

## FILMOWA REKONSTRUKCJA ROZBITEGO ŚWIATA. INNOŚĆ W „DZIESIĘCIU CZÓLNACH” (2006) ROLFA DE HEERA I PETERA DJIGIRR

Sztuka rodzi się niekiedy z fascynacji jakimś drobnym detalem, który z perspektywy ukończonego dzieła, może wydawać się jedynie, jeśli nie drugoplanowym, to nawet całkowicie marginalnym elementem. Jednak ten nieznośny szczegół, niczym *punctum* z eseju Rolanda Barthesa o fotografii, ma w sobie jakąś dziwną moc (Barthes, 1995). Potrafi nas zachwycić, wzbudzić niepokój i przyciągnąć całą naszą uwagę. Czujemy, że musimy stworzyć jakąś opowieść, żeby wpisać ten element w ciąg znaczeń i w ten sposób, nadając mu sens, móc się od niego uwolnić. W przypadku *Dziesięciu czółen* (*Ten Canoes*) cały proces powstawania filmu rozpoczyna się w zasadzie od jednej fotografii wykonanej w latach trzydziestych dwudziestego wieku przez australijskiego antropologa Donalda Thomsona.

Rolf de Heer zjawił się na Ziemi Arnhema za sprawą zaproszenia ze strony Davida Gulpilila. Obaj poznali się dobrze podczas realizacji filmu *Tropiciel* (*The Tracker*, 2002), którego de Heer był reżyserem a Gulpilil największą gwiazdą. W Ramingining wspólnie mieli zastanowić się nad tematem następnego projektu. Początkowo rozważali realizację kolejnego australijskiego post-westernu, którego osiłą byłaby jedna z masakr rdzennej ludności. Pojawiła się też nawet koncepcja zrealizowania drugiej części *Tropiciela*. Jednak żaden z tych pomysłów nie wzbudził entuzjazmu u obu twórców. Na kilka godzin przed odlotem de Heera, kiedy wydawało się, że nic już nie wyniknie z tego projektu, Gulpilil przyszedł do niego i powiedział, że potrzebują dziesięciu czółen, a następnie wskazał na jedno ze zdjęć w albumie, który przyniósł ze sobą. Zdjęcie przedstawiało dziesięciu mężczyzn z plemienia Yolngu przemierzających na swych kanu bagna Arafura w poszukiwaniu gniazd gęsi.

W 1932 r. W Darwin seria tragicznych incydentów, jakie miały miejsce na Ziemi Arnhema, doprowadziła do niezwykle napiętej atmosfery. Yolngu w ramach odwetu zaatakowali i zabili piątkę japońskich rybaków, którzy wcześniej porwali i zgwałcili aborygeńskie kobiety. W podobnym incydencie straciło życie także dwóch białych oraz badający tę

sprawę porucznik policji. Według świadków wcześniej miał on skuć i zgwałcić jedną z kobiet Yolngu, a następnie otworzyć ogień do spieszącego jej z pomocą męża. Mieszkańców Darwin ogarnął strach, żeby nie powiedziec histeria. Atmosfera zagrożenia sprzyjała zwolennikom radykalnych rozwiązań, którzy planowali już kolejną ekspedycję karną. Donald Thomson (1901-1970), młody antropolog zatrudniony na uniwersytecie w Melbourne, aby złagodzić konflikt pomiędzy Aborygenami a białymi przybyszami, podjął się, w oczach większości mieszkańców Darwin, niemalże samobójczej misji: postanowił starannie i dokładnie przyjrzeć się ich zwyczajom, wierzeniom oraz życiu codziennemu, aby ustalić przyczyny śmierci funkcjonariusza policji. Fotografia, którą przyniósł ze sobą Gulpilil, została wykonana właśnie podczas jednej z dwu wypraw, jakie Thomson odbył do Ziemi Arnhema.

De Heer postanowił realizować film we współpracy z mieszkańcami Ramingining. W efekcie Aborygeni aktywnie uczestniczyli na różnych etapach produkcji *Dziesięciu czołten*. Drugim reżyserem został Peter Djigirr, który m.in. koordynował współpracę z mieszkańcami osady. Decyzję o tym, że film będzie opowiadał historię dziesięciu mężczyzn polujących na bagnach na jaja gęsi podjęto wspólnie. Także casting odbył się w szczególnych okolicznościach. Wybierając aktorów do określonych ról w filmie przestrzegano tradycyjnych reguł pokrewieństwa. Z tego względu w rolę dziesięciu mężczyzn ze zdjęcia Thomsona wcieliło się ich dziesięciu potomków. Podobnie relacje pokrewieństwa fikcyjnych postaci odzwierciedlają ich relacje w rzeczywistym świecie. W rezultacie powstał pierwszy australijski film, którego wszyscy bohaterowie, grani przez aktorów amatorów, mówią w swoim języku — Ganalbingu (Davies, 2006; Olszowska, 2011; Wright). Pod tym względem *Dziesięć czołten* przypomina powstały w 2001 roku kanadyjski film *Biegacz* (*Atanarjuat*, reż. Zacharias Kunuk 2001).

