

**OBRAZY LOKALNOŚCI W NARRACJACH KULTURY POPULARNEJ**

Za każdym razem, kiedy oglądam program podróżniczy, niezależnie od tego, o czym opowiada narrator, jakiej jest płci i narodowości, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że oto patrzę na idealny typ baumanowskiego turysty. Mimo, że podejmują oni starania, aby wytłumaczyć portretowaną rzeczywistość widzowi aż nazbyt wyraźnym pozostaje fakt, że nie opuścili oni swoich domów po to, aby poszerzać wiedzę, ale w poszukiwaniu wrażeń i obrazów egzotyki nad których zalewem już 60 lat temu ubolewał Claude Lévy-Strauss (Lévy-Strauss, 2010). Bauman tak opisuje postawę turysty: „Wybrawszy wędrowkę, może się turysta zdobyć na wyniosłość wobec świata jaki zwiedza: jego to wola uczyniła ten świat światem, jaki się zwiedza, światem wartym zwiedzania — i świat ten musi spełnić oczekiwania turysty, musi się wysilić, aby godnym odwiedzin pozostać” (Bauman 1993, 21). I dalej „Turysta jest dziewiętnastowiecznym antropologiem wśród tubylców: przygląda się obyczajom, które czasem oburzają go, czasem bawią, ale zawsze dziwią, dorabia w wyobraźni «ręce i nogi» dziwactwom, o których «wie», że bez protetycznych zabiegów nie miały na czym by się wesprzeć, opatruje je etykietkami, klasyfikuje, szufladkuje w sejfie pamięci — sam skrzętnie przez czas cały kryjąc mędrca oko za przyciemnionym szkiełkiem” (Bauman 1993, 22-23).

Relacje pomiędzy takimi baumanowskimi turystami a tubylcami, które są równocześnie zderzeniem globalności z lokalnością doskonale sportretował Dennis O'Rourke w filmie *The Cannibal Tours*<sup>1</sup>. Jego dokument pokazuje spotkania grupy zachodnich turystów, którzy zwiedzają Papuę-Nową Gwineę z Papuasami będącymi potomkami tubylców praktykujących kanibalizm. We wzajemnej relacji obydwu grup pierwsi pragną autentycznej lokalności, a drudzy zgadzają się być przedmiotem zainteresowania przybyszy, ponieważ jest to dla nich źródłem zarobku. W trakcie tego zderzenia kultur własna lokalność przestaje być dla Papuasów czymś naturalnym, a staje się towarem, który dostosowują do oczekiwań przyjezdnych (Wieczorkiewicz 2008, 214). Reżyser portretując relacje pomię-

---

<sup>1</sup> *The Cannibal Tours*, reż. D. O'Rourke, rok produkcji 1989, realizacja Institute of Papua New Guinea Studios.

dzy tubylcami a turystami pokazuje, że za kanibali prędzej należy uznać Europejczyków i Amerykanów, którzy z zapalem konsumują egzotyczne widoki, niż tubylców których przodkowie spożywali ludzkie mięso.

Film O'Rourke'a demaskuje więc nie tylko paternalistyczny i neokolonialny charakter masowej turystyki, ale także mechanizmy konstruowania własnej lokalności przez tubylców po to, aby ich świat pozostał „wartym zwiedzania”. Bo to właśnie lokalność im bardziej egzotyczna, tym ciekawsza, jest głównym motywem przedstawianym w telewizyjnych serialach podróżniczych. Ich głównym motywem — jak wskazuje nazwa — jest podróż, a z tradycji filmu etnograficznego seriale te przejmują zamiar „przetłumaczenia” portretowanej kultury, na język zrozumiały dla jej odbiorców, czyli telewidzów (Przylipek 2004, 180).

Jednak tak, jak w przypadku masowej turystyki i to spotkanie kultur ma charakter zderzenia tego, co lokalne z tym, co globalne. Zarówno Theodor Adorno (Adorno, 1990), jak i Dwight McDonald (McDonald, 2002) niezbyt pochlebnie dla kultury masowej, lecz słusznie zauważyli, że produkty przemysłu kulturowego są w taki sposób podporządkowane schematom i zhomogenizowane, że są zrozumiałe dla odbiorcy w każdym wieku, z każdej warstwy społecznej i dla przedstawicieli większości kultur. Potwierdza to globalny sukces kultury masowej, do której należą także seriale podróżnicze emitowane w szerokim zasięgu telewizji kablowej, a coraz częściej także w Internecie. Wyróżnia je powtarzalny schemat narracyjny, eksponowanie egzotyki, a także popularnonaukowy charakter. I tak, jak lokalność jest towarem sprzedawanym turystom i podróżnikom opuszczającym bezpieczny dom, tak poprzez seriale podróżnicze oferuje się ją także widzom. John Urry taką podróż za pomocą za pomocą mediów takich, jak radio czy telewizja określa mianem „podróży w wyobraźni” (Urry 2007, s. 224).

