

<http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl>

tytuł artykułu:

Jak połamać sobie zęby? Analiza polskiego dyskursu nt. twórczości fotograficznej Bronisława Malinowskiego

autor / autorzy:

Jakub Dziewit

źródło:

„Laboratorium Kultury” 2 (2013), s. 92–117

wersja pdf:

http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2013-4_dziewit.pdf

afiliacja autora / autorów:

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Zakład Teorii i Historii Kultury

słowa kluczowe:

fotografia, mitologizacja, świadomość wizualna, Bronisław Malinowski

abstrakt:

(na końcu artykułu)

article title:

How to break oneself's teeth? Photographs and discourses

author / authors:

Jakub Dziewit

source:

„Laboratorium Kultury” 2 (2013), pp. 92–117

pdf version:

http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2013-4_dziewit.pdf

institutional affiliation:

University of Silesia, Faculty of Philology, Institute of Cultural Studies,
Department of Theory and History of Culture

keywords:

photography, mythologization, visual awareness, Bronisław Malinowski

summary:

(at the end of the article)

Jakub Dziewit

Asystent w Zakładzie Teorii i Historii
Kultury UŚ. Jego zainteresowania
związane są z kulturą historią
fotografii i fotografią antropologiczną.

Jak połamać sobie zęby? Analiza polskiego dyskursu nt. twórczości fotograficznej Bronisława Malinowskiego

11 maja, gdy robił zdjęcia, w jakiś sposób złamał górną sztuczną
szczękę („Mocne speszenie, followed by a philosophical calm:
ostatecznie żyłem przez dwa miesiące bez zębów”).
M. Young, *Bronisław Malinowski. Odyseja antropologa 1884–1920*¹

Problem inicjalny: między nauką a sztuką

Twórczość Bronisława Malinowskiego w osobiwy sposób splata się z problematyką nadzwyczaj aktualną w antropologii końca XX i początku XXI w. Jednym z elementarnych tego przykładów jest specjalny numer czasopisma „Konteksty” z 2000 r., będący „katalogiem do wystawy *Malinowski – Witkacy. Fotografia: pomiędzy nauką i sztuką*”². Już sam tytuł ekspozycji wskazuje na pewne problemy, m.in. w wyznaczeniu granicy pomiędzy dwoma dyskursami. Jeśli dodatkowo

¹ M.W. Young, *Bronisław Malinowski. Odyseja antropologa 1884–1920*, przeł. P. Szymor, Twój Styl, Warszawa 2008, s. 694.

² Z. Benedyktowicz, *Od redakcji. Świadectwo fotografii pomiędzy i poza nauką i sztuką*, „Konteksty” 2000, nr 1–4, s. 13.

zwrócimy uwagę na fakt, że ponad 450-stronicowy tom pełen tekstów naukowych ma służyć jako katalog do wystawy, to problematyka zdjęć autorstwa twórcy funkcjonalizmu, a może nawet fotografii antropologicznej w ogóle, okazuje się być tematem nadal wymagającym analiz i dyskusji. Tekst niniejszy ma na celu prezentację dostępnych polskiemu czytelnikowi interpretacji zdjęć wykonanych przez Malinowskiego, a w konsekwencji – dyskursu badawczego wokół problemu fotografii antropologicznej. Mam nadzieję, że mój projekt będzie mógł w przyszłości posłużyć za punkt wyjścia analizy samych fotografii.

Oczywiście dyskusje na temat miejsca i roli fotografii rozpoczęły się już w momencie jej powstania³, jednak pomimo wieloletnich debat i wielokrotnie formułowanych na ich zakończenie wniosków – problem nie tylko wciąż istnieje, ale też nadal domaga się pogłębionych studiów. Okazuje się, że status fotografii jest nadal niedookreślony, a szeroko rozumiana humanistyka niezmiennie umieszcza ją, być może w zależności od tego, jakie ujęcie jest akurat użyteczne, „pomiędzy”, czyli tak właściwie – nigdzie konkretnie. Problem ten wydaje się być intrygujący zwłaszcza w przypadku zdjęć (a zatem medium kojarzonego ze światem sztuki – nawet fotoreportaże pokazywane są w galeriach) wykonanych przez naukowca, twórcę nowoczesnej antropologii, w celu najprawdopodobniej dokumentacyjnym (cokolwiek by to oznaczało; sam Malinowski pisał, że traktuje fotografowanie jako „[...] drugorzędne zajęcie i jako niezbyt ważny sposób zbierania informacji”⁴). Złożoność zagadnienia przejawia się w bardzo różnych aspektach antropologii, a także kultury, w której antropologowie funkcjonują. Po pierwsze, fotografia jeszcze nigdy nie była tak popularna – ze względu na ilość zarówno zwyczajnych aparatów fotograficznych, jak i tych znajdujących się w telefonach komórkowych⁵. Po drugie, także ogromna większość badaczy kultury aparatem fotograficznym się posługuje. Po trzecie, obserwujemy postępującą instytucjonalizację nauki o mediach (w Polsce dołączonej do oficjalnych dyscyplin naukowych w 2011 r.⁶) i powstawanie subdyscyplin w rodzaju „antropologii

³ Temat ten był omawiany wielokrotnie, jako punkt wyjścia można potraktować np.: T. Mościcki, *Fotografia: kłopotliwa muza*, „Mówią Wieki” 1994, nr 9 lub bardziej ogólnie: N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała 2005.

⁴ B. Malinowski, *Ogrody koralowe i ich magia*, przeł. A. Bydłoń, PWN, Warszawa 1986, s. 661.

⁵ Według podsumowań z 2012 r. na świecie jest już ponad 6 miliardów telefonów, z czego ponad miliard to smartfony – telefony wyposażone m.in. w aparat fotograficzny (oczywiście aparaty znajdują się również w normalnych telefonach, ale trudno oszacować ich liczbę). Warto dodać, że 500 milionów smartfonów sprzedanych w 2012 r. kosztowało średnio poniżej 100 dolarów amerykańskich za każdy z nich. Por. *Technology, Media & Telecommunications Predictions 2012*, https://www.deloitte.com/assets/Dcom-Global/Local%20Content/Articles/TMT/TMT%20Predictions%202012/16264A_TMT_Predict_sg6.pdf, s. 34, 05.02.2013.

⁶ Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 8 sierpnia 2011 r. w sprawie obszarów wiedzy, dziedzin nauki i sztuki oraz dyscyplin naukowych i artystycznych, http://www.bip.nauka.gov.pl/_gAllery/15/03/15036/20110823_rozporzadzenie_obszary_wiedzy_08082011.pdf, 05.02.2013.

wizualnej”, „antropologii wizualności”, „socjologii wizualnej”, „antropologii kultury wizualnej”, „antropologii fotografii” *etc.* Po czwarte, należy wspomnieć o „oddolnej”, oczywiście uwarunkowanej kulturowo, potrzebie mówienia o antropologii i kulturach przez nią badanych za pomocą wciąż pojawiających się nowych mediów (w tym fotografii i filmu).

Redaktorzy przywołanego numeru „Kontekstów” wymieniają powody powstania wystawy i „katalogu”. Są to: sprawa wydania dzienników Malinowskiego po polsku, zagadnienia antropologii wizualnej oraz kwestia statusu samej etnografii, która (w nawiązaniu do Jamesa Clifforda) nazywana jest „hybrydyczną działalnością”⁷. Warto zastanowić się, jak te wątki łączą się z sobą w przypadku badań Bronisława Malinowskiego. „Konteksty” to zbiór różnych tekstów i nie da się z nich wyodrębnić jednej konkretnej tezy, wypowiedzi, która mogłaby dać odpowiedź na przynajmniej niektóre z nasuwających się w tym kontekście pytania; co więcej, ideą autorów tomu nie była kreacja bazy interpretacyjnej dla tematu „Malinowski jako fotograf”, ale zestawienie tekstów antropologicznych z tekstami „witkacologicznymi”⁸. Skoro jednak sami autorzy piszą o Malinowskim jako o badaczu tworzącym na krawędzi nauki i sztuki, to zestawienie ich tekstów z wypowiedziami teoretyków i praktyków fotografii (a przede wszystkim fotografii etnograficznej) może przynieść ciekawe rezultaty. Tak więc lektura tego numeru „Kontekstów” powinna być inspiracją i punktem wyjścia do dalszych badań.

Pojawienie się dyskusji o zdjęciach Malinowskiego w tym momencie jest o tyle ciekawe, że w sytuacji postępującej w humanistyce „antropologizacji”, Malinowski stał się chyba najbardziej płodnym wydawniczo spośród nieżyjących antropologów. W ciągu kilkunastu lat (dodajmy: kilkadziesiąt lat po jego śmierci) w Polsce ukazały się: kolejne tomy *Dzieł* oraz wznowienia wcześniejszych wydań, monumentalne dzienniki⁹ (zdecydowanie pełniejsze niż wydanie anglojęzyczne¹⁰) i zbiór korespondencji z żoną¹¹. W Stanach Zjednoczonych opublikowano album Michaela W. Younga prezentujący

⁷ Por. Z. Benedyktowicz, *Od redakcji...*, 13.

⁸ Tamże.

⁹ B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i oprac. G. Kubica, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

¹⁰ Wydanie anglojęzyczne nie tylko było fragmentami ocenzone (choćby była to cenzura obyczajowa, a nie instytucjonalna – Grażyna Kubica we wstępie do polskiego wydania *Dziennika...* pisze, że „Pominięto najbardziej intymne obserwacje” oraz „[...] często całe zdania, gdy nie można było odcyfrować jakiegoś słowa w oryginale”. Por. B. Malinowski, *Dziennik...*, s. 26), ale przede wszystkim nie zawierało pokąźnego zbioru jego wczesnych dzienników.

