

 <https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

Krzysztof Loska

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

O SURREALIZMIE ETNOGRAFICZNYM, FABULACJI I POTĘDZE NIEPRAWDY W FILMIE APICHA TPONGA WEERASETHAKULA

On Ethnographic Surrealism, Fabulation and the Power of the False in Apichatpong Weerasethakul's Film

Abstract: The subject of the analysis is the feature-length debut of Apichatpong Weerasethakul, a Thai film director and video artist, allowing us to understand how the process of creating art can be combined with research work – in this case ethnography – making the camera a tool of cognition. *Mysterious Object at Noon* (2000) is a kind of epistemological and aesthetic experiment whose aim is to develop a new way of talking about reality by combining different voices and involving many people involved in the project in the creative process. The starting point of the article are methodological concepts proposed by representatives of research-creation (Erin Manning, Brian Massumi) and the idea of ethnographic surrealism as presented by James Clifford. Using a selected film example, I would like to show what the fabulation is all about as a narrative strategy and a tool for creating a collective artistic statement, which is also a research practice.

Keywords: ethnofiction, research-creation, Thai cinema, ethnographic surrealism, fabulation

Twórczość artystyczna jako sposób prowadzenia badań naukowych jest epistemologicznym wyzwaniem dla dyskursu akademickiego, choć wydaje się, że nowe metody zdobywania i przekazywania wiedzy przez wspólne projekty artystów i uczonych z różnych dziedzin przekonują o możliwości poszerzenia tradycyjnie pojmowanego paradygmatu obowiązującego w naukach humanistycznych¹. Proponowane przez

¹ Zmianę podejścia widać w kanadyjskich kręgach badawczych za sprawą programów finansowanych w ramach dwóch instytucji grantowych: Fonds Québécois de la Recherche sur la Société et la Culture (FQRSC) i Social Science and Humanities Research Council (SSHRC). Por. O. Chapman, K. Sawchuk, *Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances"*, „Canadian Journal of Communication” 2012, t. 37 (1), s. 8.

Erin Manning, Briana Massumiego, Noyale Colin, Jana Jagodzińskiego i wielu innych współczesnych uczonych podejście polega na wytwarzaniu alternatywnych form wiedzy przez zbiorowe eksperymentowanie oraz wyjście poza rozważania oparte na przeciwstawieniu podmiotu i przedmiotu poznania w stronę myślenia spekulacyjnego². Ich projekty naukowe zmierzają do wytworzenia narzędzi krytycznych pozwalających na takie połączenie aktywności badawczej (*research*) z artystyczną (*creation*), w którym obie praktyki wpływałyby na siebie i przekształcały się wzajemnie, tworząc pole możliwości, w obrębie którego pierwszoplanową rolę ogrywałby kolektywny proces twórczy³.

Z jednej strony źródeł inspiracji dla takiego podejścia można szukać w działaniach podejmowanych przez artystów awangardowych z pierwszej połowy ubiegłego wieku – zwłaszcza francuskich surrealistów – z drugiej strony, w etnofikcjach Jeana Roucha⁴. To właśnie w obrębie sztuk audiowizualnych możliwe stało się prowadzenie badań etnograficznych poza obszarem klasycznego dyskursu naukowego, a tym samym pojawiła się szansa na włączenie obrazów filmowych niebędących wyłącznie uzupełnieniem lub ilustracją tekstu pisanego.

Pragnę przyjrzeć się konkretnemu przykładowi działalności artystycznej, pozwalającemu lepiej zrozumieć, w jaki sposób proces tworzenia sztuki wpływa na pracę badawczą, sprawiając, że kamera staje się narzędziem poznania⁵. Analizując pełnometrażowy debiut Apichatponga Weerasethakula, dostrzegam w nim rodzaj eksperymentu epistemologicznego i estetycznego, którego celem jest wypracowanie nowego sposobu opowiadania o rzeczywistości przez zestawienia różnych głosów, dzięki czemu artyście udaje się zrezygnować z uprzywilejowanego punktu widzenia, czyli przyjmowania perspektywy autorskiej. Tajski reżyser przekonuje, że w procesie produkcji wiedzy kluczową rolę odgrywają praktyki performatywne i związane z nimi ustne opowieści, potwierdzające, że wszystko jest zapośredniczone przez narrację oraz przekształcane przez pamięć. Apichatpong proponuje praktykę etnograficzną usytuowaną poza zinstytucjonalizowanymi formami, bez wyrazistego rozpisania ról, co sprawia, że nikt nie jest „właścicielem” realizowanego projektu, wszyscy zaś są jego współtwórcami i uczestnikami zarazem.

Jak zauważyła May Adadol Ingawanij, twórczość Apichatponga sytuuje się na obrzeżach głównego nurtu tajskiej kinematografii, w którym dominują utwory

² E. Manning, *Ten Propositions for Research-Creation* [w:] N. Colin, S. Sachsenmaier (red.), *Collaboration in Performance Practice*, Palgrave Macmillan, New York 2016, s. 133–135.

³ N. Loveless, *How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation*, Duke University Press, Durham 2019, s. 56.

⁴ Obszerne wprowadzenie do antropologii wizualnej i filmu etnograficznego proponuje Sławomir Sikora w książce *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012.