Autorzy seriali podróżniczych nie poszukują jednak przeciętnej lokalności, a takiej która zainteresuje widza. W serialach podróżniczych, podobnie jak w masowej turystyce, możemy wyróżnić dwa kryteria, które czynią daną lokalność atrakcyjną dla widza. Pierwszym z nich jest autentyzm, o którym pisze Dean MacCannell: „Człowiek nowoczesny traci związki z warsztatem pracy, z okolicą, rodziną, które niegdyś określała jako «swoje własne», jednocześnie coraz bardziej zaczyna interesować się «prawdziwym życiem» innych” (MacCannell 2005, 143). Natomiast drugie kryterium czyli egzotyka wynika z tej potrzeby oglądania „prawdziwego życia”, bo dana lokalność jest tym „prawdziwsza”, im

mniej w niej wpływów kultury Zachodu. Obydwa wymogi prowadzą jednak często do nadużyć, do których należy specyficzne „patrzenie przez palce” o którym w pełni świadomie mówi Wojciech Cejrowski. W odcinku serialu *Boso przez świat*<sup>2</sup> bohater odwiedza wioskę Indian Huaroni w amazońskiej dżungli i już na samym wstępie opowiadając o trudach swojej podróży zauważa, że jego od miejsca zamieszkania Indian dzieli tygodniowa podróż, po czym retorycznie pyta telewidza — „A jak daleko od cywilizacji jest ten Indianin?”. W przestrzeni, jak mówi Cejrowski, nie ma różnicy, ale „W czasie dzieli nas 10 tys. lat cywilizacji”, bo „tutaj panuje epoka kamienna, tylko muszą się państwo nauczyć patrzeć troszkę przez palce” (min. 1.06-2.52). To znaczy, że widzowie mają nie widzieć przedmiotów takich, jak metalowe garnki, adidas, T-shirty itp., które świadczą o tym, że cywilizacja jednak do Huaroni dotarła. A „zamiast ludzi „wypaczonych” przez jej zdobycze Cejrowski (a widzowie razem z nim) wolalby zobaczyć „dobrego dzikusa” rodem z dzieł Jana Jakuba Rousseau” (Buba-Braun, *Kreacja egzotyki w serialu „Boso przez świat”*, tekst niepublikowany).

I tak w *Wiosce w dżungli*, jak i w wielu innych serialach podróżniczych uwaga kamery koncentruje się przede wszystkim na tym, co dzieli „nasze” od „obcego”, natomiast elementy wspólne są bardziej lub mniej dyskretnie pomijane. Ale skoro owe wspólne elementy istnieją czy w takim razie można mówić o autentyzmie lokalności pokazywanej przez twórców seriali podróżniczych? Owo poszukiwanie „prawdziwej” lokalności chciałabym przedstawić na przykładzie odcinka serialu podróżniczego Martyny Wojciechowskiej *Kobieta na krańcu świata*<sup>3</sup> zatytułowanego *Gejsza z Kioto*<sup>4</sup>.

Bohaterką tego odcinka programu jest 20-letnia Kimichie Honda Ayana — maiko, czyli dziewczyna uczącą się zawodu gejszy. W pierwszych kadrach kamera pokazuje nam ogólny widok Kioto i wąskie uliczki, którymi spacerują gejsze. Wojciechowska już na

---

<sup>2</sup> *Boso przez świat*, odc. *Wioska w dżungli*, reż. A. Horubała, rok produkcji 2007, realizacja Rewolta Sp. z o.o. dla Telewizja Polska S.A. <http://www.tvp.pl/styl-zycia/podroze/boso-przez-swiat/wideo/wioska-w-dzungli> (24.01.2012).

<sup>3</sup> Produkcja TVN 2009 -2012, narratorką i bohaterką programu jest Martyna Wojciechowska, która przedstawia historie kobiet zamieszkujących odległe kontynenty i wykonujące nietypowe zawody.

<sup>4</sup> *Kobieta na krańcu świata*, odc. *Gejsza z Kioto*, reż. M. Łupinia, rok produkcji 2010, produkcja TVN, <http://tvnplayer.pl/serie-online/kobieta-na-krancu-swiate-odcinki,87/odcinek-7,gejsza-z-kioto-japonia,S02E07,1608.html> (dostęp 21.06.2012).

wstępie podkreśla, że zawodu tego absolutnie nie należy mylić z zawodem prostytutki, a zwyczajny turysta może obejść się jedynie zdjęciem gejszy, ponieważ ich usługi są bardzo ekskluzywne i niedostępne dla osób z zewnątrz.

Narratorka wraz z ekipą filmową towarzyszy Kimichie w jej codziennych czynnościach – na lekcjach muzyki i tańca, przygląda się jej u fryzjera, w trakcie nakładania makiżażu i zakładania kimona, zagląda też do jej pokoju, a pod koniec filmu kamera obserwuje ją także podczas pracy czyli na spotkaniu z mężczyznami w tradycyjnej herbaciarni.

W trakcie całego odcinka Wojciechowska zdaje się nie dostrzegać żadnych pozytywnych stron życia gejszy. Wymienia natomiast wszystkie jego niedogodności. Zaczyna od tego, że plan dnia dziewczyny jest ułożony bardzo szczegółowo i że w ciągu dnia ma ona tylko godzinę wolnego dla siebie. Jej zawodowym strojem jest bardzo niewygodna fryzura, która nie pozwala jej normalnie spać oraz ciężkie i niewygodne kimono, które ubrać można tylko z pomocą specjalnego garderobianego. Ponadto Kimichie jako maiko jest traktowana przez zwyczajnych ludzi z rezerwą i czuje się wyobcowana ze społeczeństwa. Dziewczyna nie ma wpływu na to, z kim spotyka się w pracy, z rozmów swoich klientów dowiaduje się o sprawach, o których, jak mówi, wolałaby nie wiedzieć, a jako przyszła gejsza nie może wyrażać własnego zdania.