¹¹ *Historia pewnego małżeństwa. Listy Bronisława Malinowskiego i Elsie Masson*, red. H. Wayne, przeł. A. Zielińska-Elliott, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2012.

fotografie Malinowskiego¹². Ten sam autor napisał pierwszą część biografii zawierającą ogromną ilość cytatów z korespondencji polskiego badacza¹³ do różnych osobistości. Równocześnie London School of Economics udostępniła internetowy indeks archiwum Malinowskiego¹⁴ umożliwiający dostęp do jego zdigitalizowanych zdjęć z badań na Kiriwinie¹⁵. Traktując ten zbiór jako punkt wyjścia, czuję się zobligowany do wstępnego uporządkowania zagadnień i problemów pojawiających się przy okazji dyskusji o fotografiach Malinowskiego.

Problem pierwszy: dyskurs czy źródła?

Spuścizna Bronisława Malinowskiego jest ogromna i pod wieloma względami bardzo trudna w interpretacji. W pewnym sensie o wiele łatwiejszą rolę mają komentatorzy dzieła tych badaczy, którzy pozostawili po sobie jedynie monograficzne prace naukowe. Podjęcie próby znalezienia informacji mogących pokazać szeroki kontekst twórczości danego autora jest obowiązkiem interpretatora, jednak czytelnicy (w postaci szeroko rozumianego świata nauki) nie mają mu za złe, gdy odnajduje tylko szczątkowe informacje, bo innych po prostu nie ma. W przypadku badaczy dorobku Malinowskiego wręcz za błąd metodologiczny może być uznane niezapoznanie się z jego nadzwyczaj obszernymi, fascynującymi, ale równocześnie momentami trudnymi w odbiorze zapiskami, a tymczasem *Dziennik...* jest tylko i wyłącznie czubkiem góry lodowej materiałów, które pozostały po tym skrupulatnie pracującym nad sobą i swoją metodą badawczą antropologu. Wystarczy spojrzeć na indeks archiwum papierów Malinowskiego w LSE, zawierający: 41 kategorii głównych w rodzaju „25 – Freedom and civilization”¹⁶, „30 – Correspondence between Malinowski and European and American publishers”, czy też „35 – Financial papers”, gdzie każda kategoria zawiera subkategorie (od kilku do nawet dziewięćdziesięciu), a dopiero subkategorie zawierają listy konkretnych dokumentów. I to tylko w tym archiwum, podczas gdy dokumenty Malinowskiego znajdują się jeszcze w innych zbiorach! W takiej sytuacji oczywiście całościowe ujęcie twórczości Malinowskiego

¹² M.W. Young, *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915–1918*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.

¹³ Trzeba zauważyć, że nie wszyscy badacze współcześnie zgadzają się z określeniem Malinowskiego jako „polskiego naukowca” – nie bez przyczyny jest on często określany jako „twórca brytyjskiej antropologii”. Muszę więc zaznaczyć, że używając określenia „polski antropolog” odnoszę się przede wszystkim do narodowości Malinowskiego.

¹⁴ *Papers of Bronislaw Malinowski*, http://www2.lse.ac.uk/library/archive/holdings/malinowski_bronislaw.aspx, 29.01.2013.

¹⁵ *Archives Catalogue*, <http://archives.lse.ac.uk/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=RefNo&key=MALINOWSKI%2F3>, 29.01.2013.

¹⁶ Nazwy z indeksu LSE w całym tekście przytaczam w brzmieniu oryginalnym.

wymagało będzie ogromnej pracy. Jednak nawet mniej ortodoksyjni badacze, którzy nie chcą prezentować podejścia totalnego, powinni pamiętać o tym, że, jak pisze Young:

[...] istnieje ciągłość form prezentacji w trzech rodzajach dokumentów, jakie Malinowski wytworzył jako etnograf. Na jednym biegunie znajduje się osobisty dziennik, któremu [...] powinno przysługiwać pierwsze miejsce, jako wyrażającemu doświadczenie badania terenowego najbardziej „autentycznie” i obrazowo. Na przeciwnym biegunie znajduje się formalna, ostrożna, wygładzona i stosunkowo bezosobowa publikacja – artykuł czy monografia. Między tymi biegunami umieścić należy notatniki terenowe, których znamię autorstwa jest mniej subiektywne niż w przypadku dziennika, lecz z kolei bardziej kolokwialne i nieskrępowane niż oficjalna publikacja¹⁷.

Pozostaje tylko zadać pytanie: a co z fotografiami, rysunkami, zapisami fonograficznymi, które Malinowski wykonywał w trakcie badań?¹⁸ Z jakiegoś powodu nie są (być może: nie były) one uznawane za warte wspomnienia w opisie „spuścizny etnograficznej” autora *Argonautów zachodniego Pacyfiku*. Jak zauważa Terence Wright, w całym monograficznym tomie *Man and Culture: an Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski*¹⁹, którym członkowie LSE w 1957 r. chcieli oddać cześć swojemu zmarłemu kilkanaście lat wcześniej „studentowi, nauczycielowi i liderowi”, ani razu nie wspomniano o fotografii²⁰. Tymczasem samo archiwum LSE stworzone z materiałów przekazanych przez Malinowskiego zawiera ponad 1000 jego zdjęć z lat 1915–1918 – już ta liczba wskazuje, że analiza tego aspektu twórczości polskiego badacza wymagać może szeroko zakreślonych i czasochłonnych badań.

Fotograficzną spuściznę Malinowskiego można poznać na kilka sposobów. Pierwsze z nią zetknięcie następuje najprawdopodobniej w momencie zapoznania się z jego monografiami – trzy główne zawierają 270 zdjęć (dokładnie:

¹⁷ M.W. Young, *Bronislaw...*, s. 470–471.

¹⁸ Co ciekawe, Young pisze o trzech rodzajach dokumentów autorstwa Malinowskiego już kilka lat po opublikowaniu albumu ze zdjęciami wykonanymi przez antropologa.

¹⁹ *Man and Culture: an Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski*, ed. R. Firth, Routledge & K. Paul, London 1960.

²⁰ T. Wright, *Antropolog jako artysta: fotografie Malinowskiego z Trobriandów*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” 2000, nr 1–4, s. 135.

283, ale kilka z nich się powtarza)²¹, których celem jest ilustracja i uzupełnienie tekstu. Powiedzmy sobie szczerze – w przypadku polskich wydań fotografie te raczej nie przyciągają uwagi i nie wywołują we współczesnym czytelniku przeżycia estetycznego. W dużej mierze wynika to z bardzo słabej jakości druku – zdjęcia, chociaż małe, posiadają widoczny raster („punkty” farby drukarskiej są wyraźnie zauważalne), słabą rozpiętość tonalną i, paradoksalnie, mały kontrast. Nie mając świadomości odnośnie niedostatków technologicznych zastosowanej metody druku, łatwo założyć, że to po prostu stare zdjęcia, których słabą jakość można zaakceptować, bo są właśnie „stare”.

Drugim źródłem pomocnym w odkryciu tej części twórczości Malinowskiego jest wydany w 1998 r. przez Chicago University Press album *Malinowski's Kiriwina* Michaela W. Younga²², w którym przedstawia on 190 fotografii autorstwa polskiego badacza, kierując się przy ich wyborze dwiema zasadami: przede wszystkim żadne zdjęcie z monografii nie może się pojawić w albumie, a ponadto – mają być one poprawnie naświetlone, w miarę ostre i nie zniszczone²³. W ten sposób dostajemy więc łącznie 460 unikalnych ilustracji, z czego te pochodzące z albumu są dużo lepszej jakości: większe, poprawnie przygotowane do druku, z dużą rozpiętością tonalną, ale nie „tracące” kontrastu, często po prostu ładne. Dodać należy, że Young nie tylko zebrał zdjęcia, ale równocześnie opatrzył je swoim komentarzem i dodał informacje zgromadzone przez Linusa Digim'Rina, trobriandzkiego antropologa, który pokazywał odbitki starym Trobriandczykom, uzyskując od nich wiele wypowiedzi znacznie wzbogacających odbiór i tworzących ciekawy kontekst dla interpretacji. Szkoda, że Young sięgnął tylko po fotografie niepublikowane do tej pory, gdyż w ten sposób zostaliśmy w pewnym sensie pozbawieni niewątpliwie wartościowego dodatkowego opisu do zdjęć z monografii, czyli wybranych przez Malinowskiego, a otrzymaliśmy komentarz do tych, które, zdaniem antropologa, z różnych powodów nie były warte publikacji. Nie zmienia to faktu, że powstał ciekawy projekt pogłębiający wiedzę o Trobriandach i szkoda, że album *Kiriwina* nie jest dostępny w oficjalnej dystrybucji w Polsce.

Strata ta została nam jednak całkowicie zrekompensowana przez LSE, która na swojej stronie internetowej opublikowała wspomnianą już bazę, dzięki czemu możemy zobaczyć wszystkie fotografie zarówno z monografii, jak

²¹ M.W. Young, *Malinowski's...*, p. 21.

²² Taki sam tytuł jak album ma tłumaczenie jego fragmentów opublikowane w „Kontekstach” – z tego powodu w późniejszych fragmentach wywodu odnosząc się do tego albumu będę używał nazwy *Kiriwina*.