⁵ Por. N. Myers, *Anthropologist as Transducer in a Field of Affects* [w:] N. Loveless (red.), *Knowings and Knots: Methodologies and Ecologies in Research-Creation*, The University of Alberta Press, Edmonton 2020, s. 105–106.

gatunkowe oraz „kino dziedzictwa”, służące kształtowaniu tożsamości zbiorowej i umacnianiu narracji narodowej⁶. Jego filmy wpisują się w nurt eksperymentalny, nawiązujący do modernistycznych praktyk artystycznych oraz zachodniej awangardy lat 60. ubiegłego wieku. Przy okazji wymazują różnicę między kinem i sztuką wideo, ponieważ wyświetlane są nie tylko na festiwalach filmowych, lecz także w przestrzeni galerii (podobnie jak audiowizualne projekty Chantal Akerman, Haruna Farockiego czy Petera Greenawaya)⁷. W swojej twórczości reżyser proponuje coś, co za Gabriele Schwab można nazwać „wyobrażoną etnografią”, ze względu na przenikanie się dokumentu i fabuły, konsekwentnie realizowany plan wytwarzania wiedzy przez fikcję oraz znoszenia granicy dzielącej różne porządki i dyskursy. „Wyobrażone etnografie nie tylko przepisują historię z życia, lecz także włączają całe narracje kulturowe. Posługują się alternatywnymi praktykami znaczeniowymi po to, żeby podważyć przyjęte kody kulturowe i ikonograficzne”⁸.

Tajemniczy obiekt w południe (*Dokfa nai meuman*, 2000) to niskobudżetowa produkcja utrzymana w konwencji paradokumentalnej, nakręcona kamerą 16 mm na czarno-białej taśmie dzięki wsparciu ze strony holenderskiej fundacji Hubert Bals Fund⁹. Film zaczyna się od czterominutowego ujęcia sekwencyjnego, rozgrywającego się na przedmieściach stolicy Tajlandii. Ze zgiełku ulicznego przebija się głos dobiegający z megafonu, zachęcający do kupowania ryb, w tle zaś słychać fragmenty programu radiowego. Po chwili samochód dostawczy zatrzymuje się i sprzedawczyni ryb opowiada historię o traumatycznych przeżyciach z dzieciństwa: o molestowaniu seksualnym i sprzedaniu przez ojca jednemu z krewnych. Reżyserowi nie chodzi bynajmniej o wykorzystanie sztuki jako narzędzia terapeutycznego, lecz o stworzenie pewnej ramy modalnej, związanej z funkcją ustnych opowieści w procesie wytwarzania wiedzy.

„Czy znasz jeszcze jakąś historię? Prawdziwą lub zmyśloną. Przeczytaną w książce lub usłyszaną od kogoś” – zadaje pytanie Apichatpong, zachęcając kobietę do pracy wyobraźni. Dokument zmienia się w fikcję, a fikcja przekształca w dokument. W ten sposób rozpoczyna się opowieść o chłopcu z niepełnosprawnością i jego nauczycielce o imieniu Dokfa („Niebieski kwiat”), która opiekuje się nim pod nieobecność rodziców, odwiedza każdego dnia i pokazuje zdjęcia przedstawiające odległe miejsca. Historię wymyśloną przez sprzedawczynię ryb twórczo rozwijają kolejne osoby spotkane przez ekipę filmową w drodze z przedmieść Bangkoku na północ

⁶ M.A. Ingawani, *Blissfully Whose? Jungle Pleasures, Ultra-modernist Cinema and the Cosmopolitan Thai Auteur*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film” 2006, t. 4, nr 1, s. 38.

⁷ J. Kim, *Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations* [w:] R. Galt, K. Schoonover (red.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford University Press, New York 2010, s. 125–126.

⁸ G. Schwab, *Imaginary Ethnographies: Literature, Culture, and Subjectivity*, Columbia University Press, New York 2012, s. 2.

⁹ Premiera filmu odbyła się 2 lutego 2000 roku na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Rotterdamie. Tytuł oryginalny można przetłumaczyć jako *Dokfa w dłoni diabła*.

kraju i z powrotem. Opowieść szybko zmienia się w fantastyczną baśń odgrywaną na scenie przez trupe wiejskich aktorów i powtarzaną przez nastolatków¹⁰.

Pomimo że sekwencja inicjalna zapowiada film dokumentalny, to plansza z napisem początkowym „Pewnego razu...” przełamuje tę konwencję. Mechanizm ufikcyjnienia służy nie tylko zniesieniu granicy oddzielającej sztukę od życia – czego poszukiwali surrealiści – lecz także wytwarzaniu „wiedzy lokalnej” przez włączenie w proces twórczy wszystkich uczestników. W recenzjach krytyków pojawiały się określenia w rodzaju „wiejski surrealizm”¹¹ oraz porównania do *Ziemi bez chleba* (*Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933) Luisa Buñuela – pierwszego filmowego przykładu surrealizmu etnograficznego – ze względu na sposób, w jaki udało się uchwycić codzienne życie prostych ludzi¹².

W kolejnych scenach Apichatpong prowadzi rozmowy z mieszkańcami wiejskich terenów: rolnikami, obwoźnymi sprzedawcami, lokalnymi artystami i uczniami gimnazjum. Związek między sąsiadującymi ze sobą wypowiedziami jest czysto arbitralny, przez co powstaje wrażenie kolażu, którego celem jest pobudzenie wyobraźni odbiorców, podczas gdy poczucie ciągłości narracyjnej zapewniają plansze z napisami, łączącymi autonomiczne wątki. Od pierwszych ujęć uderza asynchroniczność obrazu i ścieżki dźwiękowej – na ekranie widać chłopca na wózku inwalidzkim i jego opiekunkę, nie słychać natomiast ich rozmów, zamiast których na ekranie pojawiają się napisy, jak w kinie niemym: „Co dziś robiłaś?”. „Poszłam do fryzjera”, „Nauczycielka musiała się zajmować również swoim ojcem” itd.

