

JERZY KACZMAREK

ZASTOSOWANIE FILMU W PROJEKCIE „NIEWIDZIALNE MIASTO”

ABSTRACT. Kaczmarek Jerzy, *Zastosowanie filmu w projekcie „Niewidzialne miasto”* [Using of film in the project “Invisible city”] edited by M. Krajewski – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXVI, iss. 2, Poznań 2013, pp. 349-364. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2672-7. ISSN 0239-3271.

Author of this article discusses the various ways of the use of the film materials in the project “Invisible city” and their analysis (four short films about the makers of “Invisible city”, four kinograms of the studied places and one scientific film that is a form of selfreflexion of the researchers). Farther he presents a short historical and theoretical introduction to the scientific film and to his specific genre who is sociological film. For conclusion he undertakes the reflexion about the possibility of the next studies based on the film materials from the project “Invisible city”.

Jerzy Kaczmarek, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Socjologii, ul. Szamarzewskiego 89c, 60-569 Poznań, Poland.

1. REKONSTRUKCJA PROBLEMU I WSTĘPNA PREZENTACJA DZIEŁ FILMOWYCH

W projekcie „Niewidzialnego miasta” punktem wyjścia i głównym materiałem do analiz są fotografie. Wykorzystanie filmu pojawiło się dopiero na dalszym etapie badań i było pomyślane jako dopełnienie statycznego materiału wizualnego, jego analizy oraz wywiadów z miejskimi twórcami. To właśnie ci ostatni byli typowani przez lokalne zespoły do bycia bohaterami kręconych filmów. Kryterium wyboru stanowił ich wysoki stopień zaangażowania w realizację oddolnych działań i znaczenie, jakie miały one dla lokalnej społeczności. Filmy takie, które – jak je opisuje w ankiecie jeden z badaczy realizujących projekt – miały być w zamierzeniu „zwizualizowanym wywiadem z twórcą nm, który osadza bohatera i to, co on robi, w szerokim, lokalnym kontekście”¹, zrobiono cztery. Czas trwania gotowych po zmontowaniu dzieł wynosi między 8 a 11 minut. Są to więc filmy krótko-

¹ Wywiad nr 153 (materiały źródłowe z projektu „Niewidzialne Miasto”).

metrażowe. Każdy z nich ukazuje konkretny aspekt „niewidzialnego miasta” w innej miejscowości: *Pewnie dlatego rosną* we Wrocławiu, *Dobre chęci* w Łodzi, *Nic mi nie zaszkodzi* w Toruniu oraz *Zapraszamy ponownie* w Poznaniu. Ich twórcy deklarują, że nie kierowali się podczas kręcenia żadnymi z góry wziętymi wzorami ani nie zakładali żadnego konkretnego odbiorcy, przyjmując, iż filmy będą prezentowane w różnych miejscach dla bardzo różnej widowni. Główną przyczyną sięgnięcia po kamerę było dla twórców przekonanie o istotnej roli uzupełniającej pełnionej przez obraz filmowy w stosunku do wcześniej zebranych fotografii: „Film jest wyjątkowo użytecznym typem reprezentacji, pozwalającym na pokazywanie tego, czego nie pokazują zdjęcia – emocji, ludzkiej złożoności, kontekstu działania”².

Oprócz wyżej wymienionych filmów na potrzeby projektu nakręcone zostały bardzo krótkie, cztery kilkudziesięciosekundowe ujęcia przedstawiające panoramy miejsc objętych badaniem (Warszawa, Toruń, Poznań, Łódź). Zamieszczono je na jednej ze stron internetowych projektu „Niewidzialne miasto”³, gdzie pełnią rolę ilustracyjną, pozwalającą wyrobić sobie ogład przestrzeni, a także doświadczyć jej poprzez wrażenia audialne. Trudno nawet nazwać te ujęcia filmami – do ich określenia najlepiej nadaje się termin kinogram, kojarzony z „krótkimi notatkami filmowymi, rejestracją fragmentów procesów, bardzo przydatną, szczególnie w dydaktyce”⁴.