W trakcie filmu kilkakrotnie podkreślone zostają też kwestie finansowe, które wiążą się z ekskluzywnością zawodu gejszy. W pewnym momencie z ust narratorki pada stwierdzenie, że „Kimichie jest niczym kura znosząca złote jajka, stanowi źródło dochodu dla całej rodziny, więc mama nie odstępuje jej na krok” (min. 3:14). Zważając na to, że wcześniej była już mowa o tym jak surową i wymagającą opiekunką jest matka dziewczyny, a także że to ona zasugerowała córce, aby wybrała zawód gejszy, sformułowanie to bez wątplenia stawia ją w negatywnym świetle.

Zresztą Honda Mamiko, bo tak nazywa się matka maiko, z każdą minutą filmu nabiera coraz wyraźniejszych rysów czarnego charakteru tego odcinka *Kobiety na krańcu świata*. Kiedy znów pojawi się na ekranie będzie to zaraz po fragmencie, w którym Kimichie opowiada jej ciężko być gejszą, a dla kontrastu matka mówi: „wcale nie uważam, żeby Kimichie była poszkodowana” (min. 13.37) i dodaje, że dziewczyna stale uczy się nowych rzeczy i rozwija się w dobrym kierunku.

Kolejna scena sprzyja pogłębieniu tego wizerunku. Wojciechowska spacerując wąską uliczką informuje widza, że spytała matkę Kimichie o to, czy rzeczywiście sprzedaje się

dziewictwo gejszy i czy to prawda, że każda gejsza ma swojego sponsora. Jako odpowiedź pojawia się kilkusekundowy kadrze zmieszana twarzą kobiety, po czym znowu wracamy na uliczkę do narratorki. Na tym jednak nie koniec, ponieważ znów zwraca się ona do widza z retorycznym pytaniem „Czyż to milczenie nie było wymowne?” (min. 18.58) i zdradza, że poza kamerą dowiedziała się od matki Kimichie, że to naturalne, że dziewczyna może mieć sponsora, który za nią płaci. Skoro było to powiedziane poza kamerą, czy nie zobowiązywało narratorki do zachowania milczenia? Najwyraźniej nie, ponieważ Wojciechowska nie poprzestaje na zadawaniu niezręcznych pytań. Zwłaszcza ostatnie z nich brzmi bardzo znamienne — „Co jeszcze może ciekawić Europejczyka? To ile trzeba zapłacić za taką godzinę spędzoną z gejszą” (min.19:18). Matka maiko znów ją zbywa, podobnie Kimichie, a Martyna wyjaśnia, że dowiedziała się z innego źródła, że godzina spędzona w towarzystwie gejszy kosztuje od 1000 do 2000 dolarów. Nawiązanie do seks-turystyki jest w tej wypowiedzi aż nadto wyraźne (Dielemans 2011, s. 154-185).

Sama kandydatka na gejszę za każdym razem, kiedy wypowiada się przed kamerą, ocenia swoją ścieżkę zawodową negatywnie. Mówi m. in., że „Mimo całego piękna, jakie mnie otacza, tęsknię za normalnym życiem” (min. 16.28), marzy o tym, żeby poślubić kogoś normalnego, a w ostatniej scenie filmu podkreśla — „Zdecydowanie nie chciałabym, aby moja córka wybrała tą samą drogę” (min. 23:03). W trakcie filmu możemy zobaczyć też wnętrze jej pokoju i dowiedzieć się, jak spędza dwa wolne dni w miesiącu, kiedy nie musi nosić fryzury i stroju gejszy i który z amerykańskich aktorów podoba jej się najbardziej. Wszystkie te zabiegi pokazują kryjące się za uniformem gejszy oblicze zwyczajnej młodej dziewczyny, ale też zawierają w sobie definicję „normalności”, z której kandydatka na gejszę została wykluczona.

Spory fragment odcinka *Gejsza z Kioto* został też poświęcony trudnościom, z jakimi ekipa filmowa spotkała się w trakcie realizacji filmu. Co znamienne wynikały one najczęściej z nieznamomości japońskiej obyczajowości. Jedną z takich niezręczności było niewłaściwie przywitanie się narratorki z nauczycielem muzyki Kimichie (Wojciechowska weszła na lekcję nie ukloniwszy się uprzednio starszemu mężczyźnie), innym pytanie o postępy dziewczyny skierowane do jej nauczycielki tańca, która nie chciała wypowiadać się o podopiecznej tłumacząc, że w Japonii nie zwykło się oceniać, a tym bardziej chwalić głośno nawet bliskich osób. Wojciechowska podkreśla też, że w Kioto ekipie filmowej ciągle każe się czekać, że panuje tam wszechobecna niechęć wobec obecności kamery, a różnice kul-

turkowe wywołują ciągle nieporozumienia. W filmie pojawia się też scena, kiedy narratorka żartobliwie, ale jednak szeptem upomina jednego z członków ekipy żeby się nie śmiał, bo „w tej kulturze trzeba powściągać emocje, wyrzucą nas za to” — szepcze Wojciechowska (min. 11:23). Wszystkie te trudności podsumowuje stwierdzeniem, że „w żadnym kraju nie pracowało się tak ciężko” (min 11:35) a jej słowa potwierdzają włączone do filmu fragmenty, w których Japończycy odmawiają udziału w programie, uciekają przed kamerą, a nawet odpychają ją rękoma.

