

## LUDZIE Z KAMERAMI. DENNIS O'ROURKE W POSZUKIWANIU OSTATNICH KANIBALI

**N**owa Gwinea, wyspa względnie odizolowana od reszty świata, położona pomiędzy Azją a Australią, zawsze wzbudzała zainteresowanie badaczy. W związku z tym stała się celem wielu ekspedycji, które zapisały się w historii antropologii kulturowej. Owocem badań terenowych na Nowej Gwinei jest m. in. klasyczne już studium związków pomiędzy kulturą, temperamentem a społecznymi rolami kobiet i mężczyzn, czyli *Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych* (1935) Margaret Mead, oraz *Dead Birds* (1963) w reżyserii Roberta Gardnera, a więc jedno z najważniejszych dzieł w historii antropologicznego filmu dokumentalnego.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Nowa Gwinea stała się miejscem niezwykle interesującym dla badaczy kultury z nieco innych względów. Uwagę antropologów przykuły procesy, które miały ostatecznie doprowadzić do upadku „antropologicznego raj”. Dynamika dekolonizacji sprawiła, że społeczeństwo Papui Nowej Gwinei przechodziło wówczas przyśpieszony proces modernizacji i demokratyzacji, w wyniku którego gruntownej zmianie ulec miał prowadzony przez wiele plemion tradycyjny tryb życia.

Próbowi budowy nowoczesnego społeczeństwa i demokratycznego państwa przyglądał się Dennis O'Rourke, niedoszły antropolog rozpoczynający właśnie karierę reżysera. Rezultatem poczynionych przez niego obserwacji stały się dwa filmy dokumentalne przedstawiające procesy dynamicznych przemian, jakie przechodziło wówczas nowogwinejskie społeczeństwo, czyli *Yumi Yet — Independence for Papua New Guinea* (1976) oraz *Ileksen — Politics in Papua New Guinea* (1978)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Filmy O'Rourke'a cenione są w środowisku antropologicznym i często autorzy podręczników do antropologii wizualnej poświęcają im dużo miejsca, jak w przypadku książki Viewpoints:

Reżyserowi wyczulonemu na różnego rodzaju formy przepływu znaczeń, kontaktów międzykulturowych i form politycznej dominacji nie mogło ująć uwadze, iż zagubione w dżungli Papui Nowej Gwinei plemiona zaczęły być na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nawiedzane już nie tylko przez misjonarzy, antropologów, czy też przedstawicieli administracji i pracowników organizacji pozarządowych, ale także za sprawą rozwoju lotów czarterowych przez coraz to liczniejsze rzesze spragnionych egzotyki turystów. Białego człowieka do Nowej Gwinei przyciągał przede wszystkim mit jednego z ostatnich miejsc na ziemi zamieszka-nych jeszcze przez kanibali. Stąd też O'Rourke swój film dokumentalny poświęco-ny turystycznym wycieczkom wzdłuż rzeki Sepik zatytułował *Cannibal Tours* (1988).

#### FRAGMENTY RZECZYWISTOŚCI

O'Rourke'a jako reżysera interesuje przede wszystkim to, co zanieczyszczone, brudne i nieprzejrzyste, a więc formy kulturowe powstałe w wyniku kreolizacji, hybrydyzacji oraz sprawowania hegemonii kulturowej<sup>2</sup>. Z tych względów egzo-

---

Visual Anthropologists at Work, gdzie cały podrozdział został poświęcony filmowi O'Rourke'a (Strong, Wilder, 2009, 138-139). Australijski reżyser często podkreśla jednak, iż nie uważa się za twórcę kina antropologicznego. O'Rourke nie uznaje bowiem podziału na film dokumentalny i fabularny, a samego siebie postrzega raczej jako artystę niż dokumentalistę (Lutkehaus, O'Rourke, 1989, 433). Gatunek, który uprawia określa sam jako „filmy o cechach faktograficznych” (factual feature films – tłumaczenie zaproponowane przez A. Wiczorkiewicz [Wiczorkiewicz, 2008, 211]). Być może z tego względu O'Rourke subtelnie zdradza niekiedy swoją obecność, jak w scenie otwierającej film, kiedy trzymając kamerę próbuje zrobić zdjęcie pozującemu uczestnikowi wycieczki. Daje w ten sposób do zrozumienia widzowi, że pośredniczy pomiędzy nim a przedstawio-ną rzeczywistością.