Ostatnim z filmów, które do tej pory zostały zrealizowane w ramach „Niewidzialnego miasta”, jest dzieło autorstwa Waldemara Rapiora zatytułowane *Metafory niewidzialności*. Jest to zmontowany film składający się z wypowiedzi poznańskich socjologów, którzy uczestniczą w omawianym projekcie. Ich uwagi dotyczące pojęcia niewidzialności i samego procesu badawczego są ilustrowane zdjęciami z bazy „Niewidzialnego miasta”. Film ten posiada istotne pokłady autorefleksji i jest próbą przyjrzenia się myśleniu samych badaczy o fenomenie „niewidzialnego miasta” i sposobach jego eksplorowania. Pięć występujących osób można uznać za pewną reprezentację całej grupy naukowców zajmujących się projektem, a ich przemyślenia za rodzaj manifestu badawczego, który odkrywa intencje metodologiczne i interpretacyjne.

2. FILM W BADANIACH NAUKOWYCH

Historia użycia filmu w nauce jest tak stara jak sam film, a dokładniej mówiąc, jak jego protoplaści, bowiem już w roku 1874 Pierre J.C. Janssen za

² Ibidem.

³ www.nmbadania.info [dostęp: 28.01.2014].

⁴ J. Jacoby, *Reżyseria filmu amatorskiego. Film naukowy*, Warszawa 1971, s. 11.

pomocą wynalezionej przez siebie rewolweru fotograficznego utrwalił przejście planety Wenus przed tarczą słoneczną, cztery lata później Eadward Muybridge (związany z Uniwersytetem Pensylwanii) wykonuje pierwsze udokumentowane zdjęcia seryjne konia w ruchu, zaś w roku 1882 Étienne-Jules Marey (członek Francuskiej Akademii Nauk) stworzył strzelbę fotograficzną, za pomocą której wykonywał chronofotografie ludzi i zwierząt. Wreszcie w roku 1895 bracia Auguste i Louis Lumière składają podanie o patent na kinematograf i zaczynają kręcić pierwsze filmy. Urządzenie to traktowali oni jako narzędzie naukowe, dlatego też podjęli decyzję, by nie sprzedawać licencji na nie Georges'owi Méliès'owi, który chciał je wykorzystać do kręcenia filmów z pogranicza fantastyki.

Już zatem od początku swego istnienia film był używany w celach naukowych. Międzynarodowe Stowarzyszenie Filmu Naukowego podzieliło filmy na trzy gatunki: fabularne, dokumentalne i naukowe⁵. Te ostatnie zdefiniowało jako „utwór opracowany i zrealizowany dla zdokumentowania lub przekazania pojęć, związanych z rozwojem, pogłębianiem i rozpowszechnianiem wiedzy i umiejętności”⁶. Z kolei filmy naukowe zostały podzielone na badawcze, dydaktyczne i popularnonaukowe. Te pierwsze skierowane są do odbiorców będących specjalistami w danej dziedzinie, a kamera traktowana jest jako narzędzie badawcze w rękach przedstawiciela nauki. Filmy takie często mają postać surowego materiału (w takim wypadku mówimy o dokumentacji badawczej), mogą jednak również zawierać elementy dydaktyczne (wtedy mamy do czynienia z filmem badawczo-dydaktycznym), bądź też być „filmem całościowym referującym całość badań z użyciem kamery filmowej według określonej koncepcji autora”⁷ (film badawczo-koncepcyjny). Drugi rodzaj filmu naukowego to film dydaktyczny, który przeznaczony jest dla konkretnej grupy odbiorców i ma za zadanie pomóc w procesie nauczania na różnych jego stopniach (od szkół podstawowych po szkoły wyższe). Jako szczególne gatunki filmu dydaktycznego Jacoby wymienia film instruktażowy oraz film informacyjno-propagandowy⁸. Wreszcie trzecim rodzajem filmu naukowego jest film popularnonaukowy, a więc skierowany do odbiorcy masowego i mający za zadanie propagowanie wiedzy. Dziś tego rodzaju filmy pojawiają się najczęściej w telewizji.