#### ANTROPOLOGICZNE EKSPERYMENTY

Podczas wspólnej pracy nad scenariuszem pojawił się jednak zasadniczy problem. Część ze zwyczajów przedstawionych na fotografiach Thomsona została już zapomniana. Podobnie stało się z umiejętnościami koniecznymi do zorganizowania i przeprowadzenia polowania na jaja gęsi. Realizacja filmu okazała się impulsem do wspólnotowej rekonstrukcji częściowo już zapomnianego stylu życia. Podczas odtwarzania dawnych zwyczajów i umiejętności twórcy filmu korzystali często z dokumentacji fotograficznej wykonanej

przez Thomsona oraz zapisków z badań terenowych. Można więc powiedzieć, że *Dziesięć czóten* to antropologiczny eksperyment dokumentalny, czyli próba zrekonstruowania na drodze współpracy z lokalną społecznością stylu życia określonej grupy etnicznej na podstawie antropologicznej dokumentacji<sup>1</sup>.

Z tego względu autorzy filmu świadomie nawiązują do fotografii wykonanych podczas badań terenowych przez Thomsona. Można nawet odnieść wrażenie, że Ian Jones – operator kamery – celowo odtwarza ich estetykę, a bohaterowie filmu niekiedy zamierają w bezruchu, jakby pozowali przed obiektywem aparatu australijskiego antropologa. Twórcy nie ukrywają wstydliwie źródła swojej inspiracji i faktu, że rekonstruują własną przeszłość w sposób zapośredniczony i wielokrotnie cytują wykonane przez Thomsona fotografie.

Jednak ten, z pozoru wydawałoby się drobny gest, ma swoje bardzo poważne konsekwencje. Pytanie bowiem, czy w ten sposób twórcy filmu nie wpisują się w schemat reprezentacji inności charakterystyczny dla czasów kolonialnych. Pod wieloma względami *Dziesięć czóten* przypomina przecież jedno z najświetniejszych dzieł filmowych tego okresu, a więc *Nanuka z Północy* (*Nanook of the North*, 1922) Roberta Flaherty'ego. Oba filmy opowiadają o rozgrywającym się w antropologicznym bezczasie życia rdzennych mieszkańców. Zarówno *Dziesięć czóten*, jak i *Nanuk z Północy*, to dzieła powstałe w wyniku intensywnej współpracy z zamieszkującymi miejsce akcji tubylcami, której celem jest odtworzenie na rzecz białego widza możliwie wiernie tradycyjnego stylu życia.

Zasadniczym wątkiem antropologicznej rekonstrukcji, który organizuje układ zdarzeń w *Dziesięciu czótnach*, jest polowanie na jaja gęsi bezpłetwca. Chociaż przedstawione w filmie wydarzenia nie są typowym polowaniem, to pod wieloma względami przypominają wyprawę łowiecką. Wymagają od uczestników okazania skomplikowanych umiejętności technicznych (np. zbudowania kanu, czy też obozowiska w koronie drzew oraz odnalezienia na porośniętych trzciną bagnach gniazd gęsi). Wyprawa wiąże się także z niebezpieczeństwami, przede wszystkim ze strony czających się w wodzie krokodyli. Autorzy filmu z tego względu konsekwentnie określają tę wyprawę jako polowanie, mimo, iż żadne zwierzę nie zostanie zabite.

<sup>1</sup> Nic więc dziwnego w tym, że zarówno sam film, jak i poświęcona mu strona internetowa, wzbudziły zainteresowanie antropologów (zob.: Hiatt, 2007; Thorner, 2009; Vanderknyff, 2009).

Polowanie jest częstym tematem antropologicznych filmów dokumentów. Jeżeli pomyślimy o *Nanuku z Północy* Flaherty'ego, to zapewne będziemy mieli przed oczami obraz przedstawiający głównego bohatera w chwili, gdy mierzy w dal harpunem. Pośród wielu scen z filmu amerykańskiego reżysera takich, jak zdobywanie opału czy handel futrami, najbardziej dramatyczne są bez wątpienia sekwencje przedstawiające polowanie, które tak bardzo zafascynowały André Bazina (Rony, 1996, 101).