<sup>2</sup> W ten sposób myślenia o wpisują się kolejne projekty zrealizowane australijskiego reżysera. O'Rourke odbył podróż do Mikronezji, gdzie krytycznie przyglądał się konsekwencjom wprowadzenia przez Amerykanów telewizji na wyspie Yap. W ten sposób powstał dokument *Yap: How Did You Know We'd Like TV* (1980), w którym O'Rourke podejmuje problem nowych mediów i przejawów kulturowego imperializmu. W swoich następnych filmach koncentruje się także na

tyczna turystyka na Papui Nowej Gwinei była fenomenem doskonale wpasowującym się w jego sposób postrzegania świata.

Australijski reżyser realizuje filmy w charakterystyczny dla siebie sposób. Nie uważa, iż koniecznym jest zaplanowanie szczegółowe kolejnych sekwencji i trzymanie się opracowanego wcześniej scenariusza. Zdaniem O'Rourke'a należy podążać za swoimi intuicjami, kierować się instynktem, gdyż racjonalizacja procesu realizacji dokumentu sprawić może, iż autentyczność i sens przedstawianych wydarzeń gdzieś się ulotnią (O'Rourke, 1999). Australijski reżyser chwycił więc kamerę, ponieważ on jest autorem zdjęć do swoich filmów dokumentalnych, i bez żadnego scenariusza, czy też z góry przygotowanego planu, postanowił towarzyszyć turystom w trakcie ich wycieczki do Papui Nowej Gwinei, aby przekonać się, gdzie poprowadzi go ta historia.

O'Rourke zdaje się pracować z turystami tak, jak pracuje się podczas realizacji dokumentu antropologicznego poświęconego jakiemuś egzotycznemu plemieniu. W efekcie poddał ich zachowanie niezwykle wnikliwej i szczegółowej obserwacji. Przy pomocy kamery zarejestrował niemalże każdy ich krok. Towarzyszymy turystom w trakcie śniadania i przysłuchujemy się toczącym się przy stole dyskusjom o zawartości cholesterolu w jajkach. Uczestniczymy także w przejażdżkach motorówkami, wraz z nimi obserwujemy czające się w rzece krokodyle i zwiedzamy kolejne wioski tubylców. Z filmu O'Rourke'a wyłania się obraz turystów, który z początku wygląda bardzo znajomo. Bohaterowie *Cannibal Tours* kupują pamiątki, robią wiele fotografii, nagrywają filmy wideo, zwiedzają i przyglądają się lokalnym zwyczajom, a więc można powiedzieć, że w zasadzie robią dokładnie to, co zazwyczaj robią turyści, kiedy są na wycieczce w egzotycznym kraju. Widzów filmu nie spotka w tej kwestii raczej żadne zaskoczenie.

---

skutkach spotkania kolonizatorów z tubylcami, a przede wszystkim na wyłaniających się nowych formach dominacji. W dokumencie o dość ironicznym tytule *Couldn't Be Fairer* (1982) przedstawia los Aborygenów żyjących na marginesie społecznym w Queensland, a w filmie *HalfLife: A Parable for the Nuclear Age* (1985) oddaje głos ofiarom militarnych testów bomb atomowych.

Skąd więc emocje, jakie wywołuje film O'Rourke'a? W dużym stopniu wynika to ze specyfiki struktury *Cannibal Tours*. Film rozpoczyna się panoramą Nowej Gwinei, której linię brzegową obserwujemy z oddalonego o kilka mil morskich statku. Będzie to w zasadzie jedyne klasyczne ujęcie prezentujące w szerszym planie miejsce akcji. W dalszej części filmu dominują zdecydowanie zbliżenia lub półzbliżenia, a świat przedstawiony budowany jest stopniowo z małych detali i fragmentów. Montażysta (Tim Litchfield) w zasadzie bez żadnej zapowiedzi przenosi nas z jednego etapu wycieczki do kolejnego. Trudno jest się rozeznąć, czy jesteśmy wciąż jeszcze w Palambej, czy też może już w kolejnej wiosce. Temu sposobowi przedstawienia rzeczywistości odpowiada również sposób prowadzenia narracji. Wywiady z tubylcami i turystami są pourywane i poprzecinane w montażu. Zdaniem Edwarda Brunera wypowiedzi tubylców stają się w ten sposób poszarpane, a ich opowieść traci spójny sens (Bruner, 1989). Twórcy filmu budują jednak konsekwentnie obraz rzeczywistości wykorzystując do tego drobne detale. Stąd też być może wrażenie, iż film jest zbyt długi. Potrzeba czasu i cierpliwości, żeby wszystkie elementy trafiły na swoje miejsce i utworzyły w ten sposób w miarę spójny obraz. Każdy z fragmentów filmu rozpatrywany z osobna nie wzbudzi w widzu jakiegś szczególnie emocjonalnej reakcji. Jednak nagromadzenie pracowicie wyodrębnionych przez twórców filmu elementów rzeczywistości sprawia, że powstaje niezwykle sugestywny i niepokojący obraz turystyki. W tym sensie można powiedzieć, że kamera w rękach O'Rourke'a staje się sitem, przez które przesiewana jest płynna i sypka rzeczywistość, aby móc wychwycić to, co zanieczyszczone, brudne i niepokojące.