Podsumowując wszystkie elementy portretu *Gejszy z Kioto*, jawi nam się ona jako sympatyczna i uśmiechnięta dziewczyna, która za namową matki zdecydowała się zostać gejszą. Była to zła decyzja, bo zamiast cieszyć się młodością, jest zmuszona do żmudnej nauki zawodu, noszenia niewygodnego stroju i fryzury, a ponad wszystko rezygnacji z wolnej woli. Ponieważ jej edukacja jest bardzo kosztowna, jest traktowana przez matkę jako inwestycja, a ponadto, co jest najbardziej rażącym elementem tego odcinka serialu, mimo iż Wojciechowska na początku filmu podkreśla, że gejsze nie są prostytutkami to, co później widzimy na ekranie, przeczy jej słowom. Nie tylko stale pojawiają się tu wyliczenia, co ile kosztuje, ale padają także pytania o sprzedaż dziewictwa gejszy i posiadanie sponsora. Wymuszając na matce Kimichie odpowiedź na tak niedyskretne pytania dotyczące intymnej sfery życia jej córki, wydaje się iż narratorka złamała nie tylko etyczne zasady prywatności (podobne pytania w naszej kulturze zostałyby uznane za niedopuszczalne), ale także dokonała mocnej manipulacji w zakresie jej wizerunku. Niemniej najbardziej poszkodowaną osobą jest tu sama Kimichie, która jawi się jako osoba ubezwłasnowolniona, nieszczęśliwa i wystawiona na sprzedaż niczym żywy towar.

W podobny sposób jak Kimichie, w innym odcinku *Kobiety na krańcu świata* Martyna Wojciechowska przedstawia boliwijską zapaśniczkę Carmen Rojas<sup>5</sup>. Marcin Florian Gawrycki, autor książki *Podglądając innego. Polscy trawelebrycy w Ameryce Łacińskiej* (Gawrycki, 2011) poświęca cały rozdział swojej książki problematyce przedstawiania mieszkanek Ameryki Łacińskiej w polskich serialach podróżniczych, a szczególną uwagę zwraca właśnie na *Kobietę na krańcu świata*. W przypadku Carmen Rojas zauważa on, że przedstawiając ją jako

---

<sup>5</sup> *Kobieta na krańcu świata*, odc. *Zapaśniczka I, Zapaśniczka II*, reż. M. Łupina, rok produkcji 2009, produkcja TVN, <http://tvnplayer.pl/programy-online/kobieta-na-krancu-swiata-odcinki,87/odcinek-4,zapasniczka-z-boliwii-czesc-1,S01E04,1435.html> (dostęp 28.06.2012).

ofiara w świecie zdominowanym przez mężczyzn, Wojciechowska odebrała jej podmiotowość i sprawczość, a zarazem paradoksalnie uczyniła z niej symbol walki o równouprawienie kobiet (Gawrycki 2011, 79). Zamierzony efekt nie został jednak osiągnięty, a obydwa odcinki dotyczące boliwijskiej zapaśniczki spotkały się z krytyką za nieetyczne postępowanie narratorki, które przyczyniło się do finałowej nierównej walki i pobicia Carmen (Rybicka, 2010).

Maryla Hopfinger w tekście *Film i antropologia* zauważa, że „film i inne środki audiowizualne odgrywać mogą w tych procesach [rozumienia innych — A. B-B.] wielką, wielce znaczącą rolę. Szansa obcowania — choćby pośredniego — z utrwalonymi sytuacjami antropologicznymi, których «aktorzy» są zróżnicowani pod względem psychologicznym i społecznym, fizjonomicznym i obyczajowym poszerza naszą wiedzę i samowiedzę. Ich kulturową różnorodność uobecniata powszechnie stwarza dzisiaj wszystkim okazję do bycia antropologami — amatorami” (Hopfinger 1991, 207). Niemniej amatorska antropologia z jaką mamy do czynienia w przypadku serialu *Kobieta na krańcu świata*, może wzbudzić wątpliwości co do tego, czy film rzeczywiście poszerza „wiedzę i samowiedzę” widza. Mamy tu bowiem wyjątkowo egzotyczną lokalność — japońską kulturę reprezentowaną przez gejszę— zderzoną z zachodnim feministycznym wyobrażeniem o tym, jak powinno wyglądać życie spełnionej kobiety w postaci samej Martyny Wojciechowskiej. Bardzo wymowna jest także scena, w której podróżniczka decyduje się na to, żeby przebrać się za gejszę, a opis tego doświadczenia nie tylko jest jednostronnie negatywny, ale też zabarwiony sporą dawką ironii. I choć Wojciechowska ani razu nie krytykuje stylu życia Kimichie wprost, ocena wyraźnie wynika z narracji w tym odcinku.