Polowanie to wydarzenie, na które składa się zespół dynamicznych działań skutecznie trzymających widza w napięciu za sprawą czytelnej struktury: przygotowanie, przebieg (na który składa się często tropienie zwierzęcia) oraz nieuchronna i dramatyczna konfrontacja. W przypadku wyprawy myśliwskiej zasadniczym tematem staje konflikt pomiędzy naturą a człowiekiem, który ma charakter uniwersalny i jest zrozumiały bez większych przeszkód w zasadzie w każdym kontekście kulturowym. Intencje pierwszoplanowych postaci są czytelne i jasne. Wszystko to czyni polowanie tematem wyjątkowo atrakcyjnym dla filmowców.

Nie był to jednak jedyny powód, dla którego polowanie stało się interesującym obiektem badań dla białego człowieka. Europejscy osadnicy przybywając na obcą ziemię, której mieszkańców zamierzali nawrócić lub ucywilizować, nierzadko cierpieli głód. Nie potrafili bowiem, w przeciwieństwie do tubylców, zdobyć wystarczającej ilości pożywienia, gdyż brakowało im wiedzy, znajomości nowego środowiska, doświadczenia i koniecznych umiejętności. Urażona pycha i duma białego człowieka sprawiały, że wyobrażał sobie tubylców jako ludzi żyjących w skrajnej biedzie, bezustannie i rozpaczliwie walczących o przetrwanie, którzy zmagają się z głodem niemalże każdego dnia (Sahlins, 2003). Ostatecznie powyższe stwierdzenia prowadziły konsekwentnie do poniżających oskarżeń rdzennych mieszkańców o kanibalizm, co spotkało zarówno Inuitów, jak i Aborygenów.

Polujący na foki i morys bohaterowie *Nanuka z Północy* podobnie, jak Aborygeni z *Dziesięciu czóten* usytuowani są niejako poza historią, a ich zwyczaje przedstawiane są jakby były zawieszony w czasie i niezmiennie od wieków. W zasadzie jedynym punktem odniesienia, który pozwala zlokalizować widzowi przedstawiane wydarzenia na osi czasu, jest spotkanie z kanadyjskim kupcem. W latach dwudziestych XX w., kiedy powstawał film Flaherty'ego, ceny futer były wyjątkowo wysokie a sami Inuici wzbogacili się znacznie na handlu z kanadyjskimi kompaniami. Już od dłuższego czasu w trakcie polowań wykorzystywali także broń palną i ubierali się jak biali ludzie (Rony, 1996, 107). W filmie Flaherty'ego zobaczymy jednak zupełnie inny obraz Inuitów.

W otwierającej film scenie widzimy, jak kolejni członkowie rodziny Nanuka wyłaniają się niespodziewanie z kajaka. Wszystko to zapewne bawiło ówczesnego widza, któremu scena ta mogła kojarzyć się z cyrkową sztuczką, gdyż to właśnie tam, pomiędzy występami klaunów a popisami tresowanych zwierząt, miał on możliwość oglądać Inuitów. Główny bohater filmu często uśmiecha się wprost do kamery. Fatimah T. Rony pisze w pracy *The Third Eye*, że reżyser chce w ten sposób stworzyć wrażenie, że Nanuk jest jak dziecko, prymitywny, nieskomplikowany człowiek, który umie jednak przetrwać w wyjątkowo niesprzyjających okolicznościach (tamże).

W scenie handlu futrami widzimy, że Nanuk nie rozumie technologii i cywilizacji przywiezionej przez białego człowieka. Ze zdumieniem przygląda się gramofonowi, aby po chwili, niczym kierowany ciekawością dziecinny dzikus, ugryźć płytę. Nanuk chce przekonać się o jej działaniu na podstawie próby odwołującej się do zmysłów smaku i dotyku, a nie na drodze racjonalnego rozumowania. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż sponsorem filmu Flaherty'ego była jedna z kompanii handlowych. Miejsce wymiany to bezpieczna przystań stworzona przez cywilizację, a więc miejsce odpoczynku i zmysłowości, gdzie można sobie pozwolić na chwilę wytchnienia w bezustannej walce z surową naturą. Flaherty przy pomocy tej sceny podkreśla różnicę pomiędzy nami/widzami a nimi/Inuitami. Tymczasem sam proces powstawania filmu poddaje tę opozycję w wątpliwość. Przecież autorami zdjęć są Inuici, którzy także aktywnie uczestniczyli na każdym etapie realizacji filmu. Cywilizacja białego człowieka z pewnością nie była im obca, nie wachali z zacięciem kamer i nie uciekali także w popłochu w obawie, że Flaherty skradnie ich dusze (tamże, 111).