### SPEKTAKLE UPOKORZENIA

Turystyczna wycieczka w górę Sepiku staje się kolejnym, po wystawach światowych i ludzkich zoo, kolonialnym spektaklem. W filmie O'Rourke'a wioski tubylców traktowane są przez białego człowieka jako żywe skanseny. Przemysł tury-

styczny przekształca je stopniowo w elementy teatralnej scenografii, na której tle tubylcy odgrywają przed przybyszami swoje plemienne rytuały.

Częścią tego kolonialnego spektaklu są wystawiane na widok turystów dzieła lokalnych artystów. W zasadzie jedyny moment, w którym dochodzi do interakcji pomiędzy turystami a tubylcami, to chwile, kiedy *homo colligensis* zaspokaja swoje pragnienia i nabywa drogą targu kolejną pamiątkę z podróży, którą będzie mógł zabrać do swojego oddalonego o tysiące kilometrów świata.

Wyobrażenie człowieka pierwotnego żyjącego w zgodzie z naturą jest aktywnie konstruowane przez uczestników wycieczki. Turysty na różne sposoby sporządzają dokumentację ze swojej wyprawy. Fotografie z egzotycznych krajów pełnią nie tylko rolę dowodów, którymi można zaimponować znajomym i rodzinie, czy też osobistych pamiątek uruchamiających pozytywne wspomnienia z wyjazdu. Fotograficzna dokumentacja umożliwia białemu człowiekowi przede wszystkim skonstruowanie odwiedzanego miejsca jako zgodnego z jego wyobrażeniami. W związku z tym uczestnicy wycieczek nagrywają na dyktafonie dzienniki podróżne i sporządzają ze swojej wyprawy obszerną dokumentację fotograficzną. Niektórzy z nich stają się niemalże reżyserami amatorskich filmów dokumentalnych. Niekiedy widzimy ich, jak podczas filmowania starają się naśladować poważnym tonem głos narrację programów podróżniczych, które znają zapewne z telewizji.

Fotografowanie, z pozoru niewinna rozrywka turystów, przekształca się niemalże w rytualne upokarzanie Innego. Mieszkańcy wiosek przygotowują się na przyjazd turystów, ponieważ mają świadomość, że jeżeli chcą zarobić jakiegokolwiek pieniądze, to muszą się odpowiednio ubrać/rozebrać i zaopatrzyć w rekwizyty potwierdzające ich plemiennosc, a co za tym idzie prymitywnosc. W jednej z najbardziej przejmujących scen filmu reżyser rozmawia z młodym człowiekiem, podczas gdy z boku pochodzi starsza pani, robi zdjęcie i następnie wręcza tubylcowi kilka monet. Słyszymy wtedy słowa „Trudno jest zapracować na jednego dolara”.

Turystyczna strategia konstruowania miejsca, które ma zostać odnalezione, polega w dużym stopniu na „oczyszczaniu terenu” (zob. Clifford, 2004) ze znaków

nowoczesności. Dzieci na zdjęciach powinny być nagie (i nie podchodzić zbyt blisko do białego człowieka), ewentualnie przybrane w rytualne stroje. Ludzie ubrani na sposób zbyt nowoczesny, zbyt przypominający europejską modę, są najczęściej proszeni o usunięcie się z kadru.