Reżyser wykorzystuje opowieści z życia Tajów, zarówno te autentyczne, jak i zmyślone, a następnie włącza je do filmu. Eksploruje pamięć zbiorową, tworząc w ten sposób etnograficzną panoramę regionu, w którym elementy fantastyczne stały się częścią codzienności. Kolejne fragmenty opowieści łączą się w sposób przypadkowy, mają nieokreślony kształt, są skutkiem zbiorowego eksperymentowania i całkowitej swobody. „Tajemniczy obiekt miał kolisty kształt. Czy mógł zmienić się w dziecko?” – pyta jedna z kobiet. „Cokolwiek zapragniesz” – odpowiada reżyser. W ten sposób rozpoczyna się fantastyczna narracja: „Obiekt przypominał gwiazdę. Spadł z nieba i zmienił się w człowieka”. Apichatpong nie ukrywa swojej obecności na planie: w jednej ze scen ustawia światło przed kamerą, w innej – rozgrywającej się na terenie szkoły podstawowej – w kadrze widoczny jest mikrofon rejestrujący

¹⁰ Apichatpong posłużył się podobną metodą twórczą w *Nawiedzonych domach* (*Haunted Houses*, 2001). Przekonał mieszkańców kilku wiosek, w której powstawały zdjęcia do średniometrażowego filmu, do odegrania ról na podstawie scenariusza dwóch odcinków popularnego w Tajlandii serialu telewizyjnego *Tong Prakaisad*.

¹¹ Por. E. Mitchell, *Film Review: From Thailand, Adventures in Collective Storytelling*, „The New York Times”, 1.11.2001, <https://www.nytimes.com/2001/11/01/movies/film-review-from-thailand-adventures-in-collective-storytelling.html> (dostęp: 20.06.2021).

¹² S. Poizat-Newcomb, *Mysterious Object at Noon*, „Journal of American Folklore” 2007, t. 120, nr 475, s. 92.

dźwięk. Wszystko to jest typowym zabiegiem służącym podkreśleniu autorefleksyjnej płaszczyzny obecnej we współczesnej antropologii wizualnej.

Apichatpong nie przystępował do realizacji swojego projektu z gotowym scenariuszem czy wyraźnym planem, ponieważ w jego przedsięwzięciu chodziło o pracę kolektywną, będącą rodzajem praktyki performatywnej. Film postrzegany jest przez niego – podobnie jak przez Jeana Roucha – jako forma zabawy, z której przyjemność mają czerpać wszyscy uczestnicy surrealistycznego eksperymentu¹³. Reżyser nie jest autorem, lecz jedynie katalizatorem, który uruchamia łańcuch zdarzeń, rozwijających się swobodnie, bez wyraźnego porządku logicznego. Apichatpong nie stawia swoim rozmówcom żadnych ograniczeń w ich fantazmatycznych opowieściach, zachęca ich, nawet prowokuje, wierząc, że improwizacja pozwoli dotrzeć do stłumionych pragnień i wydobyć to, co ukryte w podświadomości. W ten sposób to nie on jest ostateczną instancją i głosem autorytetu, lecz jego bohaterowie, którzy posiadają kontrolę nad opowiadaną przez nich historią. Łącząc fikcję z dokumentem, Apichatpong tworzy gatunek hybrydyczny, postępuje zgodnie z założeniem przyjmowanym przez Jeana Roucha, że twórcza wyobraźnia jest siłą napędową procesu badawczego, a zbiorowa fantazja – narzędziem pozwalającym zrozumieć doświadczenie kulturowe¹⁴. Proponowana przez tajskiego reżysera fikcja etnograficzna wyrosła z kolektywnej inspiracji jest ruchem w stronę „mnogiego autorstwa” – by posłużyć się określeniem Jamesa Clifforda – w którym każdy głos jest równoważny, żaden nie jest uprzywilejowany, co w konsekwencji prowadzi do rozpadu monologicznego autorytetu¹⁵.

Struktura narracyjna filmu oparta została na grze wymyślonej przez surrealistów – nazwanej *cadavre exquis* („wykwintny trup”) – w której każdy uczestnik uzupełnia brakujący fragment tekstu lub obrazu, nie znając jego całości¹⁶. Surrealistyczna zabawa służyła, po pierwsze, zakwestionowaniu idei pojęcia indywidualnego autorstwa, po drugie, wskazaniu na rolę czynnika kolektywnego w akcie twórczym, po trzecie, na powiązanie czynnika ludycznego z artystycznym przez posłużenie się czarnym humorem, po czwarte, zaproponowaniu eksperymentu poznawczego, pozwalającego dotrzeć do nieświadomych impulsów i traumatycznych przeżyć¹⁷. Odwołanie do surrealizmu nie jest w twórczości Apichatponga przypadkowe, ponieważ na przełomie

¹³ Por. J. Sjöberg, *Ethnofiction: Drama as a Creative Research Practice in Ethnographic Film*, „Journal of Media Practice”, 2008, t. 9, nr 3, s. 231.

¹⁴ Ibidem, s. 240.

¹⁵ J. Clifford, *O autorytecie etnograficznym* [w:] idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. J. Iracka, S. Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 60.

¹⁶ Nazwa zabawy wzięła się od zdania zapisanego zgodnie z surrealistyczną metodą, które brzmiało: „Le cadavre exquis boira le vin nouveau” („Wykwintny trup napije się młodego wina”). Por. M. McShane, *Exquisite Corpses: Representations of Violence in the Collective Surrealist Unconscious*, „Paroles Gelées” 2000, t. 18, nr 2, s. 87. Apichatpong wspominał w wywiadach o tej inspiracji, zob. <http://www.filmex.jp/archives2000/interview/05mahiru-e.htm> (dostęp: 20.06.2021).

