rekwizytów na potrzeby kina³⁷.

Krytyka ze strony środowisk intelektualnych i Ruchu Czystego Filmu

W połowie drugiej dekady XX wieku film realizowane przez Makino i Onoe wiodły prym na japońskich ekranach. Zapotrzebowanie na nowe produkcje z udziałem gwiazdora było tak duże, że do ich realizacji reżyser coraz częściej oddelegowywał współpracujących z nim operatorów – Yaruko Kobayashiego, Kichirō Tsujiego czy Kōroku Numatę. Wizerunek Onoe stał się powszechnie rozpoznawalny, cyrkulował bowiem nie tylko na taśmie filmowej i plakatach filmowych, ale i na łamach prasy. Medama no Matchan stał się fenomenem na skalę krajową. W okresie tym pojawiły się również pierwsze głosy krytyczne względem twórczości tandemu, artykułowane przez przedstawicieli środowisk intelektualnych, koneserów teatru *kabuki* i postępowych miłośników kina.

Filmy z udziałem Onoe atakowano jako wulgarną rozrywkę, schlebującą niskim gustom mas miejskich, wskazując jednocześnie, że są niebezpieczne dla dzieci, te bowiem, nieświadome faktu, że to, co oglądają na ekranie, jest fikcją, próbują naśladować poczynania bohaterów. Miłośnicy *kabuki* zarzucali Onoe, że jego gra stanowi parodię, czy wręcz – bastardyzację, szlachetnej tradycji teatralnej. Pogląd ten dobrze ilustruje późniejsza wypowiedź Tsuneo Hazumiego, krytyka filmowego, a zarazem wielkiego admiratora *kabuki*:

Kyūgeki było kiepskim substytutem autentycznego *kabuki*. W filmach tych występowały prowincjonalne trupy, które nie miały żadnego związku z wspaniałymi tradycjami tej formy teatralnej. Ówczesny gwiazdor filmowy – Matsunosuke – nie był w istocie wykonawcą *kabuki*, lecz jego imitátorem³⁸.

Z zupełnie innych względów filmy Makino atakowali członkowie Ruchu Czystego Filmu (*Jun'eigageki undō*), zafascynowani kinem zachodnim i postulujący przeniesienie jego wzorców na grunt japoński. W artykułach publikowanych na łamach pisma „Kinema Record” domagali się oczyszczenia kina japońskiego z naleciałości teatralnych, śmiałego sięgania przez twórców po czysto filmowe środki wyrazu (rozbudowane techniki montażowe, zmiany planów, plansze tekstowe) oraz dostosowania standardów produkcyjnych do tych, jakie obowiązują w zachodnich wytwórniach. Wymowny przykład poglądów progresywiistów stanowi fragment artykułu poświęconego filmom produkowanym w studio Hokkedō, jaki ukazał się w „Kinema Record” w czerwcu 1915 roku:

³⁷ » www.fc-kyoto.jp/en/culture/volume/05.html (20.08.2013).

³⁸ » J.L. Anderson, D. Richie, dz. cyt., s. 328–329.