W kontekście spotkania z handlarzem futer Nanuk staje się dzikim o umysłowości dziecka. Polowanie, rozumiane jako zdolność zdobycia pożywienia, której nie opanował biały człowiek, jest ciosem dla jego dumy i pewności siebie. Dlatego też, kiedy Nanuk konfrontuje się ze zwierzęciem, reprezentuje zmagającą się z naturą ludzkość. Gatunki zwierząt, zgodnie z teorią Karola Darwina, w toku ewolucji przystosowywały się do życia w określonym środowisku i zajmowały stopniowo kolejne nisze ekologiczne. Opowieść o polowaniu i zwycięskiej konfrontacji człowieka z naturą, czyli środowiskiem oraz innymi gatunkami istot żywych, stawała się równocześnie narracją o przetrwaniu najsilniejszych i walce o dominację w danym ekosystemie, w której zwycięża ludzkość (tamże, 107).

Dziki jest więc w filmie Flaherty'ego konstrukcją płynną i niestabilną oraz uwikłaną w grę różnicy i tożsamości.

### SPLĄTANE OPOWIEŚCI

Zarówno de Heerowi, jak i uczestniczącym w projekcie Aborygenom, zależało na stworzeniu dzieła adresowanego do szerszej publiczności. Pojawiły się więc wątpliwości, czy akurat opowieść o polowaniu na jaja gęsi na bagnach Arafura będzie historią szczególnie zajmującą dla większości widzów. Zapewne zainteresowałyby rdzennych mieszkańców Australii oraz garstkę antropologów, ale na tym nie kończyły się aspiracje twórców. Podjęto więc decyzję, aby wprowadzić do filmu dodatkową płaszczyznę narracyjną, której osią stał się konflikt pomiędzy dwójką głównych bohaterów.

W rezultacie powstał film zbudowany z dwu przeplatających się ze sobą historii. Pierwsza, którą określić można jako „teraz”, rozgrywa się w bliżej nieokreślonej przeszłości, a więc wspomnianym już powyżej antropologicznym bezczasie, opowiada o polowaniu na jaja dzikiej gęsi na bagnach Arafura na Ziemi Arnhema. Podczas wyprawy Dayindy (Jamie Gulpilil) uczy się od swojego starszego brata, Minygulu (Peter Minyngululu), jak wykonać kanu, wyszukiwać gniazd i unikać krokodyli. Wspólne polowanie staje się okazją do opowiedzenia mitycznej historii z Czasu Snu.

Opowieść o polowaniu na jaja gęsi na zamieszkałych przez krokodyle mokradłach Ziemi Arnhema przedstawiona jest w czerni i bieli, natomiast mityczna historia z Czasów Snu w kolorze. W ten sposób twórcy pomagają widzowi poruszać się pomiędzy dwoma splątanymi poziomami narracjami. Zbudowana w ten sposób opozycja pomiędzy zdjęciami czarno-białymi a kolorowymi nabiera równocześnie symbolicznego charakteru. Te pierwsze, odtwarzając estetykę fotografii Thomsona, wyrażają tęsknotę za czymś, co bezpowrotnie utracone, czyli tradycyjnym sposobem życia Aborygenów, i nadają całej opowieści charakter nostalgiczny.

### KOMIZM „CIELESNYCH ZAKŁÓCEŃ”

Zauważyliśmy wcześniej, że narracja w filmie de Heera i mieszkańców Ramingining składa się z dwu poziomów. Nie jest to jednak do końca prawda. Kolejny, trzeci wymiar wprowadzony jest w sposób tak subtelny, że trudno go dostrzec na pierwszy rzut oka. Obok mitycznego Czasu Snu oraz świata Aborygenów znajdującego się w etnograficznym

bezcześnie w filmie pojawiają się także odwołania do terażniejszości. Już od samego początku *Dziesięciu czóten* Narrator, w którego rolę wcielił się David Gulpilil, prowadzi z widzami skomplikowaną grę. Można powiedzieć, że w jakimś stopniu film aktywnie konstruuje własnego widza, przypisując mu na przykład określone oczekiwania w stosunku do przedstawionej rzeczywistości oraz bohaterów. Narrator świadomie odwołuje się do wyobrażeń białego człowieka na temat Aborygenów, aby subtelnie osadzić widza w dość sprecyzowanej roli. Terażniejszość nie jest więc w filmie przedstawiona, ale zakłada się jej istnienie i aktywnie tworzy się spojrzenie białego człowieka.