²³ Tamże.

i z *Kiriwiny*. Cały katalog podzielony jest zgodnie z wyraźnymi instrukcjami Malinowskiego na 31 kategorii „tematycznych”²⁴, z których każda zawiera od kilku do kilkudziesięciu rekordów odnoszących się do zdigitalizowanych zdjęć wraz z krótkim opisem bibliograficznym zawierającym informacje takie jak: „poziom” (w hierarchii biblioteczej – w przypadku tych materiałów jest to zawsze „ilustracja”), numer referencyjny (co ważne – w archiwum bibliotecznym, a nie w indeksie Malinowskiego²⁵), tytuł, data (wszystkie zdjęcia datowane są na: „c1915–1918”), opis (bardzo skrótowa deskrypcja tego, co znajduje się na zdjęciu – prawdopodobnie opisy i tytuły stworzone były przez archiwistę), dostępność oraz *extent*, gdzie pod tym określeniem ukrywa się informacja o rodzaju i ilości materiałów źródłowych w archiwum (odbitka, negatyw, klisza szklana). Chociaż na pierwszy rzut oka wydaje się, że informacji jest dużo, to jeśli zauważymy, że opisy, tytuły oraz numery referencyjne pochodzą od archiwistów, a datę powstania w przypadku wszystkich zdjęć Malinowskiego określono w dużym przybliżeniu, bez zachowania chronologii, to okazuje się, że jest ich w istocie niewiele. Nie oznacza to jednak, że analiza samych zapisów w bazie nie przyniesie nam żadnych korzyści – najciekawsze (oczywiście poza samymi zdjęciami) wydają się informacje o rodzaju materiału źródłowego – dają one podstawę do wyciągania wniosków odnośnie sprzętu, przy pomocy którego zdjęcie zostało wykonane (informacja o negatywie/ płytce szklanej) oraz o procesie fotograficznym, któremu było poddane (po przebadaniu odbitki, negatywu, *etc.*). Warto uzupełnić opis informacjami takimi jak: wielkość fizyczna materiału źródłowego oraz zestawienie źródeł w przypadku występowania i odbitek, i negatywów; dałoby to możliwość oceny ilości zdjęć kadrowanych oraz samego procesu kadrowania – ponieważ aparaty w tym czasie naświetlały już materiały fotograficzne o konkretnych

²⁴ W części głównej archiwum (Young nazywa ją częścią „A”) są to: „1 – Amphlett Islands”, „2 – Samarai Island”, „3 – Wasi (fishing)”, „4 – Canoes”, „5 – Sagali”, „6 – Mortuary”, „7 – Dance”, „8 – Pregnancy”, „9 – Magic”, „10 – Pottery”, „11 – Physical Types”, „12 – Dress”, „13 – Fishing”, „14 – Cooking”, „15 – Village Scenes”, „16 – Children's Games”, „17 – Dancing (2)”, „18 – Ethnographer”, „19 – Kula”, „20 – Sex”, „21 – Mythology”, „22 – Fishing and Magic”, „23 – Chieftainship”, „24 – Personalities”, „25 – Contact”, „26 – Housebuilding”, „27 – Ropemaking”, „28 – Daily life”, „29 – Domestic/Village Scene”, „30 – Spirits/Chief”, „31 – Gardening and Harvest”. W archiwum znajdziemy też część „B – Additional”, która składa się z takich samych kategorii, ale część z nich jest pusta. Cała część „B” to łącznie 116 zdjęć. Internetowy indeks zawiera również trzy nienumerowane kategorie „ARG – The Argonauts”, „MISC – Miscellaneous” oraz „SOS – Sexual Lives of Savages” zawierające prawdopodobnie kopie zdjęć z głównej części katalogu. Por. *Archives Catalogue*, <http://archives.lse.ac.uk/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=RefNo&key=MALINOWSKI%2F3,03.03.2013>. Tłumaczenie nazw kategorii i krótki opis zbioru pojawiły się w: Z. Benedyktowicz, *Od redakcji...*, s. 15, ale z racji, że tłumaczenie to nie jest pełne (w „Kontekstach” np. kategoria „29 – Domestic/Village Scene” jest opisana tylko numerem) wolę odnosić się do oryginału. Różnice mogą brać się z prac nad archiwum, które nastąpiły po wydaniu „Kontekstów”.

²⁵ A propos indeksu Malinowskiego więcej będę pisał w dalszej części, zobacz też: M.W. Young, *Malinowski* s. 277–279.

rozmiarach, nawet zmiana proporcji boków tych materiałów niesie za sobą pewne informacje. Z powodu braku danych o chronologii zdjęć trudno jest jednoznacznie ocenić sposób konstruowania przez Malinowskiego kategorii (czy zdjęcia były robione „ciągiem”, na potrzeby konkretnej serii, czy też ich dobór odbywał się już po wykonaniu wszystkich zdjęć i z chęcią ich klasyfikacji *post factum*). Jednakże nawet wstępne, pobieżne badanie archiwum pozwala wyciągnąć wnioski, że opracowanie całości może przynieść ogromny plon analityczny – tym bardziej że zdjęcia są dostępne w internecie w jakości wystarczającej do ich oceny pod kątem zarówno formalnym, estetycznym, jak i merytorycznym (choć dodać należy, że parametry ich kompresji nie gwarantują dobrej jakości wydruku²⁶).

Chociaż próba analizy całości kolekcji jest nadzwyczaj kusząca, to przekracza ona zdecydowanie możliwości spójnej wypowiedzi autorskiej w jednym artykule (śmiem twierdzić, że analiza taka byłaby sama w sobie dużą pracą monograficzną), dlatego też postaram się w tym krótkim tekście przedstawić przede wszystkim dotychczasową recepcję i polski dyskurs²⁷ na temat fotografii Malinowskiego²⁸.

Podstawowym źródłem informacji o zdjęciach Malinowskiego pozostaje wciąż *Kiriwina Younga*. W długim wstępie do tego albumu znaleźć możemy wiele cennych uwag i myśli, a jego fragmenty zostały opublikowane w tłumaczeniu i z komentarzem Sławomira Sikory we wzmiankowanym na początku specjalnym numerze „Kontekstów”. To właśnie ten tom jest głównym źródłem wiedzy o fotografiach Malinowskiego w Polsce; zawiera on nie tylko tekst Younga²⁹, ale także Terence’a Wrigtha, bezpośrednio traktujący o fotografii Malinowskiego; teksty te są swego rodzaju kanonem w omawianej tematyce. Dodatkowo, trochę ciekawych informacji znaleźć można w *Odysei*

²⁶ W celu uzyskania lepszych kopii należy zwrócić się bezpośrednio do LSE, która przy wydawnictwach niekomercyjnych udziela bezpłatnie zgody na przedruk i ewentualnie pobiera jedynie symboliczną opłatę za wykonanie skanu w wysokiej jakości, o ile takowy nie jest już zrobiony.

²⁷ Omawiam tutaj tylko artykuły naukowe dostępne w języku polskim. Chociaż są one moim zdaniem reprezentacyjne dla całego dyskursu, to nie wykluczam, że mogą istnieć artykuły obcojęzyczne dodające do niego nowe wątki i/lub sposoby interpretacji. Już po złożeniu mojego tekstu do druku miałem możliwość zapoznania się z maszynopisem artykułu Grażyny Kubicy *Spoleczne biografie zdjęć terenowych, czyli antropologia wizualna archiwalnej fotografii*, który „wpisuje się w nurt badający materialność fotografii i społeczne biografie rzeczy” poprzez analizę „cyrkulacji fotografii terenowych na przykładzie zdjęć Bronisława Malinowskiego”. Publikacja ta nie tylko przedstawia przegląd najważniejszych tekstów odnoszących się do antropologii wizualnej, ale także znacząco rozszerza polski dyskurs o zdjęciach Malinowskiego. Za możliwość zapoznania się z maszynopisem Autorce serdecznie dziękuję.

²⁸ Oczywiście przewiduję w najbliższej przyszłości dalsze badania – skupiające się już na analizie samych zdjęć, a nie tylko dyskursu.

²⁹ Dodam, że jeśli tylko interesujący mnie fragment jest tłumaczony przez Sławomira Sikorę, to przytaczam jego przekład. Kiedy odnoszę się do oryginału, wyraźnie to zaznaczam.

antropologa, czyli biografii Malinowskiego spisanej przez Younga³⁰ i to głównie te trzy pozycje zamierzam poddać analizie, opisując dotychczasowe wątki interpretacyjne oraz przedstawiając może nie tyle błędy, które popełnili ich autorzy, co raczej pytania, które rodzą się pod wpływem lektury ich tekstów. Sformułować tutaj muszę dwie uwagi wstępne: po pierwsze, ewentualnie pojawiające się refleksje analityczne odnośnie kolekcji LSE³¹ mają służyć postawieniu dodatkowych pytań, a nie podawaniu gotowych odpowiedzi – na tym etapie prac byłoby to nieprawomocne; i po drugie, zrezygnowałem z konfrontowania tekstów interpretatorów ze słowami samego Malinowskiego, chociażby z *Dziennika... czy monografii* – chyba że cytowani autorzy je przytaczają bądź ja sam uznaję to za absolutnie konieczne. Chociaż zabieg ten może wydawać się nietypowy³², to znowu – ilość zapisów na temat fotografii, które zostawia po sobie Malinowski w dziennikach jest na tyle duża, że wymaga osobnego opracowania. Jeśli jednak autorzy przytaczają słowa polskiego antropologa, to pozwalam sobie cytować je właśnie za nimi. Tak więc artykuł ten jest przede wszystkim analizą i interpretacją dyskursu oraz próbą ustanowienia zakresu ewentualnej późniejszej analizy samych zdjęć.

Należy zauważyć, że mit Malinowskiego jako „ojca-założyciela” antropologii³³ jest tak silny, że „promieniuje” także na podejście komentatorów do jego zdjęć. Kreują oni mit „Malinowskiego-fotografa” i nie jest dla nich ważne, jak bardzo źle odnosiłby się do swojego fotografowania – uparcie widzą w jego zdjęciach więcej niż on sam³⁴. Wright przytacza słowa Malinowskiego z *Ogrodów koralowych...: „Fotografowanie traktowałem jako drugorzędne zajęcie i jako niezbyt ważny sposób zbierania informacji. Był to poważny błąd”* i od razu to komentuje: „Wbrew tej »samobiczującej recenzji« fotografii Malinowskiego świadczą o jego ustrukturyzowanym i refleksyjnym podejściu do wykorzystania medium”³⁵. Rzeczywiście trudno jest znaleźć jakkolwiek

³⁰ Chociaż trudno nie spostrzec, że Young w biografii poświęcił fotografii zaskakująco mało miejsca.