¹⁷ O inspiracjach surrealistycznych pisał David Teh w artykule *Itinerant Cinema: The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul*, „Third Text” 2011, t. 25, nr 5, s. 595–609.

XX i XXI wieku w tajskich kręgach artystycznych można było dostrzec wyraźny wzrost zainteresowania francuskim ruchem awangardowym z okresu międzywojennego, o czym świadczą duże wystawy zorganizowane w stolicy kraju. Należy jednak zaznaczyć, że wpływ na malarstwo tajskie ograniczał się do warstwy formalnej i stylistycznej, bez głębszych odniesień do płaszczyzny ideologicznej, ważnej dla surrealistów¹⁸.

Połączenie twórczości artystycznej z badaniami etnograficznymi w duchu surrealizmu – co proponowali przedstawiciele francuskiej awangardy skupieni wokół czasopisma „Documents” – pozwoliło Apichatpongowi ukazać życie codzienne mieszkańców tajskich prowincji¹⁹. W wywiadach reżyser podkreślał badawczy charakter projektu, ze względu na nacisk położony nie na funkcję narracyjną, lecz obserwacyjną. Chodziło mu o uchwycenie indywidualnych wspomnień oraz pracy wyobraźni, ponieważ opowieści wymyślane przez uczestników etnograficznego eksperymentu nawiązywały do lokalnego folkloru i tajskich legend (na przykład postać czarownika przybierającego postać tygrysa).

Powrót do form mitycznych, podkreślanie płynności granic między sztuką i nauką, szukanie alternatywy dla dominującej narracji (opartej na przyczynowo-skutkowym łańcuchu wydarzeń) to cechy surrealizmu etnograficznego, z powodzeniem rozwijanego przez Apichatponga. W jego debiutanckim projekcie artystyczno-badawczym liczy się gra swojskości i obcości, oparta na zasadzie sformułowanej niegdyś przez Jamesa Clifforda, że pod powierzchnią znanej rzeczywistości istnieje alternatywny świat działający zgodnie z innymi zasadami²⁰. Przyjęcie przez tajskiego reżysera takiego podejścia oznaczało otwarcie się na to, co nieprzewidywalne, czyli na życie w trybie warunkowym, wykorzystanie potęgi wyobraźni, dzięki której czas okazuje się odwracalny, porządek zdarzeń ulega zmianie i ta sama historia może zostać opowiedziana na nowo, w zupełnie inny sposób²¹.

¹⁸ S. Chaiprasathna, J. Marcel, *The Influence of European Surrealism in Thailand*, przeł. R.M. Crabtree, Thailand Research Fund, Bangkok 2005, s. 92. Apichatpong zetknął się z twórczością surrealistów podczas studiów w School of Art Institute of Chicago (SAIC).

¹⁹ Czasopismo „Documents” powstało w 1929 roku z inspiracji Georges’a Bataille’a. James Clifford zwrócił uwagę na zbieżność w czasie narodzin francuskiej etnologii i surrealizmu: w 1924 roku André Breton ogłosił manifest nowego ruchu, rok później Marcel Mauss i Lucien Lévy-Bruhl założyli Institute d’Ethnologie. Por. J. Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, przeł. M. Sznajderman, w: idem, *Kłopoty z kulturą*, op. cit., s. 146.

²⁰ Ibidem, s. 137. James Clifford dodaje, że „surrealista etnograficzny uwielbia kulturowe znaczenia czystości i kłopotliwe synkretyzmy” (s. 146).

²¹ Przykładem surrealistycznej praktyki etnograficznej na gruncie kina jest twórczość Jeana Roucha, zwłaszcza jego dokonania z wczesnego okresu działalności: *Les maîtres fous* (1956), *Moi, un Noir* (1958), *Jaguar* (1957/1967). Dla francuskiego reżysera marzenie senne było przejawem zbiorowej kreatywności, czasem utożsamiane z realizacją etnofikcji – jak określane są jego filmy – czyli surrealistycznego snu, który łączy współuczestników procesu i wyraża się w improwizacji. Por. J. Sjöberg, *Ethnofiction: Genre Hybridity in Theory and Practice-based Research*, University of Manchester, Manchester 2009, s. 46–47 (rozprawa doktorska).

W procesie twórczym ważną rolę odgrywają przypadkowe zestawienia, zaskakujące porównania i nieciągłości, rozczłonkowania przedmiotów oraz tożsamości postaci, które następnie łączone są na nowo w odmiennych układach, co wywołuje efekt szoku i wyobcowania. „Surrealistyczna praktyka etnograficzna atakuje to, co swojskie, prowokując wtargnięcie inności – tego, co nieoczekiwane”²². Przekonuje o tym dalszy ciąg historii o chłopcu i jego nauczycielce, która w niewyjaśnionych okolicznościach traci przytomność, być może nawet umiera, a w następnej scenie pojawia się jej sobowtór. Seria tajemniczych wypadków rozpoczyna się wraz z widzianym na niebie obiektem o kolistym kształcie, który najpierw wniknął w ciało chłopca, a potem zmienił się w kobietę podobną do nauczycielki (pomimo że ciało tej prawdziwej wciąż leżało w schowku na ubrania). Kilkoro nastolatków, wymyślając dalszy ciąg opowieści, sugeruje inną przyczynę: otóż chłopiec na wózku inwalidzkim tęsknił za swoją opiekunką i w ten sposób zrodziła się nowa istota. Apichatpong przekonuje, że historie, w które wierzymy i którymi żyjemy na co dzień, kształtują nasze doświadczenie i zmieniają nas.