Sposób, w jaki przedstawiana jest Kimichie w zamierzeniu autorów bez wątpienia miał widza wzruszyć. Piękno dziewczyny, jej dojrzałe wypowiedzi, a zarazem niewinność pokazano w kontraście do apodyktycznej matki i tego, że gejsze są ekskluzywnym, ale jednak zawsze towarem. Finałowa scena, w której maiko zapewnia, że nie tylko odradziłaby swojej córce wybór tego zawodu, ale nawet by się mu sprzeciwiła, jest podsumowaniem, które podkreśla tragizm jej sytuacji. Jeśli obejrzymy odcinek pobieżnie, zamierzony przez autorów serialu efekt zapewne zostanie uzyskany, ale jeśli zwrócimy uwagę nie tylko na portretowaną kobietę, ale także na tę, która portretuje, zauważymy, że, choć nie wyraża tego bezpośrednio, Wojciechowska też, tak jak Cejrowski, widzi świat „przez palce”. Z tym, że palce autora *Boso przez świat* miały zakryć wpływy cywilizacji i globalne akcenty, które psu-

ją jego wyobrażenie o Indianach, a u podróżniczki owe palce mają zasłonić fakt, że można być szczęśliwą kobietą, nie realizując zachodniego modelu kariery i stylu życia. Widzimy więc tutaj, jak zakorzenienie w kontekście euroatlantyckiej cywilizacji sprawia, że wymienieni narratorzy seriali podróżniczych krytykują egzotyczną lokalność, która nie spełnia ich Zachodnich oczekiwań.

Seriale podróżnicze czerpią z dorobku kina etnograficznego nie tylko dlatego, że opierają się na „filmowaniu ludów «barbarzyńskich» (zazwyczaj kolorowych) przez ludzi cywilizowanych tj. białych” (Przylipiak 2004, 180), ale także dlatego, że w założeniu mają także tłumaczyć meandry kultur odmiennych od naszej. Różnica polega jednak na tym, że odwołują się nie tyle do wiedzy naukowej, co do potocznego przekładu. Już wcześniej była mowa o tym, że należą one do szerokiego grona wytworów przemysłu kulturowego i jako takie podlegają prawom rynku. Jak zauważa Krzysztof Podemski jest to jeden z przejawów wchłaniania dyskursu podróżniczego przez kulturę popularną, bo „Nie warto podróżować setki czy tysiące kilometrów, jeżeli można je [egzotyczne widoki — A. B-B.] zobaczyć w telewizji” (Podemski 2005, s. 90). Widzowie dostają więc egzotykę, której pragną, ale przepuszczoną przez filtr światopoglądu autorów filmu. I tak oglądając *Gejszę z Kioto* w spotykamy się nie tylko z negatywną opinią o tym tradycyjnym i cieszącym się dużym uznaniem zawodzie, ale także z krytyką japońskiego stylu życia w ogóle. W ten sposób zamiast portretu otrzymujemy karykaturę lokalności zderzonej z euroatlantyckimi wartościami.

To skrojenie materiału filmowego na miarę własnych przekonań jest nieuniknione, chociaż nie musi być z założenia działaniem intencjonalnym. Pytając o status poznawczy filmu dokumentalnego Adam Nobis zauważa, że „Obraz jest świadectwem zainteresowań, a czasem i uczuć dokumentalisty. Kamera rejestruje przecież to, na co patrzy twórca filmu. Zatem nawet film, który dokumentuje określone wydarzenia i zachowania, jednocześnie dokumentuje także zawsze jakąś prawdę o samym dokumentaliście” (Nobis, 2005, 56). W odróżnieniu od filmu dokumentalnego, gatunek jakim jest serial podróżniczy koncentruje się nie tyle na przedstawieniu „świata kompletnego”, co wybranego wycinka rzeczywistości złożonego z fragmentów, które są elementami podróży. Co jest bardzo istotne twórcy owych produkcji pokazują takie aspekty odwiedzanego miejsca, które są atrakcyjne przez swoją odmienność, a ich nadrzędnym celem nie jest werystyczny obraz danego miejsca, a zapewnienie rozrywki zasiadającym przed telewizorami widzom. Jednak podobnie do do-



kumentu serial podróżniczy przedstawia nie tylko dany wycinek rzeczywistości, ale także pewną wizję świata i zawartą w niej interpretację samego autora. Ważne jest jednak nie tylko to co narrator i kamera przekazują nam wprost, ale też treści, których twórcy nie zamierzali świadomie zamieścić w filmie, a które nie są wolne od wartościowania.

Najbardziej wyraźne widać je w tym, co David MacDougall określa mianem ciągłej współ-prezentacji. Obraz, który otrzymuje widz jest niejako „gotowy” i jako element całości ma on swój określony cel w filmie nadany mu przez jego twórców, a mimo to zawsze wymyka się wizji swoich autorów. Dzieje się tak, ponieważ widzimy nie tylko to, co twórca chciał nam pokazać, ale także wiele pozornie nieistotnych elementów portretowanej rzeczywistości, które mają ogromne znaczenie dla ogólnego odbioru danej sytuacji. Cytując autora tego określenia ciągłą współ-reprezentacją jest „to co zostaje zauważone, wraz z tym co pozostaje niedostrzeżone” (MacDougall 2004, s. 79). Seriale podróżnicze choć przynależą do produktów kultury popularnej, nie są wolne od opisanego przez MacDougalla zjawiska, ponieważ od filmu etnograficznego przejmują nie tylko zamiar międzykulturowego „tłumaczenia”, ale także wiele elementów samego języka filmowego. Nie mamy w nich przecież do czynienia ze starannie zaaranżowaną przestrzenią studia filmowego ani profesjonalnymi aktorami. Wręcz przeciwnie widzimy zwyczajnych ludzi, wykonujących swoje codzienne zajęcia, a także wiele niezaaranżowanych przez twórców sytuacji. A co za tym idzie w efekcie końcowym oglądamy na ekranie nie tylko to „co autora miał na myśli”, a właśnie ową ciągłą współreprezentację pozornie marginalnych szczegółów.