³¹ Warto zaznaczyć, że w ramach pracy monograficznej należałoby poszukać jeszcze innych kolekcji zdjęć Malinowskiego, chociaż już na wstępie można pominąć bazę Uniwersytetu w Yale, która według Younga jest tylko kopią fragmentu bazy LSE.

³² Tym bardziej, że Malinowski bardzo często wspomina w *Dzienniku...* o fotografowaniu, czy też raczej – o tym, jak tego nie lubi.

³³ Nie jest to miejsce na analizę sposobu powstania tego mitu (na ile wynikał on z autokreacji Malinowskiego, a na ile mit ten stworzyli komentatorzy jego twórczości).

³⁴ Wszyscy cytowani komentatorzy zdjęć Malinowskiego wywodzą się z szeroko rozumianego środowiska antropologicznego. Jak już wspominałem – nie znam recepcji twórczości polskiego badacza pochodzących ze środowiska fotograficznego. Wprawdzie Terence Wright jest także fotografem, ale moim zdaniem w jego wypowiedziach odnośnie zdjęć Malinowskiego ujawnia się Wright-antropolog, a nie Wright-fotograf. Nie są to analizy fotograficzne, a „jedynie” antropologiczne.

³⁵ T. Wright, *Antropolog...*, s. 135.

wypowiedź nie wychwalającą fotografii Malinowskiego. Do nasuwającego się pytania „dlaczego”, jeszcze powrócę.

Problem drugi: „kompetencja wizualna” i wrażliwość estetyczna

Terence Wright, jeśli nie był nawet pierwszym interpretatorem zdjęć Malinowskiego, to na pewno w tym momencie znajduje się na szczycie „drabinki cytatów” – jeżeli ktoś w tekście o tej tematyce nie cytuje bezpośrednio jego, to na pewno cytuje Younga, który z kolei cytuje Wrighta. Obydwaj zresztą są traktowani w „środowisku” jako niepodważalne autorytety i być może dlatego właśnie mało kto zwrócił uwagę na słowa Wrighta: „Fotografie terenowe Malinowskiego zawdzięczają swoje powodzenie zarówno jego świadomości wizualnej, jak i naciskowi, jaki położył na obserwację i szczegóły, tak, jak to zostało ukazane w jego metodzie obserwacji uczestniczącej”³⁶. Nie da się ukryć, że pewne problemy z interpretacją słów Wrighta mogą się pojawiać nawet na poziomie najbardziej podstawowym, czyli znaczenia konkretnych pojęć – nie tłumaczy on na przykład jasno, co rozumie przez „świadomość wizualną” Malinowskiego, a odbierać tę frazę można przecież różnie: zaczynając od umiejętności obsługi aparatu fotograficznego, a kończąc chociażby na znajomości ówczesnej twórczości artystycznej, czy też konkretniej: fotograficznej. U Wrighta znaleźć możemy jeszcze takie słowa: „Nie ma wątpliwości, że wnikliwa natura fotografii trobriandzkich wiele zawdzięcza wcześniejszym doświadczeniom fotograficznym Malinowskiego przeprowadzanym przez Malinowskiego w Zakopanem”³⁷. Trudno jest jednoznacznie odnieść się do tych słów, gdyż Wright nie przedstawia informacji o źródłach swojej wiedzy o zakopiańskich doświadczeniach fotograficznych Malinowskiego, jednakże najprawdopodobniej chodzi mu tutaj o jego długą przyjaźń ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. Problematyczne jest jednak to, że Wright jako przykład zakopiańskich inspiracji przytacza jedynie wykorzystujący światłocień portret fotograficzny, który Witkacy zrobił pozującemu mu Malinowskiemu w roku 1912³⁸. Trudno uznać taką argumentację za przekonującą, tym bardziej, że Young opisuje, iż wprawdzie Witkiewicz fotografował od 1899 r. i wpływał na przyjaciela od samego początku znajomości (razem fotografowali *etc.*), ale „Malinowski z pewnością niechęcią przyznawał Witkiewiczowi większy talent artystyczny, zdając sobie

³⁶ Tamże, 141.

³⁷ T. Wright, „Cienie rzeczywistości rzucone na ekran zjawisk”: Malinowski, Witkacy i fotografia, „Konteksty” 2000, nr 1–4, s. 17.

³⁸ T. Wright, *Antropolog...*, s. 139.

sprawę, jak bezowocne byłoby współzawodnictwo z dokonanymi niemal bez wysiłku kreacjami w dziedzinie literatury, w rysunku czy malarstwie, jak również, być może, na polu fotografii”³⁹. Peter Skalnik dodaje: „Tę podstawową opozycję pomiędzy Malinowskim i Witkiewiczem można przełożyć na opozycję między nauką i sztuką. [...] Należy podkreślić, że Malinowski również pozostał pod głębokim wrażeniem metafizyki religii, a szczególnie sztuki jako silnymi wyrazami istoty człowieka”, ale „zdawał sobie sprawę, iż nigdy nie zostanie wielkim dobrym artystą”⁴⁰. Tak więc wpływ Witkacego mógł być zarówno pozytywny, jak i negatywny – ograniczający twórczość fotograficzną Malinowskiego. Zastanawiające jest, dlaczego przetrwało kilka portretów fotograficznych „księcia Nevermore”⁴¹ wykonanych przez Witkacego, a nie zachowały się prawie żadne zdjęcia autorstwa tego pierwszego z omawianego okresu – chociaż można przypuszczać, że aparat fotograficzny posiadał. Przynależał w końcu do górnej warstwy społeczeństwa, wśród której nowinki fotograficzne rozchodziły się zaskakująco szybko⁴², przebywał w środowisku artystycznym *etc.* Tak więc, choć nie chcę zaprzeczać Wrightowi i negować jego przekonania o „świadomości wizualnej” Malinowskiego, to nie znajduję w tekstach zamieszczonych w przywoływanym numerze „Kontekstów” wystarczającej argumentacji, która wskazywałaby na szczególne kompetencje wizualne polskiego antropologa⁴³. To założenie ma jednak swoje konkretne reperkusje – Wright przechodzi nad nim do porządku dziennego i pisze: „Chciałbym pójść jeszcze dalej i wysunąć twierdzenie, że dokonany przez Malinowskiego rozwój podejścia związanego z obserwacją uczestniczącą [...] mógł być inspirowany, i tym samym dłużny, jego znajomości fotografii”⁴⁴. Tyle, że o znajomości fotografii Malinowskiego cytowany autor mówi bardzo

³⁹ M.W. Young, *Kiriwina Malinowskiego. Wprowadzenie (fragmenty)*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” 2000, nr 1–4, s. 147.

⁴⁰ P. Skalnik, *Bronisław Kasper Malinowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Nauka versus sztuka w konceptualizacji kultury*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” 2000, nr 1–4, s. 57. Dodać należy, że Peter Skalnik w artykule o sztuce i nauce w życiu i twórczości Malinowskiego nie pisze ani słowa o fotografii.

⁴¹ Książę Edgar Nevermore to, w zgodnej opinii interpretatorów, wzorowana na Malinowskim postacią z debiutanckiej powieści Witkacego *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*.

⁴² Por. np. A. Stieglitz, *Aparat ręczny – jego znaczenie*, przeł. S. Magała, „Obscura” 1984, nr 4 (24), s. 27–30. Jest to przedruk tekstu Stieglitza z 1897 r. W tekście tym, rozpoczynającym się od ironicznych słów: „Fotografia jako moda mija, głównie za sprawą popularności roweru”, autor opisuje powszechność fotografii, którą dzięki „aparatu ręcznemu” mógł zajmować się już „każdy Tom, Dick czy Harry”. Oczywiście tekst ten, odnoszący się do sytuacji na amerykańskim rynku, nie jest dowodem na to, że Malinowski posiadał aparat fotograficzny, ale wskazuje jak powszechnym narzędziem był już w tamtych czasach, przynajmniej na zachodnim rynku. Jeśli jednak młody polski badacz pierwszy aparat nabył dopiero na wyjazd, to tym bardziej „problematiczne” będzie określanie go jako „świadomego wizualnie”.

⁴³ Bo mógł przecież „po prostu robić zdjęcia” – nie wiem czy to nazwiemy jednak już „świadomością wizualną”.

⁴⁴ T. Wright, *Antropolog...*, s. 139.

mało⁴⁵, a w swoim wywodzie od razu przechodzi do opisu trzech projektów fotograficznych z lat 30., które według niego mogą być inspirowane metodą obserwacji uczestniczącej stworzoną przez polskiego badacza. W efekcie można odnieść mylne wrażenie, że są one dowodem na zdolności fotograficzne Malinowskiego!⁴⁶ Dodajmy, że Malinowski sam zawsze wypowiadał się negatywnie o własnym podejściu do zdjęć. Young pisze:

Wyznał, że jego najsłabsze punkty to fotografia i zapis fonograficzny. „Zrobiłem dotąd bardzo niewiele zdjęć – ale mam ambitne plany utrwalenia wielu tańców, zabaw dziecięcych i działalności gospodarczej (łowienia ryb, uprawiania ogrodów itd.) oraz techniki. Ale kiedykolwiek w grę wchodzi umiejętności tego rodzaju, nie wychodzi mi to dobrze”. I nigdy nie miał opanować fotografii w stopniu zadowalającym, a dostosowywanie się do jej technicznych wymagań często go frustrowało i wprowadzało w złość. [...] z fotografią radził sobie wręcz nieudolnie⁴⁷.

Co więcej: udało mu się złamać sztuczną szczękę w trakcie fotografowania! Pomimo tego wszystkiego Young bezkrytycznie cytuje słowa Wrighta odnoszące się do umiejętności wizualnych Malinowskiego⁴⁸. W aspekcie późniejszych, „wchwalających interpretacji” autorstwa Wrighta i Younga, kontekst „świadomości wizualnej” Malinowskiego jest nadzwyczaj słabo naświetlony (choć nie neguje to jeszcze zasadności tego stwierdzenia).