Film O'Rourke'a jest historią o braku komunikacji pomiędzy dwoma stronami „spotkania”. Reżyser, przeciwstawiając sobie nawzajem turystów i tubylców, buduje silną opozycję. W tle pozostają jednak ci, którzy próbują na różne sposoby całą tę sytuację reżyserować. Organizatorzy wycieczek, przewodnicy i agenci turystyczni potrafią płynnie poruszać się w obu światach i wykorzystują zarówno turystów, jak i mieszkańców wiosek, zarabiając przy tym największe pieniądze. W jakimś stopniu ich działania polegają na konstruowaniu takiego obrazu rzeczywistości, który będzie zgodny z wyobrażeniami turystów, czy też dokładniej, z ich wyobrażeniami na temat wyobrażeń i oczekiwań turystów. Wchodząc w role opiekunów przedstawiają im na przykład fałszywe normy kulturowe, jak w przypadku targowania się, i umacniają tym samym uprzedzenia i przesady białego człowieka. Bruner analizując zachowanie turystycznych przewodników zwraca uwagę na charakterystyczną strategię działania. W przeciwieństwie do mieszkańców wiosek, którym turyści za pozowanie do zdjęć płacą na bieżąco, przewodnicy zostali opłaćeni wcześniej. Mogą więc teraz odgrywać rolę bezinteresownych opiekunów dbających o dobro uczestników wycieczki (Bruner, 1989).

Turyści nie znają języka tubylców, więc pośrednicy stają się ich tłumaczami. Jeden z uczestników wycieczki próbując nawiązać kontakt z tubylcami pyta się wódza wioski, ile posiada żon. Zdezorientowany Papuas patrzy się wprost do kamery i prosi reżysera o przetłumaczenie wypowiedzianych słów. Tymczasem przewodnik bez chwili wahania informuje turystę, że wódz wioski ma „dziesięć żon”; na co ten wybucha śmiechem. Scena ta bardzo dobrze ilustruje sposób, w jaki pośrednicy, zgodnie z koncepcją Harry'ego G. Frankfurta, wciskają turystom kit. Tłumacz przecież nie kłamie, on po prostu nie jest zainteresowany prawdą i beztrąsko daje upust swojej wyobraźni (Frankfurt, 2008). W trakcie tej „rozmowy” widzimy spo-

tkanie turysty z tubylcem, ale przewodnik pozostaje poza kadrem. Nie możemy go dostrzec, a jedynie słyszymy jego uwagi.

## TURYŚCI I TUBYLCY

Obie strony turystycznego spotkania przedstawione są przez reżysera na dwa odmienne sposoby. W stosunku do turystów można w filmie O'Rourke'a wyczuć dystans charakterystyczny dla antropologii kulturowej czasów kolonialnych. Efekt uęgzotycznienia zostaje nieoczekiwanie wzmocniony poprzez oddanie głosu przedstawicielom starszyny, z którymi reżyser wspólnie zastanawia się nad powodami przybycia białego człowieka do Nowej Gwinei. Papuasi za każdym razem przedstawieni są w sposób zindywidualizowany, co podkreślone zostaje także poprzez odmienny sposób realizacji zdjęć. Zmianie ulegają przede wszystkim kadry, które pod względem estetyki nawiązują do klasycznych, humanistycznych portretów znanych nam z historii fotografii. Jeżeli tubylcy są zawsze zdystansowani, a rozmowy z nimi toczą się niejako obok zasadniczych wydarzeń, to turyści przedstawieni są zazwyczaj w działaniu. W efekcie widz przyglądając się turystom nabiera wrażenia jakby spoglądał na jakieś obce plemię, niemalże przybyszów z innego świata, którzy zdają się być całkowicie oderwani od otaczającej ich rzeczywistości.

W jednej ze scen *Cannibal Tours* możemy zobaczyć zakotwiczony przy brzegu rzeki Sepik statek, którym podróżują turyści. Tubylcy w swoich czółnach walczą z silnym prądem rzeki. Chwilami mamy odczucie, iż niemalże stoją w miejscu. Tymczasem wielka łódź bez żadnego wysiłku trwa uparcie w miejscu, nie robiąc sobie nic z silnego nurtu Sepiku. Wrażenie nienaturalności potęguje również fakt, iż nie widać na pokładzie żadnego człowieka. Statek jest pusty. Zdaje się być całkowicie obcym, tajemniczym obiektem zdecydowanie odcinającym się od otaczającego go krajobrazu również poprzez swoją nienaturalną biel. Wszystkiemu towarzyszą hałasy i szумы, jakie wydaje radio, kiedy próbujemy je nastroić na właściwą częstotliwość. Można odnieść wrażenie, że podróżujący statkiem turyści są wysłannikami innego świata.