Wspominałem wcześniej, że na ścieżce dźwiękowej słychać głos reżysera, który zachęca kolejne osoby do wyznań, co sprawia, że film ten nabiera dodatkowego wymiaru – staje się zapisem procesu twórczego. Proces ten nie jest jednak aktem jednostkowym, lecz wypowiedzią zbiorową, usytuowaną poza porządkiem przy czynowo-skutkowym. W istocie można mówić o pracy kolektywnej, której celem jest wytworzenie niehierarchicznej wspólnoty, ponieważ artysta staje się katalizatorem całego procesu. Nie chcąc wymyślać fikcji, która byłaby jedynie osobistą wypowiedzią, twórcy pozostaje tylko jedna możliwość – zasugerowana niegdyś przez Gilles’a Deleuze’a – mianowicie skorzystanie z pośrednika wynalezionej na potrzeby zbiorowego wypowiedzenia²³.

W ten sposób uruchomiona zostaje „funkcja fabulacyjna” (*la fonction fabulatrice*), za pomocą której człowiek „projektuje na swe otoczenie byty zrodzone z fantazji”²⁴. W zjawisku tym mamy do czynienia ze społecznymi fantazmatami, pracą umysłu wytwarzającego złudne przedstawienia i fikcyjne istoty – „wymyślone osobowości” – które potrafią nas tak samo poruszać, jak prawdziwi ludzie. Fabulacja jest skłonnością umysłu do przypisywania woli i sprawczości zjawiskom naturalnym, co szczególnie uwidacznia się w wierzeniach animistycznych, do których Apichatpong odwołuje się we wszystkich swoich późniejszych filmach.

Tajski artysta przekonuje, że nie jest autorem, lecz redaktorem zasłyszanych opowieści – jego celem jest oddanie głosu innemu, dlatego w czołówce filmu nie widnieje jako reżyser, który organizuje strukturę dzieła, porządkuje rzeczywistość przed kamerą i ma nad nią władzę, lecz jako ten, który coś sobie wyobraża, wymyśla, wytwarza zbiorowy układ, potwierdzający znaczenie pracy kolektywnej w procesie

²² J. Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, op. cit., s. 161.

²³ Por. G. Deleuze, *Kino*, przeł. J. Margański, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 439.

²⁴ H. Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, przeł. P. Kostyło, K. Skorulski, Wydawnictwo Homini, Kraków 2007, s. 192, 217.

twórczym²⁵. Fabulacja jest opowiadaniem historii (*récits*) – raczej procesem niż opisem – ale opowiadanie to gest performatywny, w którym wypowiedź łączy się z działaniem, przez co fikcyjny dyskurs staje się sposobem wytwarzania wiedzy. Performatywna siła wypowiedzi fabulacyjnych nie wyraża się ani w ich prawdziwości, ani fałszywości, lecz w zdolności do podważenia każdego dominującego dyskursu, dlatego analizowany przez mnie film nie jest ani dokumentem, ani fikcją fabularną, ale czymś pośrednim, co oscyluje między tymi biegunami.

Przyjęta przez Apichatponga metoda twórcza sprawia, że podważeniu ulega status „autentyczności” rejestrowanych obrazów. Jego celem nie jest bowiem ustanowienie gotowej prawdy, będącej odzwierciedleniem dominującej idei (czy ideologii), lecz wykorzystanie potęgi nieprawdy (*les puissances du faux*), która odsłania napięcie istniejące między prawdą i kłamstwem²⁶. Potęga nieprawdy zawiera się w niekończącej się plastyczności oraz zdolności do przybierania niezliczonych kształtów i to z niej czerpie swoją siłę fabulacja, która przez przekształcanie świata w legendę pragnie wyzwolić fikcję z modelu prawdziwościowego. W zjawisku fabulacji nie chodzi o opowiadanie o rzeczywistości, lecz wytwarzanie jej.

To, co zwyczajne, w audiowizualnych projektach Apichatponga ulega przekształceniu w coś niezwykłego, świat realny miesza się z magicznym i nadprzyrodzonym, te same historie powtarzają się wielokrotnie, czasem w odmiennych konfiguracjach, lub przechodzą z jednego filmu do drugiego (jak opowieść o tygrysie, który pożarł człowieka, powracająca w *Chorobie tropikalnej*). Zwyczajne przedmioty zmieniają się w coś tajemniczego, reżyser nadaje im ponadmysłowy charakter, podobnie dzieje się z opowiadaną historią, która początkowo wydaje się banalna, lecz niepostrzeżenie wnika w nią coś niepokojącego, z pogranicza baśni i fantastyki grozy. Granica oddzielająca świat ludzkich i nie-ludzkich istnień ulega rozmyciu.

Ważnym aspektem fabulacji jest stosunek artysty do zbiorowości, ponieważ sztuka jest przedsięwzięciem kolektywnym i każdy projekt artystyczny musi być interaktywny, głęboko zanurzony w życiu społecznym. Przez interakcję reżyser filmowy i zbiorowość wychodzą poza swoje tożsamości i stają-się-innym²⁷. Nie chodzi o zmianę tożsamości ani tym bardziej udawanie kogoś innego, ponieważ stawanie się (*devenir*) jest ucieczką od stabilnej podmiotowości i formy narzuconej przez instytucje społeczne w stronę wielości. Zastosowana przez Apichatponga metoda pracy twórczej przypomina strategię „krytycznej fabulacji”, o której Saidiya Hartman pisała, że polega na swoistej zabawie, w której podstawowe elementy opowieści ulegają przemieszczeniu, kolejność wydarzeń nie odpowiada układowi chronologicznemu, a zamiast spójnej historii otrzymujemy wiele jej rozbieżnych wariantów, jak gdyby

²⁵ J. Quandt, *Exquisite Corpus: An Interview with Apichatpong Weerasethakul*, „Artforum” 2005, t. 43, nr 9, s. 226–231.