Paradoksalnie, najwięcej o świadomości estetycznej, w tym także (a może nawet: przede wszystkim) wizualnej, pisze Dariusz Czaja skupiając się na Malinowskiego słownych opisach przyrody i zadając pytanie „czy oko malarza w istocie tak dalece różni się od oka antropologa?”⁴⁹. Odpowiedź oczywiście okazuje się przecząca, co uargumentowane jest np. przy pomocy kilku krótkich cytatów z *Dziennika...* będących deskrypcją nieba. Czaja stwierdza, że

⁴⁵ Jedynie tyle, że Malinowski widział jak fotografuje Witkiewicz.

⁴⁶ Ten fragment tekstu Wrighta jest moim zdaniem zagmatwany i niejasny – autor miesza tutaj informacje o projektach, które są inspirowane metodą obserwacji uczestniczącej z informacjami o samym Malinowskim i jego kompetencjach wizualnych. Wright odnotowuje także wpisywanie się zdjęć z Trobriandów w szerszy nurt powstawania modernistycznej fotografii w latach 1914–18 (przytacza m.in. słowa Paula Stranda z 1917 r.). Trudno ocenić tutaj na ile Malinowski mógł mieć wpływ na tę tendencję (długie okresy tego wojennego czasu spędził w odizolowaniu), ale już samo jej istnienie będzie stawiało w wątpliwość unikatowość zdjęć polskiego antropologa jako źródła inspiracji dla fotografów późniejszych.

⁴⁷ M.W. Young, *Bronisław...*, s. 435.

⁴⁸ M.W. Young, *Kiriwina...*, s. 147.

⁴⁹ D. Czaja, *Malinowski o kolorach. Między estetyką a antropologią*, „Konteksty” 2000, nr 1–4, s. 387.

Malinowski „[...] stylistycznie stara się sprostać widzialnej rzeczywistości”⁵⁰, „Jego wzrok wciąż atakowany jest przez intensywne zmysłowe bodźce. Oko nie umie, ale też wyraźnie nie chce, uwolnić się od tych obrazów. Malinowski głęboko je przeżywa i stara się utrwalić w swoich zapisach”⁵¹. No właśnie: zapisach. W opisie słownym możemy się dopatrzeć estetyzacji, której nie widać w medium fotograficznym. Dlaczego „[...] predylekcja do kadrowania rzeczywistości, widzenia jej na sposób fotograficzno-malarski, uległa [...] intensyfikacji”⁵² tylko w tekście? Czy wynika to z jakości materiałów fotograficznych? Ale przecież w tym czasie, a nawet kilkadziesiąt lat wcześniej, pozwalały one na tworzenie pięknych pejzaży z szeroko rozpiętą skalą szarości, a nawet koloru! Czy wynika to z nieumiejętności Malinowskiego? A może jego świadomego wyboru? Dlaczego w ramach tekstu wskazujemy różne style/typy pisania – bardziej i mniej poetyckie, a w fotografii nie znajdujemy analogicznej różnorodności? Trudno odpowiedzieć na te pytania bez szczegółowej analizy większej ilości materiałów i przede wszystkim – zrekonstruowania szerzej zakreślonego kontekstu rozwoju fotografii w tym określonym momencie historycznym oraz wpływu, jaki na Malinowskiego wywarły wymogi fotografii antropologicznej oraz fotografia naturalistyczna i inne prądy artystyczne tamtych czasów.

Problem trzeci: dyskusja o „Fotografii” czy o „fotografiach”?

Fundamentalne wg mnie są pytania: czy możemy mówić o „Fotografii Bronisława Malinowskiego”, czy też jedynie o jego „fotografiach”? Czy – innymi słowy – z wszystkich zdjęć Malinowskiego wylania się jakaś wspólna teoria, koncepcja, filozofia fotografowania, czy może raczej jest to tylko zbiór fotografii wykonanych przez antropologa w trakcie prowadzenia badań? Odnośnie tego problemu pojawiają się najbardziej sprzeczne opinie. Z jednej strony Wright pisze: „Najważniejszą jednak sprawą jest nie to, że Malinowski zabrał aparat fotograficzny w teren, lecz to, że rozwinął własne metody posługiwania się fotografią jako częścią pracy terenowej”⁵³ oraz „Zdjęcia nie są już statycznym wizualnym zapisem – wyróżniają się dużą siłą obserwacyjności i badawczym podejściem do wypiarzy”⁵⁴. Z drugiej strony można zacytować Younga:

⁵⁰ Tamże, s. 391.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże.

⁵³ T. Wright, *Antropolog...*, s. 139.

⁵⁴ Tamże, s. 133.

„Podczas gdy Witkiewicz traktował fotografię jako formę sztuki ekspresyjnej, którą należy badać, to Malinowski traktował ją jedynie jako wizualną pomoc dla nauki”⁵⁵. Warto zaznaczyć, że pisma Younga przynoszą mnóstwo argumentów na poparcie obydwu tez. Sam Malinowski pisał o swoich zdjęciach (i to na dodatek kilkanaście lat po ich wykonaniu) bardzo krytycznie:

Fotografowanie traktowałem jako drugorzędne zajęcie i jako niezbyt ważny sposób zbierania informacji. Był to poważny błąd. [...] Ilekroć miało wydarzyć się coś ważnego, zabierałem ze sobą aparat fotograficzny. Fotografowałem to, co było miłe dla oka i doskonale nadawało się do sfotografowania. [...] fotografowanie traktowałem na równi ze zbieraniem ciekawostek – niemalże jako relaks w pracy terenowej⁵⁶.

Trudno o bardziej szczerze przyznanie się do lekceważenia i nieumiejętności używania jednego z narzędzi. Jednak nawet na te słowa Wright znalazł kilka możliwych odpowiedzi:

Metoda pracy Malinowskiego zawarta jest w samych fotografiach. Tam, gdzie wcześniejsi etnografowie-fotografowie trzymali się ścisłych zasad, w celu wytworzenia obrazów, które można by uznać za 'naukowo' wartościowe, obrazy Malinowskiego z Trobriandów wydają się być zupełnie wolne od takich założeń wstępnych⁵⁷.

W tym przypadku Wright widzi metodę, podstawę „naukową” w braku założeń wstępnych – oczywiście pewna otwartość umysłu jest wymagana u antropologa, czy można jednak mówić o tym, że ktoś jako metodę przyjmuje swego rodzaju brak metody? W tym kontekście i przy takiej opcji badawczej nie pozostaje nic innego, jak zadać pytanie o różnicę między prostym „pstrykaniem fotek” wszystkimu, co wpadnie w oko, a fotografowaniem według domniemanej „metody braku założeń” – takie rozróżnienie rzeczywiście wniosłoby wiele do repertuaru naszych możliwości wykorzystania aparatu jako narzędzia badawczego. Tyle, że przyjmując podejście Wrighta próbujemy udowodnić Malinowskiemu, że

⁵⁵ M.W. Young, *Kiriwina...*, s. 149.

⁵⁶ T. Wright, *Antropolog...*, s. 135.

⁵⁷ T. Wright, *Cienie...*, s. 17.

posługiwał się w fotografii określoną metodą, podczas gdy on twierdzi, że tego nie robił.

Jednakże Wright ma również inną, „szerszą” koncepcję:

Na przykład, kiedy się przegląda sekwencje obrazów, z początku ujawniają one jego wstępne zainteresowanie przedmiotem. Potem następują szczegóły, które przyciągnęły jego uwagę w miarę jak pogłębiał się związek z danym tematem: poszukujący obiektyw rządzony przez otwarty umysł. W istocie ten poszukujący eksperymentalny styl dokumentowania potwierdzają wpisy w dzienniku. Znajdujemy tam dowody na taki sposób badania wizualnego, którego troską jest skuteczne wpasowanie znaczącej informacji w kadr. Nie tylko „rozglądał się wokoło zauważając obiekty do sfotografowania” (1967: 256), ale także planował swoje zdjęcia i pracował nad nimi przez dłuższe okresy czasu: „dzień dzisiejszy poświęcony fotografii” (272). Bywał „upokorzony słabymi wynikami” (195), lub uskrzydłony „fotografiami, które były udane” (275). Owa kombinacja obserwacji, ewaluacji i poświęcenia sprawiła, że jego wkład w fotografię terenową jest trwały⁵⁸.

Komentując ten fragment: Wright pisze o „sekwencji obrazów”, ale nie wiadomo, co to dokładnie oznacza – sam Malinowski łączył swoje zdjęcia w serie według klucza, którego do dzisiaj nie potrafimy rozszyfrować, co więcej – świadoma sekwencja obrazów ujawniających „zainteresowanie” i „związek z przedmiotem” może równie dobrze składać się po prostu z kolejnych „pstrykniętych” zdjęć – dokładnie tak samo w trakcie spektaklu lub zwiedzania jakiegoś miejsca wykonujemy kilka zdjęć, ale jeszcze nie oznacza to „badania wizualnego” (sic!). „Dowody” tkwiące, według Wrighta, w dziennikach, to już moim zdaniem jawna nadinterpretacja – Wright próbuje odtworzyć proces poznawczy Malinowskiego zestawiając ze sobą wyrwane z kontekstu cztery zdania zapisane w odstępach łącznie kilkudziesięciu dni. Na dodatek przedstawia ich chronologię i np. z wypowiedzi „dzień dzisiejszy poświęcony fotografii” wnioskuje, że „planował swoje zdjęcia i pracował nad nimi dłuższe okresy czasu”. Jak to wszystko, łącznie z „wpasowywaniem znaczącej informacji w kadr”, odnosi się do „metody braku założeń”?

⁵⁸ Tamże. Wright w nawiasach zaznacza stronę z anglojęzycznego wydania *Dziennika...* z 1967 r.