Prywatnie nie mam nic przeciwko Matsunosuke, więc nie chcę go w tym miejscu krytykować. Nie mogę tego jednak powiedzieć o metodach produkcji w studio w Kioto. Na początek postaram się wymienić najpoważniejsze wady realizowanych tam filmów. Po pierwsze, normą jest tam kręcenie filmów z prędkością niemal o połowę niższą niż powinno się to robić. Po drugie, błędy popełniane w procesie wywoływania filmów pociągają za sobą wyraźne straty w zakresie gradacji i detali. Po trzecie, nie przykładają się tam należytej troski do prawidłowego oświetlenia planu. [...] W Kioto kręci się z oburzającą wręcz prędkością około 8 klatek na sekundę, co sprawia, że ich filmy trzeba wyświetlać z prędkością o połowę niższą niż zalecana. Jeśli w czasie przeznaczonym na wyświetlenie czterech tysięcy stóp filmu wyświetla się ich połowę mniej, widz odnosi wrażenie, że ogląda zdjęcia trickowe. Co więcej – cierpią na tym tempo i styl filmu. Ogólnie przyjęty standard 16 klatek na sekundę został wywiedziony z naukowych badań nad percepcją. Ignorowanie tej zasady i kręcenie z prędkością o połowę mniejszą jest czymś niedorzecznym. [...] W Kioto zdaje się panować przekonanie, że im jaśniejszy jest wywołany obraz, tym lepszy jest film. Szkoda w tym miejscu nawet pisać o produkcjach, w których w skutek takiego myślenia aktorzy wyglądają niczym pozbawione oczu i nosa Noppera-bō [stworzenia z japońskiego folkloru]³⁹.

Onoe jako społecznik i filantrop

Zdobywszy sławę i pieniądze, Onoe zintensyfikował wysiłki na rzecz uzyskania prestiżu społecznego – dobra deficytowego w ramach ówczesnego przemysłu filmowego. Aktor uczęszczał na państwowe uroczystości, spotykał się z politykami i brał udział w ćwiczeniach wojskowych, a także przeznaczał darowizny na rzecz władz prefektury, miasta i różnych organizacji użyteczności publicznej, zajmujących się m.in. budową domów dla biedoty (w uznaniu jego działalności charytatywnej rząd przyznał mu zresztą wyróżnienie). Brał również udział w wystawie filmowej zorganizowanej pod koniec 1921 roku pod auspicjami Ministerstwa Edukacji, promującego ideę wykorzystania kultury popularnej na polu kształcenia i wychowywania młodzieży. W zrealizowanym wówczas *Reportażu z inspekcji wystawy filmowej przez Jego Ekszelencję Księcia Regenta (Sesshōnomiya Denka katsudō shashin tenrankai o tairan jikkō)* znalazła się scena, w której przyszły cesarz Hirohito przygląda się pracy Onoe podczas zdjęć do filmu *Sztuka historyczna: Pożegnanie Nanko (Shigeki: Nanko katsubetsu, 1921)*⁴⁰.

Onoe świadomie kształtował swój publiczny wizerunek jako osoby godnej szacunku, filantropa, społecznika, nosiciela dominujących wartości i ucieleśnienia konfucjańskich cnót. Często podkreślał przekonanie o edukacyjno-wychowawczej roli swoich filmów, które poza dostarczaniem rozrywki miały promować etos *shūyū-shugi* (rozumiany jako ciągłe dążenie do samorozwoju i samodyscypliny), lojalność, patriotyzm, praworządność i szacunek dla tradycji⁴¹. Artykuły prasowe poświęcone jego prywatnemu życiu przedstawiały

³⁹» J. Tanaka, dz. cyt., s. 222.

⁴⁰» Fragment reportażu, w którym Hirohito obserwuje Onoe, został później włączony do *Sztuki historycznej: Pożegnania Nanko* w formie sceny otwierającej. Zob. D. Miyao, *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema*, Durham: Duke University Press, 2013, s. 50.

⁴¹» H. Fujiki, dz. cyt., s. 158, 169–173.

go jako osobę stateczną, pracowitą, skromną, oszczędną i wywiązującą się ze swoich synowskich obowiązków. Dobry przykład stanowi tu reportaż, jaki pojawił się we wrześniu 1923 roku na łamach „Nikkatsu gahō”, przedstawiający aktora ze łzami w oczach składającego na grobie rodziców puchar, który w uznaniu zasług wręczyły mu władze wytwórni.