Bogata literatura, zarówno polskojęzyczna, jak i obca, zaświadcza, że większość filmów naukowych powstała w obszarze nauk przyrodniczych.

⁵ Do tego podziału można mieć zastrzeżenia, gdyż niekiedy film naukowy traktuje się jako pewną odmianę filmu dokumentalnego, a nie osobny gatunek.

⁶ Za: L. Dąbrowski, *Korzyści z filmu naukowego*, „Film Naukowy” 1996, nr 1-2, s. 41.

⁷ W. Strykowski, *Wymagania stawiane filmowi naukowo-badawczemu*, „Film Naukowy” 1977, nr 1-2, s. 28.

⁸ J. Jacoby, op. cit., s. 17-20.

Fenomenem, jeśli chodzi o nauki humanistyczne, może być film etnograficzny, którego początki sięgają już roku 1895 (chronofotografie autorstwa Félix-Louisa Regnaulta przedstawiające kobietę z plemienia Wolof lepzącą garnek). Rozwija się on nieprzerwanie od końca XIX wieku aż po dzień dzisiejszy, wpływając twórczo na zastosowanie filmu w innych naukach społecznych, m.in. w socjologii. Konfrontując pojęcie filmu naukowego z etnograficznym, trzeba stwierdzić, iż ten drugi występuje w takich samych odmianach jak pierwszy.

Przedstawiony wyżej podział filmu naukowego opiera się na odniesieniu do treści, formy, zamierzonych celów i zakładanej grupy docelowej. Na podobnych kryteriach oparta jest charakterystyka filmu etnograficznego poczyniona przez Petera Iana Crawforda⁹. Wyróżnia on siedem rodzajów tegoż filmu. Pierwszym z nich jest etnograficzny *footage*, czyli surowy, niezmontowany materiał służący do celów badawczych. Stanowi on oczywiście również punkt wyjścia do dalszej obróbki prowadzącej do uzyskania zmontowanej, ustrukturyzowanej wypowiedzi. Drugi to film badawczy, który jest specjalistyczną, zmontowaną wypowiedzią naukową przeznaczoną dla odbiorców ze świata akademickiego. Trzecim jest etnograficzny dokument, skierowany już do szerokiej widowni – można go zaliczyć do filmu dokumentalnego. Czwarty rodzaj to etnograficzny dokument telewizyjny. Jego specyfiką jest to, że robiony jest dla telewizji i często przez konkretną stację telewizyjną. Jako piąty rodzaj Crawford wymienia film edukacyjny i informacyjny – jego celem jest edukacja odnosząca się zarówno do szkół na różnych poziomach, jak i do szerszej widowni. Szóstym rodzajem filmu etnograficznego są wszelkiego rodzaju filmy niefikcyjne, w których można znaleźć treść antropologiczną (kroniki filmowe, reportaże, filmy podróźnicze itd.). Ostatnim rodzajem są filmy fikcyjne i dokumenty fabularyzowane ze względu na pojawiające się w nich wątki, którymi również zajmuje się antropologia. Granice dzielące poszczególne kategorie, jak dodaje Crawford, są płynne, natomiast każdy film może należeć do więcej niż jednej kategorii.

Do koncepcji Crawforda nawiązuje wprost współczesny socjolog używający w swojej pracy filmu – Radhamany Sooryamoorthy. Posługuje się on pojęciem filmu badawczego, który uważa za odrębny gatunek – inny, ze względu na bardziej dowolną strukturę, niż film dokumentalny. Charakteryzując film badawczy, twierdzi, że „może być poświęcony jakiemuś problemowi badawczemu albo też stanowić część projektu, o którego przedmiocie badacz posiada solidną wiedzę. O wiele częściej jednak filmy

⁹ P.I. Crawford, *Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities*, [w:] *Film as Ethnography*, eds P.I. Crawford, D. Turton, Manchester 1993, s. 74.