Pewną odpowiedzią na dylemat „Fotografia Malinowskiego” czy „fotografie Malinowskiego” może być propozycja interpretacji zdjęć zaproponowana przez Younga, który wyróżnia sześć cech zdjęć polskiego antropologa:

Jedynym prawdopodobnym wytłumaczeniem tej wyraźnej preferencji, aby zachować średni dystans, wiąże się z metodologiczną skłonnością, chociaż o niewyartykułowanej naturze. Można z tego wynioskować, że Malinowski niezmiennie odczuwał konieczność (świadomie bądź nie, choć wywodzi się to z ukształtowanego pojęcia „stosowności”) chwytania tła, otoczenia, sytuacji, kontekstu społecznego. Poszukiwał sposobu wpisania wizualnych wskazówek w to, co później zdefiniował w teoretycznym wykładzie do językoznawstwa jako „kontekst sytuacyjny”⁵⁹.

Young próbował odpowiedzieć na postawione przez siebie pytanie o to, dlaczego 95% zdjęć Malinowskiego jest poziomych i jedyne uzasadnienie tego faktu widział w jego metodzie funkcjonalnej⁶⁰: „Fotografie, które wykluczały czy rozmyślnie zacierały kontekst, były pozbawione wartości jako dokumenty etnograficzne; nie mogły rzucać światła na dane zagadnienie ani go wyjaśniać”⁶¹. Według Younga to powód, dla którego większość zdjęć Malinowskiego jest poziomych: obok postaci fotografowanych mógł „zmieścić” się kontekst – fragment wioski, najbliższego otoczenia, inne osoby. Terence Wright pisze w podobnym tonie: „Spontaniczne i przypadkowe elementy, te niezauważone, które zostały uchwycone wraz ze spuszczeniem migawki, mogą nabrać specjalnego znaczenia przy retrospektywnym oglądzie”⁶² i później: „Podobnie metoda obserwacji uczestniczącej kładła nacisk na takie przypadkowe elementy”⁶³; osobiście nie jestem przekonany, czy „przypadkowość” jest w metodzie funkcjonalnej rzeczywiście pożądana lub po prostu dobrze widziana. Umiejętność zauważenia i odczytania „tła” jest niesłychanie ważna, ale kontekst ukazany na zdjęciach może być zbyt przypadkowy jak na założenia tej metody, a co się z tym wiąże – nasza analiza wsparta na nim będzie po prostu nietrafna⁶⁴. Poza tym Wright wprowadzie cyto-

⁵⁹ M.W. Young, *Kiriwina...*, s. 153.

⁶⁰ Dodajmy, że Youngowi zasugerowane zostały inne rozwiązania, np. technologiczne, ale zdecydowanie je odrzucił i uznał za warte wspomnienia jedynie w przypisie.

⁶¹ M.W. Young, *Kiriwina...*, s. 155.

⁶² T. Wright, *Cienie...*, s. 19.

⁶³ T. Wright, *Antropolog...*, s. 139.

⁶⁴ Young w *Kiriwinie* opisuje, że na zdjęciach pokazywanych starcom na Trobriandach często było coś, czego w danym

wał słowa Malinowskiego z *Ogrodów koralowych...*, ale bardzo wybiórczo – jeśli przytoczymy dalszą część cytatu, jak zrobił to Sławomir Sikora, przeczytamy:

[...] fotografowanie potraktowałem na równi ze zbieraniem ciekawostek – niemalże jako relaks w pracy terenowej. [...] Głównym źródłem braków we wszystkich moich materiałach, czy to fotograficznych, czy lingwistycznych, czy też opisowych jest fakt, że, jak każdego etnografa, nęciły mnie wydarzenia dramatyczne, wyjątkowe i sensacyjne. [...] W fotografowaniu przykładem tego jest sytuacja, w której nie utrwalilem na zdjęciu grupy ludzi siedzących przed chatą, ponieważ w ich wyglądzie nie było nic nadzwyczajnego. Był to również grzech śmiertelny przeciw metodzie funkcjonalnej, której istota polega głównie na tym, że forma ma mniejsze znaczenie niż funkcja⁶⁵.

Jaka byłaby więc finalna odpowiedź na pytanie o to, czy mamy do czynienia z „Fotografią”, czy jednak „tylko” „fotografiami”? Myślę, że można wstępnie zgodzić się z Youngiem, że w poszczególnych zdjęciach Malinowskiego było widać przebłyski jego metody, ale nie powinno się, moim zdaniem, mówić o „Fotografii Malinowskiego”. Według mnie Malinowski nie wypracował badawczej metody fotograficznej, lecz jedynie wykorzystywał zdjęcia do dokumentowania badań i opracowania materiałów terenowych. W nawiązaniu do słów Wrighta o „poszukującym obiektywie rządzonej przez otwarty umysł”, warto rozważyć problem mitologizacji Malinowskiego dokonanej przez jego interpretatorów.

Problem czwarty: uwarunkowania kulturowe i narzędziowe

„Od samego początku znalazłem się pod wrażeniem poziomu, jaki osiągnął, i stopnia wnikliwości, jaki wniósł do tematu”⁶⁶ – zdanie to w kontekście po-

miejsu być nie powinno – ludzie z innych wysp, nietypowe zdobienia, etc. Można by tutaj zauważyć, że drugi plan na zdjęciu nie zawsze przynosi nam znajomość kontekstu, a czasami go wręcz zaciera poprzez dodatkowe, zbędne informacje. Podobny problem zauważyła Grażyna Kubica-Heller: „Otóż ilustr. I w *Argonautach* przedstawia namiot etnografa na brzegu w Nu’agasi, czyli w ogóle nie na Trobriandach, lecz na Wyspach Amphlett. Sam Malinowski w podpisie pod tym zdjęciem napisał, że ilustruje ono zasadę życia [etnografa] wśród krajowców – czyli właśnie ogólną kategorię, a nie geograficzno-biograficzny konkret. Jednakże czytelnicy, nie znając kontekstu, biorą je, jak Clifford, za ilustrację trobriandzkiej lokalizacji etnografa”. Por. G. Kubica, *Argonauta, Trobriandy i kula z perspektywy stulecia*, w: B. Malinowski, *Argonauta zachodniego Pacyfiku*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szynkiewicz, przekł. opracował i posł. opatrzył A. Waligórski, Warszawa 2005, s. XXXVI.

⁶⁵ S. Sikora, *Naczący świadek. Kiriwina Malinowskiego*, „Konteksty” 2000, nr 1–4, s. 161.

⁶⁶ T. Wright, *Cienie...*, s. 17.

przedniego rozdziału i tytułu jakim opatrzyłem tę część rozważań nabiera nowych znaczeń, ale moim zdaniem dobrze odzwierciedla podstawowy problem związany z dyskusją o Malinowskim: jest on „ojcem-założycielem”, którego wynieśliśmy na wysoki piedestał i teraz, przy okazji dokonywania reinterpretacji jego dzieł, czasami trudno jest nam nie przypisywać mu wszystkich możliwych zasług – już nie tylko w obrębie antropologii, ale także w sferze fotografii.

Wright oraz Young, dokonując swoich (nadzwyczaj zresztą ciekawych) analiz, w postulatách badawczych zarysowują tematykę bardzo szeroko, ale na stawiane przez siebie pytania po prostu nie odpowiadają. Ograniczają się do rozpatrywania problemów, które już z racji samego ich postawienia nobilitują Malinowskiego. Momentami widzą w nim, a szczególnie Wright, „ojca-założyciela” całej późniejszej fotografii dokumentalnej. Autor ten pisze:

Jako fotograf starałem się wyobrazić sobie, jak ja posługiwałem się aparatem w tych samych sytuacjach. Co mogło wpływać na wybór punktu spojrzenia i kąta ustawienia obiektywu? Jaki związek łączył fotografa i fotografowany obiekt? Jakie były ówczesne możliwości eksploracji wizualnej? Czy fotografia była czymś więcej niż zwykłą odpowiedzią na zdarzenia? Albo, czy z narzuceniem obiektowi woli fotografa wiązało się niebezpieczeństwo? Pomimo dystansu geograficznego i historycznego, pomimo ponad osiemdziesięciu lat zmian technologicznych fotografie Malinowskiego stale fascynują i wywierają wrażenie⁶⁷.

Niestety, w tym tekście na żadne z tych pytań nie daje odpowiedzi.

Zdecydowanie najbardziej kompleksową analizę zdjęć Malinowskiego przeprowadził Young. Pisze on, że „z punktu widzenia sposobu wykonania fotografię Malinowskiego można scharakteryzować za pomocą kilku pozytywnych i negatywnych cech. Będą to przede wszystkim nie tyle moje własne sądy interpretacyjne, ile raczej empiryczne dedukcje oparte na szacunkowej ocenie całej kolekcji”⁶⁸. Te „pozytywne i negatywne cechy”, „wydedukowane” z kolekcji to (każdy punkt jest przez Younga omawiany w kilku zdaniach):

1. „Rzadko pojawiają się krajobrazy i szerokie plany”.
2. „Wysokość ustawienia aparatu jest proporcjonalna do wysokości fotografowanego obiektu”.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ M.W. Young, *Kiriwina...*, s. 151.

3. „Przeważają kadry poziome”.
4. „Istnieje stosunkowo niewiele portretów i zbliżeń”.
5. „Wiele sekwencji i serii składa się z kilku fotografii tego samego tematu”.
6. „Demonstracje i odgrywanie, gdzie fotograf ustawia postaci, zajmują relatywnie skromne miejsca w kolekcji”⁶⁹.