W przypadku *Gejszy z Kioto* najlepszym przykładem tego zjawiska jest mocno zabarwiona emocjonalnie mimika i gestykulacja obydwu kobiet. Z jednej strony mamy Kimichie, której prawdziwe emocje trudno odczytać Europejczykowi, ponieważ przez cały film jest uśmiechnięta i bardzo uprzejma. Z drugiej widzimy Martynę Wojciechowską, która poprzez mimikę i mowę ciała serwuje widzowi całą gamę swoich odczuć. Trudno stwierdzić, czy w przypadku Kimichie okazywania emocji zabrania jej charakterystyczna dla Japończyków powściągliwość, uprzejmość wobec gości, czy może ujmujący uśmiech jest jej zawodową maską. Natomiast przez odniesienie do własnej kultury o wiele łatwiej jest nam odczytać przekaz narratorki. Westchnięcia, unoszenie oczu w górę, wyraz zdziwienia na twarzy, lekko uniesione kąciki ust w ironicznym uśmiechu czy rozkładanie rąk i opuszczanie ich z głośnym klapnięciem o uda — widzimy tu niedowierzanie, frustrację, zdziwienie,

ironię. Wraz z bardzo jednostronną narracją ta współreprezentacja dopełnia obrazu niezrozumienia japońskiej kultury przez Martynę Wojciechowską.

Cytując na początku powyższych rozważań Zygmunta Baumana, przytoczyłam fragment mówiący o tym, że świat musi spełnić oczekiwania turysty, aby pozostać godnym jego uwagi. Doskonałym przykładem sprzężenia zwrotnego, jakie powoduje ów wymóg, jest zachowanie Papuasów sportretowanych przez Dennisa O'Rourke'a w filmie *The Cannibal Tours*. Mamy tu więc przykłady jakoby odwróconej globalizacji, gdzie to nie globalne przystosowuje się do tego, co lokalne, a odwrotnie lokalność adaptuje się do wymogów globalnej turystyki. A jakie sprzężenie zwrotne wynika ze spotkania polskiej podróżniczki z japońską maiko?

Nie mamy możliwości zbadania, czy Kimichie pod wpływem spotkania z Martyną Wojciechowską zmieniła swoje życie, jednak możemy zobaczyć, jaki efekt wywarły one na polskiej publiczności na podstawie komentarzy internautów. Wśród osób, które zdecydowały się podzielić swoją opinią dominują głosy pozytywne, pochwały dla autorki i deklaracje chęci wyjazdu do Japonii. Jednak pojawiają się także głosy zgodne z opinią narratorki serialu na temat pracy gejszy.

Użytkownik MercuriePL pisze „Niektórzy marzą o poślubieniu kogoś bogatego, ona marzy o poślubieniu zwykłego człowieka... to pokazuje jak ciężkie musi mieć życie ustalone sztywnymi regułami...”<sup>6</sup> (pisownia oryginalna). Także Ametystowa Orchidea wyraża współczucie wobec Kimichie: „Zawsze fascynowała mnie Japonia, dlatego, że ma zupełnie odrębną kulturę. Kimichie jest urocza, ale trochę mi jej żal. Bycie maiko jest bardzo trudne, szczególnie gdy jej mama, jak widać, czerpie z tego spore pieniądze”<sup>7</sup> (pisownia oryginalna). Natomiast użytkownik halacatra jest o wiele bardziej bezpośredni — „prawdą jest, że to wspaniała kultura, ale... czy tylko ja mam wrażenie po obejrzeniu tego odcinka, że matka «przehandlowała» własną córkę?”<sup>8</sup> (pisownia oryginalna). Powyższym głosem wtóruje kolejny użytkownik — ana: „z jednej strony wspaniały nieskazitelny świat w której panują zasady, sposób zachowania..rozmów..te wszystkie dopracowane szczegóły faktycznie muszą robić wrażenie gdy są pokazane w całości. Praca tylko dla nielicznych nio-

<sup>6</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=OWajfNq9Nmo> (dostęp 5.07.2012 r.).

<sup>7</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=OWajfNq9Nmo> (dostęp 5.07.2012 r.).

<sup>8</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=OWajfNq9Nmo> (dostęp 5.07.2012 r.).

sąca za sobą wady i zalety. Odcinek bardzo ciekawy i oczywiście dociekliwa Martyna wspaniale pokazała się z stroju gejszy :))) super!”<sup>9</sup> (pisownia oryginalna).

Z jednej strony padają słowa uznania pod kątem samego kraju — „zawsze fascynowała mnie Japonia”, „to wspaniała kultura”, „wspaniały nieskazitelny świat”, a drugiej strony zawsze pojawia się „ale”: „trochę mi jej żal”, „matka przehandlowała własną córkę” „praca tylko dla nielicznych”.