²⁶ Termin „potęga nieprawdy” wprowadzony został przez Deleuze’a w szóstym rozdziale drugiego tomu monografii *Kino*.

²⁷ G. Deleuze (*Kino*, op. cit., s. 373–376) pokazuje tę współzależność na przykładzie filmów Pierre’a Peraulta.

autorzy zbiorowej wypowiedzi próbowali wyobrazić sobie, co mogłoby się wydarzyć lub mogło zostać powiedziane²⁸.

Apichatpong konsekwentnie pokazuje, jakie znaczenie ma funkcja fabulacyjna w życiu codziennym mieszkańców tajskiej prowincji. Potęga improwizowanych opowieści odzwierciedla bowiem ducha zbiorowości, pozwala na uwzględnienie wielu wersji tej samej historii i różnych punktów widzenia. Kreatywna fabulacja nie ma nic wspólnego z pamięcią (indywidualną czy zbiorową), nakierowana jest raczej na wyrażanie alternatywnych przyszłości – jak ujmuje to Stuart McLean – sytuuje się pomiędzy realnością a zmysłem²⁹. Francuskie słowo *écrit* („opowiadanie”) oznacza zarówno prawdziwą, jak i fałszywą relację z pewnego zdarzenia. Można opowiadać całkowicie zmyśloną historię, podobnie jak przyjąć fałszywą tożsamość w prawdziwym życiu, dlatego dla Apichatponga nie ma znaczenia, czy historia opowiedziana przez sprzedawczynię tuńczyków w sekwencji inicjalnej jest autentyczna czy fikcyjna. Tajski reżyser zachęca rozmówców do snucia opowieści o ludziach i nie-ludziach, zwierzętach, duchach i istotach pozaziemskich, a rozwinięcie przyjętego podejścia znajdziemy we wszystkich jego filmach³⁰.

Potęga nieprawdy, o której pisze Gilles Deleuze w drugim tomie *Kina*, „detroniżuje i zastępuje formę prawdy, ponieważ zakłada ona równoczesność terażniejszości niewspółmożliwościowych czy współistnienie przeszłości niekoniecznie prawdziwych”, przez co nie sposób odróżnić tego, co realne, od tego, co wyobrażeniowe³¹. Nie chodzi o subiektywizację narracji, lecz nieredukowalną wielość, ciągle przeobrażenia i zmiany. Funkcja fabulacyjna nie polega na przeciwstawianiu się „jakiejs” realności czy prawdzie, ponieważ linia pęknięcia nie przebiega między fikcją i rzeczywistością.

Pomimo że Apichatpong w wielu swoich filmach i projektach multimedialnych skupia się na historii swojego kraju – tak jest w *Wujku Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia* (*Lung Boonmee raluek chat*, 2010) i *Cmentarzu wspaniałości* (*Rak ti Khon Kaen*, 2015) – to jednak w pełnometrażowym debiucie pyta nie tylko o to, co się wydarzyło, lecz o to, co się mogło wydarzyć, czyli alternatywną wersję przeszłości. Mamy do czynienia ze spekulatywną fabulacją, pytaniem

²⁸ S. Hartman, *Venus in Two Acts*, „Small Axe” 2008, t. 12, nr 2, s. 1–14.

²⁹ S. McLean, *Fictionalizing Anthropology: Encounters and Fabulations at the Edges of the Human*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017, s. 41–42.

³⁰ Przenikanie się porządków realistycznego i fantazmatycznego pojawia się już w krótkometrażowym filmie *Like the Relentless Fury of the Pounding Waves* (1996) nakręconym podczas studiów w Chicago, w którym naturalistyczny obraz życia mieszkańców nadmorskiej miejscowości łączy się ze słuchowiskiem radiowym o spotkaniu rybaka z morską boginką Mae Ya Nang. W ten sposób codzienność sąsiaduje z mitologią, a historie prostych ludzi przeplatają się z opowieścią o duchach. Por. N. Böhrer, *Fiction, Interrupted: Discontinuous Illusion and Regional Performance Traditions in Contemporary Thai Independent Film* [w:] T. Baumgärtel (red.), *Southeast Asian Independent Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2012, s. 64–65.

³¹ G. Deleuze, *Kino*, op. cit., s. 356.

o to, w jaki sposób nieprawdziwa historia może wywierać rzeczywiste skutki, oddziaływać na poziomie afektywnym, inspirować i angażować.

Jak pisze Erin Manning, fabulacja

[...] w mniejszym stopniu motywowana jest pragnieniem wyjaśnienia czegoś, w większym zaś uświadomienia sobie, że opowiadanie jest formą bezpośrednio związaną z zaistnieniem samego zdarzenia. [...] Opowiadane historie fałszują to, co ustanawia obszar poznawalny. Falsyfikacja nie należy do porządku prostego kłamstwa, ponieważ potęga nieprawdy dotyczy zupełnie innego rodzaju prawdy, prawdy zdarzenia w jego niekończącej się permutacji³².

Fabulacja podważa linearność czasu, wytwarza zbiorowe wypowiedzi i wydobywa na jaw to, co ukryte w szczelinach istnienia.