Uczestnicy wycieczki przedstawieni są w filmie w sposób zdystansowany, ale równocześnie możliwie rozumiejący i empatyczny. Żaden zewnętrzny, autorytatywny głos nie wypowiada się krytycznie na temat wyobrażeń, które przywiodły ich do Nowej Gwinei. Być może to właśnie z tego względu Frederick Errington i Deborah Gewertz, recenzenci „American Anthropologist”, nazwali portret turystów „rozumiejącym” i chyba mieli rację, ponieważ reżyser zadaje się hołdować antropologicznej zasadzie ujmowania rzeczywistości „z punktu widzenia tubylca” i próbuje doszukać się głębszych motywacji działań turystów (Errington, Gewertz, 1989, 275).

Jedną z rzeczy, która zapewne zaskakuje i nieustannie drażni widza jest zamknięcie białego człowieka na jakikolwiek autentyczny dialog. Naturalną przeszkodą dla obu stron tego spotkania jest bariera językowa. Po stronie turystów nie widać jednak żadnych prób jej pokonania. Dzikość, jak zauważa słusznie Anna Wieczorkiewicz, z którą zamierzają się skonfrontować, ma być dzikością „bezpieczną” (Wieczorkiewicz, 2008, 212), a więc przede wszystkim taką, która nie zakłóca spokoju, ładu i ustabilizowanej wizji świata. Aparat fotograficzny chroni turystów przed zbytnią bliskością tubylców, pozwala im się zdystansować i pełni, jak pisze autorka *Apetytu turysty*, rolę „tarczy ochronnej” (Wieczorkiewicz, 2008, 214).

Uczestnicy wycieczki ograniczają się w stosunku do Papuasów w zasadzie do groteskowych gestów. W jednej ze scen niemiecki turysta oferuje w darze wódzowi wioski flakonik perfum pochodzący, jak zapewnia, „prosto z Kolonii, z Niemiec”. Biały człowiek nie oczekuje niczego w zamian. Być może dlatego, że dar nie przedstawia dla niego żadnej wartości, a być może również dlatego, że tubylec nie posiada niczego, czego turysta nie mógłby mu sam zabrać (czyli jego wizerunku lub dzieł sztuki, które może kupić za bezcen). Nie interesuje go nawiązanie jakiegokolwiek głębszej relacji przy pomocy daru. Równowaga nie zostaje utrzymana, gdyż wódz nie ma okazji odwdzińczyć się w jakikolwiek sposób. Zostaje sprowadzony do roli dziecka, które powinno być wdzięczne dorosłemu za prezent, jakim jest darmowa próba perfum, którą turysta zabrał ze sobą zapewne z jednego z hoteli.



Uczestnicy wycieczki wyjątkowo łatwo i bezrefleksyjnie dają się ponieść wyobrażeniom, które skutecznie odwodzą ich od refleksji nad źródłami wyzysku i skutkami dominacji białego człowieka. Zamknięcie turystów zostaje podkreślone przez twórców filmu w dwu, następujących po sobie zakończeniach.

W ostatniej scenie *Cannibal Tours*, jaką możemy zobaczyć tuż przed końcowymi napisami, jesteśmy świadkami kulturowego transwestytyzmu (Clifford, 2004). Widzimy turystów, jak radośnie i beztrosko bawią się i wykonują na pokładzie statku taniec, który reżyser określił mianem „tańca śmierci” (Burns, Lester, 2005, 56). Mieszkańcy wsi Iatmul pomalowali turystów w tradycyjne wzory, w jakie maluje się umarłych, które w tych okolicznościach stają się pustym, pozbawionym znaczenia i sensu znakiem egzotyki i kulturowej odmienności. Ten drobny gest oporu ze strony tubylców świadczy także o ich poczuciu ironii (Lutkehaus, O’Rourke, 1989, s. 428). Zabawa turystów stopniowo przeradza się w błazenadę i groteskowy pokaz siły i męskości. Mężczyźni pozują do zdjęć napinając mięśnie i przybierają komiczne pozy, zachowując się jakby byli wyruszającymi na bitwę wojownikami.

Zdjęcia są spowolnione i zmontowane tak, iż widz ma wrażenie, że turyści poruszają się w rytm skomponowanej przez Mozarta muzyki. Można przyjąć, iż wprowadzona przez twórców filmu muzyka klasyczna ma symbolizować wyrefinowaną kulturę europejską. Przekonanie o wyższości białego człowieka wynika z poczucia posiadania dobrych manier, obycia i wykształcenia. Wyobrażenie turystów, którzy myślą o sobie jako o ludziach cywilizowanych, zostaje skontrastowane z pozbawionym subtelności zachowaniem.