Nie będę teraz omawiał wszystkich zaproponowanych cech, bo to wymagałoby osobnej pracy, ale zwrócę uwagę na dwie z nich. Przede wszystkim, Young pisze o tym, że Malinowski wykonywał zdjęcia poziome, bo to odzwierciedlało jego metodę badawczą. Autor *Odysei antropologa* nie dopuszcza żadnych innych możliwości interpretacyjnych, a tymczasem wystarczy popatrzeć na zdjęcie przedstawiające Malinowskiego razem z Billym Hancockiem, gdzie obydwaj stoją z aparatami zawieszonymi na szyjach. Już na pierwszy rzut oka widać, że nie są one przystosowane do robienia zdjęć pionowych. Sam sposób trzymania, wymagający od fotografa patrzenia od góry, poprzez tzw. „kominek”, na matówkę, wymusza kadr poziomy – przynajmniej w tych sytuacjach, gdy aparat nie był mocowany na statywie⁷⁰. Zresztą, raz wyrobiony gest fotografowania jest nadzwyczaj trwały i poziome kadrowanie zdjęć mogło wynikać z przyzwyczajenia Malinowskiego do jego wcześniejszych aparatów. Problem więc może być po prostu technologiczny.

O aparatach używanych przez Malinowskiego wiemy bardzo mało. Jedynie konkretne informacje znajdują się w spisie wyposażenia Malinowskiego przytoczonym przez Younga w *Kiriwinie*, kiedy to Malinowski wyjeżdżał z Londynu po raz pierwszy na badania⁷¹. Tyle, że spis ten⁷² jest dość skąpym źródłem informacji: poznajemy nazwy aparatów, ale nie znamy technologii, w jakich działały, jakie były materiały światłoczułe, których do nich się używało (np. jaką miały światłoczułość, rozpiętość tonalną i kontrastowość), jak wyglądał proces robienia zdjęcia. Przede wszystkim nie wiemy jednak jakie obiektywy zastosowano w tych aparatach, czyli jakie miały kąty widzenia, minimalne odległości

⁶⁹ Tamże, s. 151–153.

⁷⁰ Prawdopodobnie Malinowski posiadał też aparat umożliwiający mu robienie zdjęć pionowych i w całym zbiorze znajduje się takich zdjęć dużo. Bez odpowiedzi pozostają pytania, czym się kierował wybierając sprzęt, który brał w teren. Trzeba tu także zaznaczyć, że zdjęcia mogły być kadrowane pod powiększalnikiem, w trakcie wykonywania odbitek (dużo zdjęć w archiwum LSE ma proporcje „niestandardowe”, co ewidentnie jest efektem pracy w ciemni). Tak więc na poziomie analizy skanów zdjęć udostępnionych na stronie bądź też publikowanych w albumach nie mamy możliwości zbadania tej kwestii dokładnie.

⁷¹ Dodać należy, że Young przytacza tylko i wyłącznie spis ekipunku Malinowskiego z jego pierwszej podróży – poza krótką informacją, że później próbował pożyczyć jeszcze jeden aparat od rządu australijskiego, nie mamy żadnych informacji o tym jakie zakupy robił przez te kilka lat, jaki sprzęt zabrał faktycznie na swoją najdłuższą wyprawę, etc.

⁷² M.W. Young, *Malinowski's...*, p. 275–276.

ostrzenia *etc.* Znając te dane oraz wielkość materiału światłoczułego bylibyśmy w stanie oceniać nawet sposób rozkładania się głębi ostrości zdjęć; równocześnie otrzymalibyśmy kilka kolejnych poszlak mogących ułatwić znalezienie rozwiązania przytaczanego wcześniej problemu, dlaczego zdjęcia są poziome. Ale to nie wszystko – powinny tu także pojawić się pytania z bardzo różnych obszarów: o proksemikę w kulturze trobriandzkiej, o zwyczajowe zachowania wobec aparatu fotograficznego, a nawet po prostu o jego ciężar – jeśli aparat ważyłby kilkadziesiąt kilogramów, to interpretacja pewnych sytuacji będzie zupełnie inna niż wtedy, gdyby miał on pół kilograma. Cały kompleks uwarunkowań technologicznych i kulturowych może spowodować, że zdjęcia są robione z takiego, a nie innego dystansu. Co więcej – dużo informacji można „wyczytać” bezpośrednio ze zdjęć, ale wymaga to świadomej i kompetentnej analizy fotograficznej, której nie zaproponował chyba żaden z badaczy, prawdopodobnie z powodu braku informacji. Ważna jest również analiza kontekstów kulturowych, której przywoływani autorzy nie dokonali z racji przyjętych wcześniej założeń jakoby Malinowski robił wszystko zgodnie z postulowaną przez siebie metodą – co jest ze strony Wrighta i Younga wręcz swego rodzaju naiwnością metodologiczną.

Uwarunkowania kulturowe wpływające na osobę Malinowskiego oraz jego badania i zdjęcia to temat na osobny artykuł; żeby jednak przynajmniej zaznaczyć wagę problemu, warto zacytować Sikorę: „Malinowski wyklucza artefakty, które wskazują na zapożyczenia z kultury białych; unikał też prezentacji zdjęć, które ukazywałyby wpływ kultury białych na tubylców – brak jest np. jakiegokolwiek ilustracji gry w krykieta, którą to grę z upodobaniem przyswoili już sobie Trobriandzcy, zmieniając zresztą zdecydowanie jej zasady”⁷³.

Powracając do problemu zasygnalizowanego wcześniej – Young pisze, że Malinowski preferował zdjęcia naturalne, nie ustawiane. Trudno jednak pogodzić takie zdanie z tym, co widzimy na niektórych fotografiach (twarze wpatrzone w obiektyw), czy też ze słowami samego Younga: „W dzienniku napisał niewiele o tych Mailusach poza tym, że rozzłościł go, nie stawiając się, kiedy zamówił ich na sesję, lub kiedy nie rozumieli, o co mu chodzi, kiedy przedstawiał na ziemi pionki przedstawiające tancerzy”⁷⁴ lub przytaczanym przez niego cytatem z *Dziennika...*: „Rozdzielał tytoń, a mieszkańcy wioski odgrywali do zdjęć zawile koliste tańce, ale pomimo instrukcji nie pozowali dostatecznie

⁷³ S. Sikora, *Naoczny świadek...*, s. 163.

⁷⁴ M.W. Young, *Bronisław...*, s. 449.

długo przed obiektywem”⁷⁵. Oczywiście – nie należy przesadzać, ale trudno nie zauważyć, że interpretatorzy Malinowskiego uznają go za tak doskonałego badacza, że widząc w „ustawianych” zdjęciach coś „niepożądanego”, starają się tego pozowania nie zauważać⁷⁶.

Problem szósty: język czy narzędzie

„Dokładne badanie technik filmowania etnograficznego w połączeniu z bezpośrednim doświadczeniem i twórczym użyciem medium mają wagę decydującą dla każdego antropologa zamierzającego zabrać kamerę w teren”⁷⁷ – trudno nie zgodzić się z tymi słowami Wrighta, dookreślającymi wzór idealny zachowania antropologa-filmowca. Jeśli jednak podstawimy pod „filmowanie” „robienie zdjęć”, to okazuje się, że wzór ten być może jest postulowany w fachowej literaturze⁷⁸, ale na pewno nie jest realizowany! Jak już pisałem we wstępie – praktycznie wszyscy badacze kultury używają na co dzień aparatów fotograficznych nie zwracając w ogóle uwagi na to, jak sam fakt używania ich zmienia sposób zarówno percepcji jak i przedstawiania świata.

Za oczywistość przyjmuje się obiektywizm wpisany w użycie aparatu fotograficznego w służbie antropologii. Podobnie jak ma to miejsce w przypadku etnografii pisanej, strukturę i formę gromadzenia i przedstawiania danych etnograficznych uznaje się za przezroczyste. Wystarczy krótki przegląd fotografii antropologicznej, aby stało się oczywiste, że pomimo dążenia do realizmu, zdjęcia odzwierciedlają dominującą w danym czasie perspektywę teoretyczną⁷⁹.

Na potwierdzenie tych słów Wright przywołuje przykład fotografii antropometrycznej dominującej swego czasu w antropologii. Problem jednak, moim

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Dla pełnej jasności dodać należy, że nie oceniam tutaj samego podejścia Malinowskiego do tematu – ustawiane zdjęcia mogły być „pozostałością” po przyjętej przez Malinowskiego początkowo metodzie zalecanej w *Notes & Queries (Notes and Queries on Anthropology, Fourth Edition, ed. by B. Freire-Marreco, The Royal Anthropological Institute, London 1912 – Malinowski prawdopodobnie korzystał z wydania z 1912 r.)*, a wraz z upływem czasu w terenie badacz coraz rzadziej rzeczywiście „reżyserował” zdjęcia. Problemem, który chcę zaznaczyć jest nieuwzględnianie pewnych informacji przez Younga w jego opisie fotografii Malinowskiego.

⁷⁷ T. Wright, *Cienie...*, s. 19.

⁷⁸ Postulaty te są jednak moim zdaniem stawiane zdecydowanie zbyt słabo i osobiście posiadam również wiele wątpliwości na ile są one stawiane świadomie.