Medialny wizerunek Onoe, podzielany również przez innych współczesnych mu aktorów, ukazuje różnice zachodzące między wczesnym japońskim systemem gwiazdorskim i jego amerykańskim odpowiednikiem. O ile bowiem amerykańskie gwiazdy kontestowały – przynajmniej do pewnego stopnia – dominującą wartość tamtejszej kultury, wiódąc rozrywkowy tryb życia, manifestując swą seksualność i angażując się w liczne romanse, o tyle gwiazdy japońskie przyjmowały wobec tych wartości postawę konformistyczną. Dość powiedzieć, że gdy w 1927 roku podczas realizacji *Księżniczki Tsubaki* (*Tsubaki hime*) w reżyserii Minoru Muraty między parą głównych aktorów – Yoshiko Okadą i Ryōichim Takeuchim – wywiązał się romans, zaowocowało to narodowym skandalem. Kochankowie, spodziewając się takich reakcji, potajemnie opuścili plan i zaszyli się na wyspie Kiusiu, zaś zdjęcia do filmu trzeba było zacząć od początku z udziałem innych aktorów⁴².



Onoe w cywilu

Źródło: <http://dl.ndl.go.jp> (16.12.2013)

Rozpad tandemu

Krytyka filmów Makino z racji ich domniemanego negatywnego wpływu na dzieci i młodzież, artykułowana przez przedstawicieli środowisk intelektualnych, bardzo dotknęła reżysera. Ten jednak postrzegał się jako popularnego wychowawcę, czyniącego z kina użytek tak w celu dostarczania rozrywki, jak i promocji pożądanych postaw i wartości. W relatywnie krótkim odstępie czasu miały miejsce dwa wydarzenia, które skłoniły Makino do głębszego namysłu nad dotychczasową twórczością. Pod koniec 1915 roku dużą część studia Hokkedō strawił pożar, co przesądny reżyser odebrał jako znak od bogów, że powinien zaprzestać kręcenia szkodliwych filmów. Jego receptą było wyeliminowanie niebezpiecznych popisów akrobatycznych, które dzieci mogły próbować naśladować, na rzecz większej ilości magii. Wkrótce jednak doszedł do wniosku że i to nie wystarczy. Masahirō Makino, syn reżysera, po latach takimi słowami opisał okoliczności jego iluminacji:

⁴² H. Komatsu, *Foundation of Modernism: Japanese Cinema in the Year 1927*, „Film History” 2005, Vol. 17, No. 2/3 2005, s. 374–375.

Pewnego dnia, kiedy wraz z ojcem wracaliśmy ze studia do domu, zostaliśmy otoczeni przez grupę dzieci. „Shōzō Makino! Jesteś wielkim kłamcą! Nawet jeśli wykonasz palcami magiczny gest, nie rozpułniesz się w powietrzu!” – krzyczały. Kiedy zaczęły rzucać w nas kamieniami, ojciec kazał mi uciekać. Sam został w tyle i nie unikając ciskanych w niego kamieni raz za razem powtarzał – „Przepraszam! Proszę, wybaczone mi!”⁴³.

Skruszony reżyser zdawał sobie sprawę z tego, że wypracowana przez niego formuła filmowa jest zbyt dochodowa, by władze Nikkatsu zgodziły się ją zarzucić. Wiedział też, że realizacji filmów edukacyjnych – jakie zapragnął wówczas kręcić – będzie mógł poświęcić się dopiero, gdy uniezależni się od macierzystej wytwórni.

W 1919 roku Makino pozyskał od Ministerstwa Edukacji fundusze na założenie Mikado Shōkai, niezależnej wytwórni specjalizującej się w produkcji filmów edukacyjnych. Nie zdążył jednak upłynąć rok nim firma ta została wchłonięta przez Nikkatsu, a reżyser wrócił do kręcenia filmów z Onoe. W 1921 roku ponownie opuścił szeregi macierzystej wytwórni i założył Makino Kyōiku Eiga Seisakusho (Wytwórnę Filmów Edukacyjnych Makino). Jako że w wytwórni tej realizowano również filmy fabularne, po dwóch latach funkcjonowania przemianowano ją na Makino Eiga Seisakusho (Wytwórnę Filmową Makino). Niespełna rok później firma została przejęta przez Toa Kinema. W 1925 roku reżyser otworzył kolejną wytwórnę – Makino Purodakushon, która utrzymała się na rynku do 1931 roku, przeżywając swojego założyciela o dwa lata.