Kończąc film scenę kulturowego transwestytyzmu można rozumieć w dwojaki sposób. Po pierwsze, jest to zwieńczenie stopniowego procesu poniżania Innego. Turyści rozkoszowaliby się władzą, jaką mają nad wizerunkiem tubylców, co symbolizują tradycyjne wzory na twarzach białych ludzi. Imitowanie Innego, niejako w duchu występów *blackface*, staje się ostatecznym sposobem upokorzenia drugiego człowieka. Po drugie, scenę tę można rozumieć przeciwnie, a więc jako symbol po-

rażki uczestników „kanibalistycznej” wycieczki. Turyści przybywają przecież ze świata, w którym nie czują się dobrze (to nieukontentowanie paradoksalnie zdaje się ich łączyć z tubylcami). Zmęczeni kapitalizmem i nowoczesnością, która bezpowrotnie odczarowała ich rzeczywistość, podróżują po świecie w poszukiwaniu przednowoczesnej ekologicznej utopii. Bohaterowie filmu są w jakimś stopniu wysłannikami świata, który poniósł porażkę i na którym ciąży piętno dwu wojen światowych, Holocaustu i bomb atomowych. Turyści, motywowani poczuciem utraty sensu, udają się więc na poszukiwanie innych miejsc i innego, bardziej autentycznego doświadczenia (Lutkehaus, O'Rourke, 1989, s. 428). Wycieczka kończy się ostatecznie rozczarowaniem, jak pisze Anna Wiczorkiewicz, gdyż „Papusi wydają się gburowaci i nastawieni konsumpcyjnie” a „wyobrażenie obszaru nietkniętego ręką cywilizacji okazuje się iluzją” (Wiczorkiewicz, 2008, 213). Postać fantazmatycznego Innego, po części okrutnego kanibala, a po części szlachetnego dzikiego, żyje wyłącznie w wyobraźni białych ludzi. Jedyne, co mogą zrobić w obliczu niepowodzenia, to samemu wejść w rolę wyobrazonego dzikusa i odegrać ją przed sobą nawzajem. Dziki, a wraz z nim świat, jaki zamieszkuje, może objawić się turystom tylko wtedy, gdy sami go ożywią.

Drugie psychoanalityczne zakończenie wprowadzone zostaje wraz z napisami końcowymi. Oto dwójka turystów wsiadając do samolotu żegna się z reżyserem filmu trzymając w rękach wyrzeźbione z drewna męskie członki, które stają się przyczynkiem do niewybrednych żartów.

Oba zakończenia, zarówno scena komicznego parodiowania tubylców, jak i symbolicznej kastracji, podkreślają zamknięcie turystów na autentyczny dialog i spotkanie. Nawet proces realizacji filmu dokumentalnego nie zmienia tej sytuacji. Mogłoby się zdawać, że obecność reżysera, który przygląda się uważnie każdemu krokowi turystów, sprawi, iż ci postawią się ostatecznie w sytuacji Papuasów. Kamera O'Rourke'a jest jednak w oczach uczestników wycieczki po prostu kolejną z wielu kamer, jakie znajdują się w ich turystycznym środowisku. W związku z tym

jej obecność nie jest dla nich niczym niezwykłym i zastanawiającym, co mogłoby w jakiś szczególny sposób skłonić ich do refleksji.

Paradoksalnie obecność kamery może wzmacniać określony sposób postrzegania świata, a wraz z nim także wynikające z niego wzory zachowania i interpretowania rzeczywistości. Czy nie jest bowiem tak, że w scenach, kiedy reżyser rozmawia z uczestnikami wycieczek, kamera usztywniając turystów sprawia, że tracą dystans do samych siebie i poczucie humoru? Z podobną sytuacją mamy do czynienia w ironicznym eksperymencie dokumentalnym *Do Indians Shave* (reż. Chris Spotted Eagle, 1972). Wypowiadający się przed kamerą biali ludzie starają się formułować fachowe i kompetentne teorie na temat rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej. Równocześnie czują się wyróżnieni przez kamerę, która swoją obecnością wyraźnie ich dowartościowuje. Podobnie w *Cannibal Tours* wypowiadający się na temat Papuasów turyści próbują formułować przed kamerą pseudo naukowe wypowiedzi, wikłając się przy tym często w niewolne od sprzeczności teoretyczne rozważania nad naturą kanibalizmu. Uczestnicy wycieczki czują się przedstawicielami wyższej kultury i w związku tym zobowiązani się do próby zrozumienia a nie okazywania pochopnej pogardy i powierzchownego oceniania kultury Innego. Z ich wypowiedzi przebija ten sam ton, który znamy doskonale ze *Złotej Gałęzi* Jamesa Frazera. Racjonalny i oświecony podmiot rozkoszujący się swoim naukowym i rzeczowym podejściem kreśli karykaturalny obraz Innego z opanowaniem opisując kolejne, coraz to bardziej makabryczne i barbarzyńskie zwyczaje.