Twórcy *Dziesięciu czóten* musieli bowiem zmierzyć się z trudnym wyzwaniem. Jak, budując własny wizerunek przełamujący znane z mediów przedstawienia rdzennych mieszkańców Australii jako problemu społecznego i biernych ofiar kolonizacji, nie wejść równocześnie w rolę szlachetnego dzikiego, czy też *magical negro*? Jak nie stać się kolejnym Innym, który dzieląc się swoją mądrością i wiedzą, zredukowany zostaje tak naprawdę do roli pomocnika, czy też drugoplanowej postaci wspierającej duchową przemianą zmęczonego zachodnią cywilizacją białego bohatera lub też samego widza. W jaki sposób, zmagając się ze skonstruowanym w warunkach hegemonii kulturowej układem znaczeń i ze związanymi z nim wyobrażeniami, rozstrzygnęli tę kwestię twórcy *Dziesięciu czóten*?

Wykreowany przez de Heera i mieszkańców Ramingining Narrator uprzedza widza, iż opowieść, którą będzie miał okazję zobaczyć, będzie „inną opowieścią” od tych, do których jest przyzwyczajony. Tym samym twórcy filmu odwołują się do fascynacji egzotyką i kulturową odmiennością. Widz, zgodnie z wyobrażeniem tubylcy jako szlachetnego dzikiego, może spodziewać się płynących z ekranu mądrości i wskazówek ze strony ludzi, którzy wiodą proste i nieskomplikowane życie w zgodzie i harmonii z otaczających ich przyrodą.

Film rozpoczyna się sceną, przedstawiającą grupę mężczyzn wyruszającą na wyprawę łowiecką. Ujęciom towarzyszy podniosły komentarz, kontynuującego swoją grę z widzami, Narratora. Nagle jeden z bohaterów „puszcza bąka”. Cała grupa wybucha śmiechem i żartując sobie z mężczyzny każe mu iść na koniec szeregu. Zbudowane przez narratora napięcie zostaje niespodziewanie rozładowane i dosłownie uchodzi w powietrze, a widzowie zostają uwolnieni od obowiązku docenienia, zrozumienia i okazania szacunku mitycznemu Innemu. Czy nie jest bowiem tak, że biała publiczność świadoma charakteru kolonializmu i skomplikowanej sytuacji postkolonialnych podmiotów odczuwają presję

doceniaania dzieł sztuki, których autorami są rdzenni mieszkańcy? Twórcom filmu zależało na autentycznym kontakcie z widzem, dlatego też wyrzucają go z interpretacyjnego schematu, który paradoksalnie początkowo sami starali się uruchomić. Rubasność, niemalże wulgarność tej sceny, zostaje podkreślona poprzez skonstrastowanie jej z wzniosłą wypowiedzią Narratora. Twórcy *Dziesięciu czołen* wykorzystali w tym celu szczególny rodzaj komizmu, który wynika z fizjologii ludzkiego ciała. Zaskakujący swoją swobodą humor z początku filmu ma z tego powodu charakter niemalże uniwersalny. Pełen mądrości, wzniosłych uczuć, szacunku dla natury oraz skupiony na sprawach duchowych i mistycznych Inny, któremu przydarza się nieoczekiwane „cielesne zakłócenie”, aby posłużyć się określeniem Mary Douglas<sup>2</sup>, okazuje się nagle bardzo ludzki (Critchley, 2012, 63-83).