Opowieść zaczyna się snuć w chwili, gdy zaczynamy słuchać się wzajemnie, świadomi tego, że mówimy jako pośrednicy (*intercesseurs*), uczestnicząc w czymś, co dopiero się (na)rodzi³³. Dlatego historia o chłopcu z niepełnosprawnością i jego nauczycielce podlega zmianom, coraz bardziej różniąc się od wariantu początkowego – na tym polega „potęga nieprawdy” w działaniu. Czynność fabulacyjna nie ogranicza się do samej opowieści – powiada Erin Manning – fabulacja to pole afektywne, które umożliwia stworzenie układu i uruchamia myślenie, wywierając rzeczywiste skutki w danej społeczności³⁴. Fabulacja jako sposób wytwarzania wiedzy – przez odniesienie do pracy wyobraźni i do sztuki – rozwija się zawsze w praktyce, w działaniu, w obszarze ucieleśnionego doświadczenia danej zbiorowości.

Warto podkreślić, że fabulacja zawiera w sobie wymiar polityczny, związany z wypowiedzią w języku „mniejszym” (*mineure*), co wiąże się z deterytorializacją języka dominującego (*majeure*). Isaac Marrero-Guillamón zwrócił uwagę, że dla Apichatponga film jest medium wypowiedzi kolektywnej, formułowanej w lokalnych dialektach, opartej na grze wyobraźni i swobodnej improwizacji, w której na próżno szukać stabilnych pozycji podmiotowych czy głosu dominującego³⁵. Kontekst polityczny przywołany jest przez reżysera pośrednio, za pomocą środków masowego przekazu: w jednej ze scen pojawiają się dokumentalne wstawki przedstawiające zbombardowane budynki i ludzi gaszących pożar, w innej – prezynter w wiadomościach telewizyjnych wspomina o rocznicy bohaterskich walk z wojskami japońskimi podczas drugiej wojny światowej.

Myślenie kolektywne – powiada Erin Manning – nie tylko wpływa na to, czym może być tekst artystyczny, lecz także zmienia istotę tego, co można zrobić za pomocą myślenia spekulacyjnego³⁶. Apichatponga nie interesują wielkie wydarzenia poli-

³² E. Manning, *For a Pragmatics of the Useless*, Duke University Press, Durham–London 2020, s. 123.

³³ Ibidem, s. 138.

³⁴ Ibidem, s. 139.

³⁵ I. Marrero-Guillamón, *The Politics and Aesthetics of Non-Representation: Re-Imagining Ethnographic Cinema with Apichatpong Weerasethakul*, „Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología” 2018, nr 33, s. 18.

³⁶ E. Manning, *The Minor Gesture*, Duke University Press, Durham 2016, s. X.

tyczne, stara się uchwycić to, co „mniejsze” – w rozumieniu Deleuze’a i Guattariego – a przez to trudno dostrzegalne, ulotne i nietrwałe. W swoich poszukiwaniach wykazuje się elastycznością i mobilnością, dlatego odnieść można wrażenie, że nie ma w jego filmie żadnego planu ani porządku, że wszystko opiera się na improwizacji. Tym, co pragnie uchwycić, są zdarzenia w ich potencjalności, w procesie stawania się, dzięki czemu może zrozumieć, czym jest doświadczenie (zarówno ludzkie, jak i nie-ludzkie)³⁷.

Film Apichatponga można potraktować jako rodzaj praktyki etnograficznej mającej dotrzeć do tego, co wymyka się racjonalnemu porządkowi wiedzy, co wskazuje na pewną nadwyżkę, czyli eksces. W przyjętej przez reżysera metodzie twórczej uczestnictwo jest kluczowym składnikiem doświadczenia artystycznego, a sztuka rozumiana jest jako praktyka kolektywna i twórczy układ, w którym nie chodzi o oglądanie przedmiotu, lecz współpracę przy jego wytwarzaniu. W większym stopniu dotyczy to ludzi biorących udział w eksperymencie, opowiadających swoje historie w sposób niczym nieskrępowany, niezależny od kierunku wyznaczonego przez wcześniejsze wypowiedzi. Film nie jest jednostkowym aktem wypowiedzenia, lecz wielością, otwarciem pola relacji, dlatego pytanie o jego znaczenie jest źle postawione, chodzi bowiem o działanie, a nie sens. Cel działania to nie zaprezentowanie gotowego przedmiotu artystycznego, lecz uchwycenie niepowtarzalności zdarzenia, wykorzystanie okazji do twórczego współuczestnictwa w nadawaniu kształtu i kierunku nowemu projektowi.

Epizodyczna natura narracji jest jednocześnie siłą, jak i słabością przedsięwzięcia, które polega na zbiorowym wymyślaniu historii, a nawet odgrywaniu ich przez inicjowanie performatywnych zdarzeń. Nie prowadzi do odsłonięcia prawdy, lecz ukazuje wielość możliwych jej wariantów. Odrzuca zasadę hierarchicznego uporządkowania i proponuje w zamian serię swobodnych skojarzeń, zachęcając do uruchomienia wyobraźni. Opowieść rozwija się dzięki nieustannym transformacjom, przez co kolejne jej wersje przypominają zmodyfikowanego wirusa, jakim zarażają się uczestnicy etnograficznego eksperymentu od osób biorących udział w grze w „wykwintnego trupa”, polegającej na wymyślaniu opowieści o przemianie. W ten sposób każda historia kształtowana jest przez swoje brakujące części, a wymiana zakłada kolektywność działania i konieczność podtrzymywania ruchu, co nie znaczy, że można włączyć się bez jakiegokolwiek przygotowania, określone są bowiem warunki improwizacji po to, by uruchomić proces (współ)twórczy. „Uczestnictwo poprzedza

³⁷ Erin Manning definiuje zdarzenie, używając pojęcia wprowadzonego przez A.N. Whiteheada w książce *Process and Reality* – „zaistnienie aktualne” (*actual occasion*), gdzie słowo „aktualny” zawiera w sobie wiele odcieni znaczeniowych, odnosi się ono zarówno do przeszłego, jak i przyszłego doświadczenia. Por. J.B. Cobb, Jr., *Słownik pojęć Whiteheada*, przeł. Ł. Lamża, Copernicus Center Press, Kraków 2016, s. 38–48.

poznanie” – stwierdza Brian Massumi – dlatego należy skupić się na następujących po sobie doświadczeniach oraz zdarzeniach, z których wyłania się wiedza³⁸.