Jeżeli turyści są zamknięci, pewni swojej wizji świata, arogancko i bez wahania formułują sądy na temat tubylców, to druga strona tego spotkania nie boi się przyznać przed kamerą do swojej niewiedzy. Mieszkańcy Nowej Gwinei przedstawieni są w filmie O'Rourke'a jako refleksyjni, skłonni do zadawania pytań i poszukiwania odpowiedzi. Na temat całej sytuacji wypowiadają się z dystansem i nierzadko z poczuciem humoru. Wszystko to sprawia, iż w przeciwieństwie do turystów, w końcu mieszkańców nowoczesnego świata, to Papuasi, którzy jeszcze nie tak dawno wiedli

tradycyjny sposób życia, zdają się być ludźmi wolnymi od określonych schematów zachowania i wizji świata.

W jakimś stopniu to kategoria kultury pozwala turystom wytyczyć nieprzekraczalną granicę pomiędzy białym człowiekiem a mieszkańcami wiosek, którzy okazują się ostatecznie radykalnie Inni – mają inną mentalności i żyją w innym świecie. Tymczasem tubylcy przyglądają się całemu temu zamieszaniu związanemu z wizytą turystów z perspektywy ekonomicznej. Dean MacCannell w tekście poświęconym *Cannibal Tours* zwraca uwagę na to, że zasadnicza różnica pomiędzy białym człowiekiem a tubylcami, jaką dostrzegają Papuasi, ma charakter ekonomiczny i można ją wyartykułować przy pomocy pieniądza (MacCannell, 1990, 15). Rozmówcy O'Rourke'a zastanawiają się przede wszystkim nad źródłami dysproporcji w posiadanych zasobach materialnych. Nie rozumieją dlaczego bogaci turyści nie kupują ich rękodzieł, albo wytrwale targują się o każdego dolara. Camillus ze wsi Parombi, któremu twórca *Cannibal Tours* zadedykował swój film, zauważa nawet, że gdyby biali ludzie płacili mu więcej pieniędzy, mógłby iść razem z nimi na statek.

W przypadku obu zakończeń turyści przedstawieni są jako podmioty zideologizowane i zamknięte. Dzieje się tak za sprawą wielu czynników. Uczestnicy wycieczki unikają w jakimś stopniu odpowiedzialności za obecną sytuację geopolityczną i korzyści ekonomiczne, jakie ich ojczyzny zyskały w wyniku eksploatacji dawnych kolonii. Część turystów uwiedzionych kanibalistyczną mitologią wchodzi w rolę uczestników kolonialnych ekspedycji badawczych. Biali ludzie oprócz wycieczek i przewodników kupują także bezpieczeństwo i komfort. Równocześnie pragną poczuć dreszcz emocji i zobaczyć zamieszkane przez ostatnich dzikich wioski, gdzie jeszcze nie tak dawno miały rozgrywać się kanibalistyczne uczty. Przewodnicy prowadzą ich do miejsc, gdzie uśmiercano ofiary a następnie przyrządzano ich ciała. Turyści mogą bezpiecznie wkroczyć w przestrzeń grozy, zetknąć się z przeszłością i zrobić sobie pamiątkową fotografię na tle ofiarnego monolitu. Podczas jednej z krótkich wycieczek psuje się nieoczekiwanie silnik motorowej łodzi, jaką zapuszczają się w jedną z odnóg Sepiku. Dopiero wtedy turyści zostali niejako

wyrzuceni ze swoich ról, a O'Rourke'owi udało się uchwycić malujący się wyraźnie na ich twarzach niepokój.