Co jest bardzo ciekawe, zarówno treść programu Martyny Wojciechowskiej, jak i powyższe opinie zbiegają się z przedstawieniem gejszy w filmie fabularnym *Wyznania gejszy*<sup>10</sup> na podstawie książki o tym samym tytule autorstwa Arthura Golden. Tu również mamy historię młodej niewinnej dziewczyny o imieniu Chiyo Sakamoto, która zostaje zmuszona do wykonywania tego zawodu, a na drodze do szczęścia spotyka ją mnóstwo trudności i nieprzyjemnych doświadczeń. To znamieny fakt, który wzbudza czujność antropologa. Jak bowiem zauważa Benjamin R. Barber „Miażdżąca przewaga amerykańskiego kina na światowym rynku filmowym nie musi oczywiście pociągać z sobą określonych skutków kulturowych: wszechobecność na rynku to nie to samo, co decydujący wpływ” (Barber 2007, 149), ale jednak filmy „Służą rozrywce, ale prezentują też określony styl życia, mogą wpływać na nawyki i postawy” (tamże).

*Wyznania gejszy*, a także ich książkowa wersja są starsze od odcinka *Kobiety na krańcu świata Gejsza z Kioto* o pięć lat i niejako przygotowały grunt pod krytyczne spojrzenie na zawód gejszy. W efekcie otrzymujemy następujący ciąg — lokalne zjawisko, jakim jest zawód gejszy, zostaje opisane w bestselerowej książce i sportretowane w hollywoodzkim filmie — ów film o globalnej dystrybucji wytwarza pewien wizerunek gejszy — w zderzeniu z euroatlantyckim wyobrażeniem o pozycji kobiety w społeczeństwie zostaje on nacechowany negatywnie — polska publiczność otrzymuje filmowy portret gejszy zbieżny z hollywoodzką produkcją i globalnym (zachodnim) wyobrażeniem o tym, jak powinno i jak nie powinno wyglądać życie kobiety.

Przekładając ten przypadek na relacje globalności i lokalności możemy zauważyć jak nieprzewidywalne mogą być efekty portretowania egzotyki w kulturze popularnej. Twórcy

<sup>9</sup> <http://nakrancuswiata.tvn.pl/forum/temat/japonia-gejsza-z-kioto,3113,1.html> (dostęp 5.07.2012 r.)

<sup>10</sup> *Memoirs of a Geisha*, reż. Rob Marshall, rok produkcji 2005, produkcja Columbia Pictures Corporation, DreamWorks SKG, Spyglass Entertainment, Amblin Entertainment, Red Wagon Entertainment.

globalnego rynku rozrywki wybrali z japońskiej kultury temat gejsz, który fascynuje z wielu powodów m. in. ich niedostępności, urody czy subtelnej erotyki i dostosowali go do światopoglądu widza z euroatlantyckiego kręgu kulturowego. Tym samym znacząco wpłynęli na wizerunek portretowanej lokalności, która doczekała się także znów lokalnej — polskiej wariacji na temat życia gejsz. Polska autorka krytykuje styl życia gejsz nie tyle z lokalnego punktu widzenia np. porównując go z trudami życia gospodyni domowej w Polsce, a z pozycji uniwersalizującej doświadczenie wszystkich kobiet.

Tu chciałabym znów powołać się na Marcina Floriana Gawryckiego, który zauważa, że „największym problemem z feminizmem w kontekście badania tzw. Trzeciego Świata jest przeświadczenie o uniwersalnej sytuacji podporządkowanych kobiet i istnieniu homogenicznej kategorii «kobiety»” (Gawrycki 2011, 80). Parafrazując Gawryckiego — Martyna Wojciechowska „wie lepiej” co dla Kimichie jest dobre, a co nie. Narratorka znana jest ze swojego niezależnego trybu życia, a w jej biografii znajdziemy m.in. udział w rajdzie Paryż-Dakar, prowadzenie jednego z najpopularniejszych programów reality-show w historii polskiej telewizji, erotyczne sesje w męskich magazynach, samotne macierzyństwo czy zdobycie korony świata. Ponadto Wojciechowska jest redaktorką naczelną polskiej edycji National Geographic i prowadzi własną firmę oferującą egzotyczne wyjazdy. Przelamuje ona stereotypy dotyczące tego co może, a czego nie może robić kobieta, a przy tym jest modelowym przykładem nowoczesnej kobiety.

Z tymi cechami Martyna Wojciechowska jest doskonałą reprezentantką charakterystycznego dla cywilizacji Zachodu ideału sukcesu, a każde odstępstwo od niego traktuje jako krzywdzące dla jednostki. W swoim sposobie postrzegania świata przyznaje wyznaczanym przez siebie wartościom globalny charakter, a zastaną lokalność, która jest z nim sprzeczna, uznaje za gorszą. Wojciechowska zdaje się też wyznawać ideę tożsamości jako supermarketu kultury, z którego każdy może sobie wybrać to, co mu odpowiada i odrzucić to, co się nie podoba. Nie zauważa ona jednak tego, że „nasze wybory nie są bynajmniej wolne. Są one uwarunkowane między innymi wiekiem, przynależnością klasową, płcią i stopniem zamożności, a także przynależnością do określonej kultury narodowej. Sposób życia oraz otoczenie społeczne, w którym zostaliśmy ukształtowani jako istoty ludzkie, podobnie jak otoczenie, w którym żyjemy — różne grupy ludzi wokół nas, na których opinii nie możemy nie zwracać uwagi — pokazują, że wolność wyboru to w przeważającej mierze mit” (Mathews 2005, 19).