Proponowane przez Apichatponga podejście do kina jest efektem określonego rozumienia sztuki i nauki, inspirowanego surrealizmem etnograficznym, wyrosłego z połączenia praktyki badawczej z działalnością artystyczną, w ramach której nacisk położony jest nie tyle na końcowy rezultat, ile na proces twórczy, łączący wszystkie osoby biorące udział w eksperymencie poznawczym. Funkcja reżysera nie polega na narzuceniu porządku i ograniczeniu swobody wypowiedzi, lecz na inspirowaniu działań performatywnych oraz wejściu w interakcję z uczestnikami projektu, którzy – odwołując się do własnych wyobrażeń lub lokalnych podań – wytwarzają obraz życia codziennego Tajów, uchwycony na taśmie filmowej.

Bibliografia

- Bergson H., *Dwa źródła moralności i religii*, przeł. P. Kostyło, K. Skorulski, Wydawnictwo Homini, Kraków 2007.
- Böhler N., *Fiction, Interrupted: Discontinuous Illusion and Regional Performance Traditions in Contemporary Thai Independent Film* [w:] T. Baumgärtel (red.), *Southeast Asian Independent Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2012.
- Chaiprasathna S., Marcel J., *The Influence of European Surrealism in Thailand*, przeł. R.M. Crabtree, Thailand Research Fund, Bangkok 2005.
- Chapman O., Sawchuk K., *Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances”*, „Canadian Journal of Communication” 2012, t. 37 (1), s. 5–26.
- Clifford J., *O autorytecie etnograficznym* [w:] idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. J. Iracka, S. Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Cobb Jr. J.B., *Słownik pojęć Whiteheada*, przeł. Ł. Lamża, Copernicus Center Press, Kraków 2016.
- Deleuze G., *Kino*, przeł. J. Margański, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Hartman S., *Venus in Two Acts*, „Small Axe” 2008, t. 12, nr 2, s. 1–14.
- Ingawanj M.A., *Blissfully Whose? Jungle Pleasures, Ultra-modernist Cinema and the Cosmopolitan Thai Auteur*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film” 2006, t. 4, nr 1, s. 37–54.
- Kim J., *Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul’s Films and Installations* [w:] R. Galt, K. Schoonover (red.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford University Press, New York 2010.
- Loveless N., *How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation*, Duke University Press, Durham 2019.
- Manning E., *For a Pragmatics of the Useless*, Duke University Press, Durham–London 2020.
- Manning E., *The Minor Gesture*, Duke University Press, Durham 2016.

³⁸ B. Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, The MIT Press, Cambridge, MA 2011, s. 32.

- Manning E., *Ten Propositions for Research-Creation* [w:] N. Colin, S. Sachsenmaier (red.), *Collaboration in Performance Practice*, Palgrave Macmillan, New York 2016.
- Marrero-Guillamón I., *The Politics and Aesthetics of Non-Representation: Re-Imagining Ethnographic Cinema with Apichatpong Weerasethakul*, „Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología” 2018, nr 33, s. 13–32.
- Massumi B., *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, The MIT Press, Cambridge, MA 2011.
- McLean S., *Fictionalizing Anthropology: Encounters and Fabulations at the Edges of the Human*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017.
- McShane M., *Exquisite Corpses: Representations of Violence in the Collective Surrealist Unconscious*, „Paroles Gelées” 2000, t. 18, nr 2, s. 87–98.
- Mitchell E., *Film Review: From Thailand, Adventures in Collective Storytelling*, „The New York Times”, 1.11.2001, <https://www.nytimes.com/2001/11/01/movies/film-review-from-thailand-adventures-in-collective-storytelling.html> (dostęp: 20.06.2021).
- Myers N., *Anthropologist as Transducer in a Field of Affects* [w:] N. Loveless (red.), *Knowings and Knots, Methodologies and Ecologies in Research-Creation*, The University of Alberta Press, Edmonton 2020.
- Poizat-Newcomb S., *Mysterious Object at Noon*, „Journal of American Folklore” 2007, t. 120, nr 475, s. 91–93.
- Quandt J., *Exquisite Corpus: An Interview with Apichatpong Weerasethakul*, „Artforum” 2005, t. 43, nr 9.
- Schwab G., *Imaginary Ethnographies: Literature, Culture, and Subjectivity*, Columbia University Press, New York 2012.
- Sikora S., *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2012.
- Sjöberg J., *Ethnofiction: Drama as a Creative Research Practice in Ethnographic Film*, „Journal of Media Practice”, 2008, t. 9, nr 3, s. 229–242.
- Sjöberg J., *Ethnofiction: Genre Hybridity in Theory and Practice-based Research*, University of Manchester, Manchester 2009.
- Teh D., *Itinerant Cinema: The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul*, „Third Text” 2011, t. 25, nr 5, s. 595–609.