### WIZERUNEK KOBIET

Możemy więc powtórzyć nasze pytanie o to, czy autorzy filmu nie wpisali się nieświadomie w konwencję reprezentacji odmienności kulturowej, którą Tobing Rony analizując *Nanuka z Północy* określiła mianem taksydermii. Wiele wskazuje na to, że wykorzystując w przemyślny sposób w swoim filmie humor i komizm nie pozwolili się złapać w tę zasadzkę. Demitologizacja postaci przodków sprzyja bowiem budowaniu poczucia wspólnoty pomiędzy autorami filmu a widzami. Śmiać się razem z kimś to znaczy posiadać to samo poczucie humoru. Simon Critchley przeprowadzając fenomenologiczną analizę dowcipu podkreśla fakt, iż zakłada on istnienie milczącego porozumienia pomiędzy opowiadającym kawał a słuchającym. Obaj, żeby opowiadanie dowcipu stało się grą językową zakończoną sukcesem, powinni dzielić ten sam świat społeczny. Jak pisze sam Critchley: „Musi istnieć pewien milczący konsens czy domyślnie podzielane rozumienie w kwestii tego, co stanowi dowcip ‘dla nas’ i jakie zachowania językowe czy wizualne są rozpoznawane jako żartobliwe” (tamże, s. 13). W związku z tym komizm zdaje się być doskonałym narzędziem do budowania poczucia wspólnotowości, przekraczania społecznych granic i rozładowywania tkwiącego w nas napięcia. Budzi się jednak uzasadniona wątpliwość, czy przekonanie o wyłącznie konstruktywnej roli komizmu nie jest zbyt optymistyczne? Przecież humor w *Nanuku z Północy* został wykorzystany w celu zaznaczenia różnicy

<sup>2</sup>Mary Douglas wymieniając przykłady cielesnych zakłóceń taktownie omija puszczenie wiatrów i wskazuje przede wszystkim czkawkę, kichanie, ciężki oddech i chrząknięcia (Douglas, 2007, 252).



i w efekcie zbudowania dystansu wobec Innego? Czy nie śmiejemy się, kiedy cała rodzina Nanuka po kolei wyłania się z kanu? Czy główny bohater nie jest zabawny, kiedy niezdarnie stara się ugryźć płytę gramofonową? Ujawnia się przed nami dwoista natura humoru. Z jednej strony, posiada on duży emancypacyjny potencjał, ale z drugiej, potrafi być niezwykle konserwatywny. Kto z nas nie zna, niekiedy ostentacyjnie rasistowskich, dowcipów etnicznych, czyli archaicznej formy humoru uparcie trwającej mimo kolejnych faz nowoczesności, którą wykorzystujemy do ranienia i upokarzania Innego oraz demonstrowania własnej wyższości. W tym sensie humor jest bronią obosieczną. W przypadku *Dziesięciu czołen* nie śmiejemy się z Innego, ale mamy śmiać się razem z Innym. Tymczasem poczucie wspólnotowości konstruowane przez specyficzne wykorzystanie humoru i komizmu przez twórców *Nanuka z Północy* zakłada przede wszystkim spójność i jedność doświadczającej ze sobą powinowactwa widowni. Natomiast z tego „my” w dziele Flaherty’ego zostają wykluczeni bohaterowie filmu.

Komizm i poczucie humoru zdają się być doskonałymi narzędziami do walki z ideologią i uprzedzeniami. U podstaw tego dość rozpowszechnionego przekonania leży założenie, że to właśnie jednostka zideologizowana miałaby być pozbawiona wszelkiej autoironii i dystansu do samej siebie. Tymczasem być może powinniśmy być szczególnie ostrożni i podejrzliwi w stosunku do dzieł, których autorzy przy pomocy komizmu podają krytycznej rewizji stereotypowe wyobrażenia, czy też ideologiczne przekonania, ponieważ to właśnie wtedy odbiorcy są najbardziej bezbronni i narażeni na oddziaływanie ideologii (Žižek, 200, 41-42).

W sekwencji kończącej film widzimy, jak Yeeralparil radośnie i beztróska zmierza w stronę szałasów swojego zmarłego tragicznie brata, aby jawnie i zgodnie z prawem spotkać się z ukochaną. Idylla zostaje jednak szybko zakłócona. Na scenę energicznie wkraczają pozostałe dwie wdowy. Pełne pretensji i roszczeń w stosunku do swojego nowego męża szybko zapoznają go z urokami życia małżeńskiego. W ostatniej scenie widzimy, jak wszystkie żony wyrywają sobie z rąk bezradnego Yeeralparilu, który sprawia wrażenie jakby uświadomił sobie, że skończył się właśnie czas kawalerskiej beztróska i zamiast spodziewanych przyjemności czeka go ciężka i żmudna praca nad wyżywieniem i utrzymaniem domu.