Po zerwaniu współpracy z Nikkatsu, a co za tym idzie również z Onoe, Makino pomógł wypromować takie gwiazdy kina historycznego jak Tsumasaburō Bando, Kanjūrō Arashi, Chiezō Kataoka i Utaemon Ichikawa. Choć kręcił filmy aż do śmierci, w latach 20. największe zasługi dla rozwoju japońskiej kinematografii wniósł jako progresywny producent, zezwalający swoim podopiecznym na liczne eksperymenty fabularne i formalne. Odegrał kluczową rolę w wykształceniu się kina *jidai-geki* – dojrzałego, poważniejszego, brutalniejszego i bardziej dynamicznego od *kyūgeki*, w którym sam się specjalizował.

Tuż po opuszczeniu przez Makino szeregów Nikkatsu, Onoe został mianowany szefem sekcji kina



Masahiro Makino z ojcem w 1928 roku
Źródło: ja.wikipedia.org (16.12.2013)

⁴³» P.B. High, dz. cyt., s. 49.

historycznego tej wytwórni. Choć poczynił pewne kroki w kierunku bardziej realistycznej gry aktorskiej, a współpracujący z nim reżyserzy – zwłaszcza Tomiyasu Ikeda – zaczęli stopniowo stosować bardziej rozbudowane techniki formalne i narracyjne, w porównaniu z utworami podopiecznych Makino produkcje z jego udziałem jawiły się jako archaiczne. Mimo to do końca swych dni cieszył się ogromną popularnością. Podczas zdjęć do *Rycerskiego ducha Mikazukiego*, części pierwszej (*Kyōkotsu mikazuki zanpen*, 1926, Tomiyasu Ikeda) zastąpił na planie. Choć szybko poddano go hospitalizacji, nigdy już nie odzyskał sił. Zmarł na serce niespełna dwa miesiące po premierze swego ostatniego filmu.

Dawid Głównia

Doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię kina japońskiego, głównie w jego relacji do szerszych procesów społeczno-politycznych, marginalne obszary światowego kina gatunków oraz socjologię (pop)kultury. Publikował m.in. w „Kulturze Popularnej”, „Silva Iaponicarum”, „Kulturze i Historii” i „Szkicach Humanistycznych”. Autor książki *Sześć widoków na kinematografię japońską: Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina* (Wrocław 2013). Współtwórca projektu *Film–Kultura–Społeczeństwo*.

SUMMARY

The Father of Japanese Cinema and its Biggest Star: The Cooperation of Shōzō Makino and Matsunosuke Onoe in the Context of the Development of Professionalisation in Japanese Film Industry

The article discusses the collaboration between Shōzō Makino (1878–1929) and Matsunosuke Onoe (1875–1926) – „the father of Japanese cinema” and its first star. Tandem’s activities are discussed in context of internal properties of early Japanese film industry. This includes the differentiation of its production into historical and contemporary films, methods of work in film production units, relations between these units and production companies and exhibitors, and connections between film industry and traditional Japanese theatre. The article discusses: production practices of Japanese film industry from the mid-1900s to late 1910s; Makino’s activities in the first period of his film career; establishment of his partnership with Onoe, characteristic of Makino’s cinema model and working methods in his film unit. It also tackles the development of Onoe as a social phenomenon and the circumstances of the dissolution of Makino’s and Onoe’s partnership.

Keywords: Shōzō Makino, Matsunosuke Onoe, Japanese cinema, history of cinema, Japanese silent cinema, Nikkatsu, kyūgeki, kyūha