## ZAKOŃCZENIE

Tytułowymi kanibalami, zgodnie z logiką rozwoju kolonializmu opisaną przez Jacka D. Forbesa w słynnej pracy *Columbus and Other Cannibals*, stają się w filmie O'Rourke'a turyści konsumujący w niepoahamowany sposób odmienną kulturę, zwyczaje i tradycje (Forbes, 1992). Bez wątpienia łatwo jest krytykować zachowanie oraz ignorancję uczestników wycieczki, ale czy nie jest tak, że ta bezlitosna krytyka służy w jakimś stopniu zagłuszeniu wątpliwości, czy my sami na ich miejscu nie zachowywalibyśmy się podobnie? Reżyser wkłada wiele wysiłku, żeby zasugerować widzowi, że ten film jest o *nas* a nie tylko o dziwnym, obcym i barbarzyńskim ple-mieniu *turystów*. Odnajdziemy w *Cannibal Tours* sekwencje, w których O'Rourke odtwarza przy pomocy swojej kamery turystyczne kadry. Spojrzenie turystów staje się wtedy naszym spojrzeniem, a widz traci uprzywilejowaną pozycję bezstronnego obserwatora. Reżyser świadomie odbiera nam poczucie wyższości wynikające z krytycznego dystansu wobec działań turystów. Analiza spojrzenia turystów prowadzi konsekwentnie, choć zapewne nieoczekiwanie dla samego widza, do dekonstrukcji jego własnego spojrzenia.

Ella Shohat i Robert Stam w pracy *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* określają subwersyjne taktyki, których celem jest zachwianie post-i neokolonialnymi formami kulturowej dominacji i stworzenie tym samym przestrzeni do negocjacji tożsamości przełamujących binarną opozycję kolonizatorów i kolonizowanych, mianem „media jujitsu” (Shohat, Stam, 1997, 328-333). Strategie destabilizacji hegemonicznego spojrzenia w ramach polityki reprezentacji mogą być rozmaite. Jedną z nich jest odrzucenie obrazów funkcjonujących w kulturze oficjalnej i konstruowanie własnych, alternatywnych wyobrażeń, które będą rywalizować z przedstawieniami usankcjonowanymi w ramach funkcjonujących struktur władzy. Można też poddać dekonstrukcji sam akt patrzenia i kierowania wzroku na

kogoś czy też coś. Dobrym przykładem takiej strategii jest właśnie film O'Rourke'a.

### **Bibliografia:**

- Bruner, Edward M; 1989, Of Cannibals, Tourists, and Ethnographers; w: *Cultural Anthropology*, tom 4, nr 4, ss. 438-445
- Burns, Peter; Lester, Jo-Anne; 2005, Using Visual Evidence: the Case of 'Cannibal Tours'; w: Brent W. Ritchie, Peter Burns, Catherine Palmer (red.), *Tourism Research Methods: Integrating Theory with Practice*, Wallingford — Cambridge: CABI Publishing, ss. 49-61
- Clifford, James; 2004, Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii, tłum. Sikora, Sławomir; w: Marian Kempny, Ewa Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Warszawa: PWN, ss. 139-179
- Errington, Frederick; Gewertz, Deborah; 1989, Cannibal Tours by Dennis O'Rourke. Review; w: „*American Anthropologist*”, tom 91, nr 1, ss. 274-275
- Forbes, Jack D.; 1992, *Columbus and Other Cannibals*, New York: Autonomedia
- Frankfurt, Harry G.; 2008, *O wciskaniu kitu*, tłum. Pustuła, Hanna, Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press
- Gawrcyki, Marcin F.; 2011, *Podglądając Innego. Polscy trawelebrycy w Ameryce Łacińskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego
- Lutkehaus, Nancy Ch.; O'Rourke, Dennis; 1989, „Excuse Me, Everything Is Not All Right”. On Ethnography, Film, and Representation. An Interview with Filmmaker Dennis O'Rourke, w: *Cultural Anthropology*, tom 4, nr 4, ss. 422-437
- MacCannell, Dean; 1990, Cannibal Tours, w: *Visual Anthropology Review*, tom 6, nr 2, ss. 14-24
- O'Rourke, Dennis; 1999, On the Making of “Cannibal Tours”, [online], [dostęp: 2012-10-22], dostępny w: <http://www.cameraworklimited.com/articles.html>
- Shohat, Ella; Stam, Robert; 1997, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London: Routledge
- Sikora, Sławomir; 2012, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa: Wydawnictwo DiG
- Strong, Mark; Wilder, Leana; 2009, *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work*, Austin: University of Texas Press
- Wieczorkiewicz, Anna; 2008, *Apetyt turysty*, Kraków: Universitas

**Filmografia:**

Eagle Chris S., 1972, Do Indians Shave, Spotted Eagle Productions

O'Rourke, Dennis; 1988, Cannibal Tours, Institute of Papua New Guinea Studios