Jak przedstawione zostały bohaterki filmu? Przede wszystkim są swarliwe i ciągle się między sobą kłócą. W jednej ze scen Ridjimirarilu nie może już wytrzymać jazgotu oraz

zamieszania wywołanego przez swoje małżonki i chwytą włócznie, aby ruszyć w stronę buszu, co Narrator komentuje słowami: „Teraz już wiemy, czemu udał się na polowanie”. Przenosząc się do Czasu Przodków przenosimy się do świata, który pod pewnym względem jest nam doskonale znany. Kobiety lubią w nim flirtować z innymi mężczyznami. Narrator przedstawiając jedną z bohaterek filmu dodaje, że jej oczy często wędrowały ku innym mężczyznom. Tymczasem to mężczyźni żyją w związku małżeńskim z wieloma żonami. Mało tego, wydając wojnę sąsiedniemu plemieniu, planują uprowadzenie kolejnych kobiet. Nie spotka się to jednak z żadnym ironicznym komentarzem ze strony Narratora. Tymczasem aktywność kobiet ogranicza się w zasadzie do zbierania chrustu na opał. Kobiety nie polują, nie wypowiadają wojen, nie mają dostępu do magicznych rytuałów i nie uczestniczą w naradach wioskowej starszyny. Przysparzają za to bohaterom filmu wielu stereotypowych kłopotów.

## ZAKOŃCZENIE

Oglądając jakiś film w pewnym stopniu oglądamy równocześnie wszystkie poprzednie, które do tej pory widzieliśmy. Przywykliśmy do określonych konwencji gatunkowych oraz strategii narracyjnych stosowanych przez reżyserów i scenarzystów. Powracające wyobrażenia kształtują nasz proces recepcji kolejnych dzieł filmowych. Odzyskiwanie głosu przez rdzennych mieszkańców dawnych europejskich kolonii jest niezwykle złożonym i narażonym na duże ryzyko procesem. Nikt nie spogląda nieuprzedzonym okiem na dzieła takie, jak *Dziesięć czóten*, bez względu na to, czy jego stosunek do tego filmu jest pozytywny, czy też krytyczny. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, iż sieć hegemonicznych znaczeń otaczająca wypowiedź podporządkowanego Innego nie jest jednorodna i ostatecznie ustabilizowana. Składa się na nią wiele, niekiedy sprzecznych ze sobą znaczeń, które tworzą wyjątkowo nieprzejrzysty obszar. Dlatego, odzyskując władzę nad własnym wizerunkiem w przestrzeni publicznej, nie wystarczy poddać krytyce jedno konkretne wyobrażenie, np. Innego jako człowieka dzikiego, ponieważ tuż obok niego czają się już kolejne ideologiczne obrazy: ekoutopijny Inny (Bokiniec, 2010) lub też magical-negro. Działania twórców dzieł takich, jak *Dziesięć czóten*, przypominają ustawiczne manewrowanie między kolejnymi wyobrażeniami, ponieważ każda następna, strategiczna zmiana kierunku oznacza konfrontację z kolejnym wyzwaniem.

W przeciwieństwie do hegemonii kulturowej proces demokratycznej emancypacji nie sprowadza się do uzyskania konsensusu w zakresie autentyczności czy też prawdziwości, któregoś z zaproponowanych wizerunków grup podporządkowanych. W warunkach liberalnej demokracji każda nowa wypowiedź staje się częścią wielogłosowego chóru składającego się z przedstawicieli wielu grup społecznych. Jeżeli zgodzimy się z politycznymi konsekwencjami poglądów Michaiła Bachtina i uznamy, że przestrzeń publiczna demokracji jest przestrzenią polifoniczną (Koczanowicz, 2011, 119-129), to musimy zwalczyć czającą się w nas pokusę, aby przyznać określonym wypowiedziom jakiś szczególny charakter. Niepewność, wynikająca z życia w świecie zbudowanym z wielu znaczeń, które niekiedy nie sposób ze sobą uzgodnić, mogąca graniczyć niekiedy z poczuciem zamętu, nie jest komfortowym doświadczeniem. Stąd też odczuwana przez nas nierzadko niezwykle intensywnie potrzeba stabilności i ucieczki do jednoznaczności. Zgodnie z sugestią Marci Langton wyrażoną w eseju *Aboriginal Art and Film. The Politics of Representation* (Langton, 2005) należy więc odrzucić przekonanie, iż auto-reprezentacjom, których autorami są podporządkowani Inni, jak w przypadku *Dziesięciu czołen*, należy nadać wyjątkowy status:

Istnieje naiwne przekonanie, że Aborygeni będą tworzyć ‘wierniejsze’ reprezentacje samych siebie, ponieważ, jak się dowodzi, bycie Aborygenem gwarantuje ‘pełniejsze’ rozumienie. Przekonanie to opiera się na klasycznej i uniwersalnej właściwości rasizmu, czyli założeniu istnienia niezróżnicowanego Innego. Mówiąc dokładniej, według tego założenia wszyscy Aborygeni są tacy sami i w takim samym stopniu rozumieją się nawzajem, bez względu na kulturowe zróżnicowanie, historię, płeć (*gender*), seksualne preferencje itd. Jest to żądanie ustanowienia cenzury: istnieje ‘słuszny’ sposób bycia Aborygenem i każdy aborygeński twórca filmowy bądź wideo będzie koniecznie tworzył ‘prawdziwe’ reprezentacje ‘aborygeńskości’. Ten sposób myślenia jest w takim samym stopniu ugruntowany w strachu przed różnicą, co rasizm białej Australii.