Tak nacechowana narracja nie prowadzi więc do poznania tego, co inne, a do wartościującej oceny. I choć kulturę popularną zwykło się uznawać za kanał przekazu blahych wartości, w serialach podróżniczych tkwi realne niebezpieczeństwo, bowiem filmy te „oswajają nam inność, ale bynajmniej nie dążą do lepszego poznania Innego” (Gawrycki, 2011, s. 189). A globalny transfer pewnych idei, jak mieliśmy okazję zobaczyć w *Gejszy* z *Kioto*, może wręcz tworzyć krzywdzące stereotypy na temat lokalności.

## Bibliografia

- Adorno, Theodore W.; 1990, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, wybrał i opatrzył wstępem Karol Sauerland, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Barber, Benjamin R.; 2007, *Dżihad kontra MacŚwiat*, przeł. Hanna Jankowska, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza S. A.
- Bauman, Zygmunt; 1994, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa: Instytut Kultury
- Dielemans, Jennie; 2011, *Witajcie w raju. Reportaże o przemyśle turystycznym*, przeł. Dominika Górecka, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne
- Encyklopedia kina; 2003, red. Tadeusz Lubelski, Kraków: Biały Kruk
- Gawrycki, Florian Marcin; 2011, *Podglądając innego. Polscy trawelebrycy w Ameryce Łacińskiej*, Warszawa: Wydawnictwo UW
- Hopfinger, Maryla; 1991, *Film i antropologia [w:] Sztuka na wysokości oczu: film i antropologia*, red. Zygmunt Benedyktowicz, Warszawa: Polska Akademia Nauk
- Koturbasz, Barbara; 2009, *Multimedialne podróżopisarstwo, czyli narodziny trawelebryty*, w: *Panoptikum*, nr 8, s. 117-124
- Lévy-Strauss, Claude; 2010, *Smutek tropików*, przeł. Aniela Steinsberg, Warszawa: Aletheia
- MacCannell, Dean; 2005, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. Ewa Klekot, Anna Wieczorkiewicz, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza S. A.
- MacDougall, David; 2004, *Kino transkulturowe (cz. I)*, przeł.. Anna Oleńska i Sławomir Sikora, w: *Kwartalnik Filmowy*, nr 47-48 (jesień-zima), s. 77-95
- Mathews, Gordon; 2005, *Supermarket kultury. Globalna kultura — jednostkowa tożsamość*, przeł. Ewa Klekot, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- McDonald, Dwight; 2002, *Teoria kultury masowej*; w: *Kultura masowa*, red. Czesław Miłosz, przeł. Czesław Miłosz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 14-36
- Nobis, Adam; 2009, *Film Belisario Franca Zamorska przygoda Portugalczyków jako koncepcja zmian kulturowych*; w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. Janiak A., Krzemieńska W., Wojtasik-Tokarz A., Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, s. 161-169

- Nobis, Adam; 2005, Film dokumentalny i jego status poznawczy; w: *Studia Filmoznawcze*, pod red. S. Bobowskiego, Wrocław: Wydawnictwo UWr, nr 26, s. 53-64
- Podemski, Krzysztof; 2005, *Socjologia podróży*, Poznań: Wydawnictwo UAM
- Postman, Neil; 2002, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. Lech Niedzielski, Warszawa: Muza
- Przylipiak, Mirosław; 2004, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk: Wydawnictwo UG
- Rybicka, Elżbieta; 2010, *Travelebrity –markowanie dyskursu podróżniczego*, w: *Kultura współczesna*”, nr 3 (65), s. 123-133
- Urry, John; 2007, *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Vorbrich, Ryszard; 2005, *Co zawiera torba antropologa? O słowie i obrazie w badaniach nad kulturą*, w: *Studia Filmoznawcze*, pod red. S. Bobowskiego, Wrocław: Wydawnictwo UWr, nr 26, s. 35-51
- Wieczorkiewicz, Anna; 2008, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków Wydawnictwo Universitas

### **Filmografia:**

- Boso przez świat*, odc. *Wioska w dżungli*, reż. Andrzej Horubala, rok produkcji 2007, realizacja Rewolta Sp. z o.o. dla Telewizja Polska S.A.
- Kobieta na krańcu świata*, odc. *Gejsza z Kioto*, reż. Małgorzata Łupina, rok produkcji 2010, produkcja TVN
- Kobieta na krańcu świata*, odc. *Zapaśniczka I*, reż. Małgorzata Łupina, rok produkcji 2009, produkcja TVN
- Kobieta na krańcu świata*, odc. *Zapaśniczka II*, reż. Małgorzata Łupina, rok produkcji 2009, produkcja TVN
- Memoirs of a Geisha*, reż. Rob Marshall, rok produkcji 2005, produkcja Columbia Pictures Corporation, Dream Works SKG, Spyglass Entertainment, Amblin Entertainment, Red Wagon Entertainment
- The Cannibal Tours*, reż. Dennis O'Rourke, rok produkcji 1989, realizacja Institute of Papua New Guinea Studios