⁷⁹ T. Wright, *Antropolog...*, s. 133.

zdaniem, jest zdecydowanie szerszy, gdyż uwarunkowania wpływające na fotografa nie są tylko i wyłącznie (a nawet jest tak bardzo rzadko) wywołane perspektywą badawczą, ale raczej samym faktem używania aparatu fotograficznego. Chcielibyśmy, a nawet zakładamy, że narzędzie to jest obiektywne... ale co to znaczy „obiektywne”? Za pomocą słowa kojarzącego nam się dzisiaj bardzo mocno z fotografią tłumaczymy, jaka jest fotografia, a to prowadzi nas do tego, że w jej opisie często nie udaje się nam dookreślić zagadnień fotograficznych (lub nawet szerzej: wizualnych)⁸⁰. Pozostajemy jedynie na poziomie słów, metafor i metaokreśleń, czyli w systemie semiotycznym zupełnie odmiennym od fotografii. Budowanie znaczenia w przypadku fotografowania odbywa się na zupełnie innych zasadach niż w wypowiedziach słownych – „fonemy” i „gramatyka” fotografii są elementem układu ogniskowa – przysłona – czas otwarcia migawki – kąt widzenia obiektywu – wielkość materiału światłoczułego itd.⁸¹ Problem ten jest tym bardziej istotny w dziedzinie antropologii, gdyż jest ona w dużej części zbudowana na refleksji słownej. Dokument etnograficzny to, jak już zauważyć można było wcześniej, monografia, dziennik, notatki terenowe. James Clifford (co charakterystyczne – tekst opublikowany jest również w omawianym tu już wielokrotnie numerze „Kontekstów”), pisze: „Istnieje pokusa, by zaproponować twierdzenie, że etnograficzny sposób rozumienia (spójna postawa współodczuwania i hermeneutycznego zaangażowania) ukazuje się bardziej jako kreacja etnograficznego pisarstwa niż konsekwentna jakość etnograficznego doświadczenia”⁸²; być może właśnie z tego powodu Wright twierdzi, że „Nawet ci, którzy nie są w nią zaangażowani bezpośrednio, sądzą, że praktyka fotograficzna niewarta jest komentarza”⁸³. Należy zaryzykować wręcz tezę, że po prostu nie rozumiemy jeszcze języka fotografii⁸⁴, a przecież podstawą w badaniach antropologicznych jest poznanie języka właśnie (rozumianego szeroko, w aspekcie kulturowym) lub przynajmniej świadomość jego odmienności

⁸⁰ Wydaje mi się, że słowo „obiektywne” często błędnie zestawiane jest z „obiektywem” fotograficznym, a nie z „obiektem” (na co wskazywałaby etymologia). Problem ten wygląda trochę inaczej np. w języku angielskim, gdzie „obiektyw” to *lens*.

⁸¹ Np. na zdjęciu portretowym wykonanym obiektywem szerokokątnym będziemy widzieli m.in. powiększony nos i czoło oraz zmniejszone uszy oraz ogólne spotęgowanie wrażenia „przestrzenności”, podczas gdy zdjęcie wykonane obiektywem długookniskowym spłaszczy całą twarz.

⁸² J. Clifford, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, przeł. M. Krupa, „Konteksty” 2000, nr 1–4, s. 97.

⁸³ T. Wright, *Antropolog...*, s. 135.

⁸⁴ Prof. zw. dr hab. Ewa Kosowska słusznie zadała pytanie, dlaczego Malinowski tak bardzo nie lubił fotografować. Myślę, że odpowiedź tkwi właśnie w jego zdolnościach językowych – miał nieprzeciętny talent w uczeniu się języków obcych i już po kilku miesiącach potrafił sam odtworzyć „w locie” ich gramatyki. Jednakże ten ogromny talent do języków słownych mógł „blokować” go przy zrozumieniu języków zupełnie innego typu – czyli np. fotografii. Jestem wdzięczny Pani Profesor za to pytanie; wątek języka fotografii będę rozwijał w przyszłych pracach. Dyskusja na ten temat odbyła się 29 stycznia 2013 r., w trakcie seminarium doktoranckiego w Zakładzie Teorii i Historii Kultury UŚ.

„u innych”. Pewnie także dlatego, nawet Clifford pisząc: „[...] w porównywaniu doświadczeń Malinowskiego i Conrada uderzają nas ich wielorakie determinanty językowe. W obu przypadkach są w użyciu trzy języki, powodując ciągle tłumaczenie i interferencję”⁸⁵, nie zauważa, że Malinowski używał jeszcze języka fotografii. Parafrazując zatem Clifforda, pozwolę sobie napisać, że: „faktyczny proces robienia zdjęć etnograficznych pozostaje niejasny i niezanalizowany”⁸⁶.

Artykuły przeze mnie analizowane są świetnym punktem wyjścia do dalszych, bardziej pogłębionych badań i jako takie stanowią swego rodzaju „elementarz” w tematyce wizualnego aspektu badań prowadzonych przez Bronisława Malinowskiego. W swoim tekście chciałem pokazać, że tematyka ta nie jest jednak jeszcze przebadana w całości. Wciąż pozostaje mnóstwo pytań, na które odpowiedzi nie znamy. We wstępie do „Kontekstów” autorzy tomu napisali:

– Być tam – w tym fotograficznym „pomiędzy”, ale i może „poza”, nauką i sztuką: oglądać twarze mężczyzn, kobiet, dzieci z Trobriandów, Australii, Anglii, Tyrolu, Zakopanego, Krakowa... Twarze Bronia, Stasia, Elsie, Marnie... – „Być tam” – to znaczy widzieć i odkrywać antropologiczny sens i wymiar świadectwa fotografii, antropologiczny wymiar kondycji ludzkiej: Istnienia poszczególne. Jedność w różnorodności⁸⁷.

Być może rzeczywiście widzimy antropologiczny wymiar kondycji ludzkiej w fotografiach Malinowskiego – ale jak udało mu się to osiągnąć i, co może ważniejsze, jak to powtórzyć? Tego jeszcze nie wiemy.



Bibliografia:

Archives Catalogue, <http://archives.lse.ac.uk/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=RefNo&key=MALINOWSKI%2F3>, 29.01.2013.

Benedyktowicz Z., *Od redakcji. Świadectwo fotografii pomiędzy i poza nauką i sztuką*, „Konteksty” 2000, nr 1–4.

⁸⁵ J. Clifford, *O etnograficznej autokreacji...*, s. 87.

⁸⁶ Tamże, 97.

⁸⁷ Z. Benedyktowicz, *Od redakcji...*, s. 15.

- J. Clifford**, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, przeł. M. Krupa, „Konteksty” 2000, nr 1–4.
- Czaja D.**, *Malinowski o kolorach. Między estetyką a antropologią*, „Konteksty” 2000, nr 1–4.
- Notes and Queries on Anthropology*, Fourth Edition, ed. by **B. Freire-Marreco**, The Royal Anthropological Institute, London 1912.
- Historia pewnego małżeństwa. Listy Bronisława Malinowskiego i Elsie Masson*, red. **H. Wayne**, przeł. A. Zielińska-Elliot, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2012.
- Kubica G.**, *Argonauci, Trobriandy i kula z perspektywy stulecia*, w: **B. Malinowski**, *Argonauci zachodniego Pacyfiku*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szykiewicz, przekł. opracował i posł. opatrzył A. Waligórski, PWN, Warszawa 2005.
- Malinowski B.**, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i oprac. G. Kubica, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Malinowski B.**, *Ogrody koralowe i ich magia*, przeł. A. Bydłoń, PWN, Warszawa 1986.
- Man and Culture: an Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski*, ed. **R. Firth**, Routledge & K. Paul, Londyn 1960.
- Mościcki T.**, *Fotografia: kłopotliwa muza*, „Mówią Wieki” 1994, nr 9.
- Papers of Bronislaw Malinowski*, http://www2.lse.ac.uk/library/archive/holdings/malinowski_bronislaw.aspx, 29.01.2013.
- Sikora S.**, *Naoczny świadek. Kiriwina Malinowskiego*, „Konteksty” 2000, nr 1–4.
- Skalnik P.**, *Bronisław Kasper Malinowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Nauka versus sztuka w konceptualizacji kultury*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” 2000, nr 1–4.
- Stieglitz A.**, *Aparat ręczny – jego znaczenie*, przeł. S. Magala, „Obscura” 1984, nr 4 (24).
- Rosenblum N.**, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała 2005.
- Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 8 sierpnia 2011 r. w sprawie obszarów wiedzy, dziedzin nauki i sztuki oraz dyscyplin naukowych i artystycznych*, http://www.bip.nauka.gov.pl/_gAllery/15/03/15036/20110823_rozporzadzenie_obszary_wiedzy_08082011.pdf, 05.02.2013.
- Technology, Media & Telecommunications Predictions 2012*, https://www.deloitte.com/assets/Dcom-Global/Local%20Content/Articles/TMT/TMT%20Predictions%202012/16264A_TMT_Predict_sg6.pdf, 05.02.2013.
- Wright T.**, *Antropolog jako artysta: fotografie Malinowskiego z Trobriandów*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” 2000, nr 1–4.
- Wright T.**, *„Cienie rzeczywistości rzucone na ekran zjawisk”: Malinowski, Witkacy i fotografia*, „Konteksty” 2000, nr 1–4.

Young M., *Bronisław Malinowski. Odyseja antropologa 1884–1920*, przeł. P. Szymor, Twój Styl, Warszawa 2008.

Young M., *Kiriwina Malinowskiego. Wprowadzenie (fragmenty)*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” 2000, nr 1–4.

Young M., *Malinowski’s Kiriwina. Fieldwork Photography 1915–1918*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.



Streszczenie:

Jak polamać sobie zęby? Analiza polskiego dyskursu nt. twórczości fotograficznej Bronisława Malinowskiego

Tekst zawiera analizę dyskursu nt. twórczości fotograficznej Bronisława Malinowskiego, który w latach 1914–1918 prowadził badania terenowe na Trobriandach. Zdjęcia wykonane przez niego w trakcie tych badań zebrane są w archiwum London School of Economics & Political Science i udostępnione na stronach internetowych biblioteki tej szkoły. Analizując teksty komentatorów wywodzących się ze środowiska antropologicznego, autor porządkuje zagadnienia i problemy pojawiające się przy dyskusji o fotografiach polskiego antropologa.

Summary:

How to break oneself’s teeth? Photographs and discourses

The text is an analysis of the discourse upon photographical activity of Bronisław Malinowski, who’s been performing field work on Trobriand Islands in years 1914–1918. Set of photographs taken by him during his research can be found in London School of Economics & Political Science, and is available on the Internet site of the school’s library. Analysing text by commentators derived from the anthropologists environment, author organises questions and problems concerning discussions upon the polish anthropologist’s photographs.



Słowa kluczowe: fotografia, mitologizacja, świadomość wizualna, Bronisław Malinowski

Keywords: photography, mythologization, visual awareness, Bronisław Malinowski