W tej sytuacji wszelkie formy współpracy pomiędzy (post)kolonizatorami i (post)kolonizowanymi mogą wydać się nam szczególnie interesującymi, ponieważ przekraczając fundamentalną dla realiów kolonizacji opozycję my-oni pozwalają wyłonić się dziełom stanowiącym wyzwanie dla opisanego przez Langton sposobu myślenia o twórczości rdzennych mieszkańców.

**Bibliografia:**

- Barthes, Roland; 1995, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR
- Bokiniec, Monika; 2010, Ekoutopijny Avatar; w: Panoptikum, nr 9, ss. 56-72
- Critchley, Simon; 2012, o humorze, przeł. Tomasz Mizerkiewicz, Iwona Ostrowska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia
- Crosbie, Tom; 2007, Critical Historiography in „Atanarjuat the Fast Runner” and „Ten Canoes”; w: Journal of New Zealand Literature: JNZL, nr 24, część 2, ss. 135-152
- Davis, Therese; 2006, Working Together: Two Cultures, One Film, Many Canoes; w: Senses of Cinema, [online], [dostęp: 2014-02-28], dostępny w: <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/ten-canoes/>
- Douglas, Mary; 2007, Ukryte znaczenia, przeł. Ewa Klekot, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki
- Hiatt, Lester R.; 2007, Who Wrote „Ten Canoes”; w: Quadrant, tom 51, nr 11, ss. 70-75
- Koczanowicz, Leszek; 2011, Lęk nowoczesny, Kraków: Universitas
- Langton, Marcia; 2005, Aboriginal Art and Film. The Politics of Representation; w: Rogue, nr 6,[online], [dostęp: 2014-02-28], dostępny w: [www.rouge.com.au/6/index.html](http://www.rouge.com.au/6/index.html)
- Marczewski, Mateusz; 2008, Niewidzialni, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne
- Olszowska, Martyna; 2011, Białe, czerwone, czarne. Kwestia aborygeńska we współczesnym kinie australijskim; w: Kultura Współczesna, nr 2(68), ss. 160-162
- Rony, Fatimah T.; 1996, The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle, Durham and London: Duke University Press
- Ruby, Jay; 2000, Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology, Chicago-London: The University of Chicago Press
- Sahlins, Marshall; 2003, Pierwotne społeczeństwo dobrobytu, przeł. Przemysław Niesiołowski; w: Marian Kempny i Ewa Nowicka (red.), Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej, Warszawa: PWN, ss. 275-306
- Sikora, Sławomir; 2012, Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii, Warszawa: Wydawnictwo DiG
- Stephenson, Peta; 2007, The Outsiders Within: Telling Australia’s Indigenous-Asian Story, Sydney: University of New South Wales
- Thomson, Donald; Peterson, Nicolas; 2003, Donald Thomson in Arnhem Land, Victoria: The Miegunah Press
- Thorner, Sabra; 2009, Ten Canoes. Film Review; w: American Anthropologist, tom 111, nr 4, ss. 519-520
- Vanderknyff, Jeremy; 2009, Ten Canoes. Website Review; w: American Anthropologist, tom 111, nr 4, ss. 521-522

- Wright, Nancy E.; 2011, Models of Collaboration in the Making of „Ten Canoes”; w: Screening The Past, [online], [dostęp: 2014-02-28], dostępny w: <http://www.screeningthepast.com/2011/08/models-of-collaboration-in-the-making-of-ten-canoes-2006/>
- Žižek, Slavoj; 2001, Wzniosły obiekt ideologii, przeł. Joanna Bator, Paweł Dybel, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

**Filmografia:**

- Flaherty, Robert J.; 1922, Nanook of the North, Les Frères Reillon, Pathé Exchange
- de Heer, Rolf; Djigirr, Peter; 2006, Ten Canoes, SBS Independent, Fandango Australia