badawcze są naturalnym efektem badań, czerpiąc z nich zarówno fabułę, jak i aktorów. Znaczna część zgromadzonego materiału przybierze pewnie postać wywiadów z badanymi, którzy dostarczą empirycznych informacji z pierwszej ręki. Taki film nie wymaga szczegółowego scenariusza – narracja wyłania się spontanicznie z surowego materiału filmowego, zarejestrowanego przez badacza-filmowca na potrzeby badań¹⁰. Zaletą filmów badawczych jest rozszerzanie zakresu wiedzy w danej dziedzinie nauki, a także dodawanie do wyników badań prowadzonych przez danego naukowca nowej wartości w postaci przedstawień wizualnych. Poza tym do ich tworzenia nie potrzeba wielkich nakładów finansowych oraz dużej ekipy filmowej. Może je robić nawet sam badacz wyposażony w kamerę wideo.

Mówiąc o zastosowaniu filmu w socjologii, trzeba wspomnieć jeszcze o pojęciu filmu socjologicznego, którego definicje będą z pewnością w jakiś sposób nawiązywać do filmu etnograficznego jako jednego z poprzedników filmu socjologicznego. Na ten ostatni można patrzeć przez pryzmat dwóch skrajnych biegunów, pomiędzy którymi możliwe są różne pośrednie definicje. Owo kontinuum nawiązuje w jakiś sposób do charakterystyki filmu etnograficznego Crawforda. Zatem na pierwszym z biegunów sytuują się szerokie określenia filmu socjologicznego, mówiące, że może nim być każdy film w zależności od potrzeb badacza, który go za taki uzna. Określenie to nawiązuje do szerokiej definicji filmu etnograficznego Sola Wortha, którą Eva Hohenberger nazywa *antydefinicją*¹¹. Na drugim biegunie będzie się sytuować utożsamienie filmu socjologicznego z surowym materiałem pozyskanym w procesie badawczym, który nie został jeszcze w żaden sposób poddany obróbce. Obie te skrajne definicje są dość mało użyteczne w sensie poznawczym, stąd proponuję określić film socjologiczny jako „autonomiczną pracę naukową, analizującą rzeczywistość społeczną na bazie wiedzy socjologicznej. Praca ta jest wypowiedzią ustrukturyzowaną, zinterpretowaną i zmontowaną”¹². Tak więc film socjologiczny rozumiem jako wypowiedź naukową, która w swej formie oczywiście różni się od prac posługujących się językiem pisany, jednak jej wartość poznawcza powinna stawiać ją na równi z tradycyjnymi tekstami socjologicznymi. Do głównych jego cech zaliczam: temat (społeczny), posiadanie przez twórców kompetencji socjologicznej oraz technicznej, odpowiedniość ujęć, dźwięku, komentarza i tematu, ujawnianie kontekstu oraz zakłóceń zachowań filmowanych osób,

¹⁰ R. Sooryamoorthy, *Kulisy kręcenia filmów badawczych w socjologii*, [w:] *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frackowiak, K. Olechnicki, Warszawa 2011, s. 181-182.

¹¹ E. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch*, Hildesheim-Zürich-New York 1988, s. 139.

¹² J. Kaczmarek, *Film socjologiczny w socjologii wizualnej*, [w:] *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*, red. J. Kaczmarek, Poznań 2008, s. 170.

wyjaśnianie przerw czasowych podczas kręcenia i w ciągłości scen, unikanie inscenizacji oraz dopuszczenie do pełnej ekspresji i pełnych wypowiedzi osób filmowanych¹³.

Ważną kwestią, jaka pojawia się przy okazji kręcenia filmów etnograficznych czy socjologicznych, jest problem obecności kamery i osób filmujących wraz z badaczem oraz ich wpływu na filmowane osoby. Istnieją w tym zakresie dwa stanowiska twórców. Pierwsze mówi o tym, że ów wpływ trzeba minimalizować, gdyż ludzie, których się filmuje, nie zachowują się przed kamerą naturalnie. Drugie stanowisko podkreśla z kolei pozytywną rolę kamery w procesie filmowania (może być ona katalizatorem wypowiedzi i działań ludzi filmowanych) i to, że od jej obecności nie można uciec ani jej przemilczeć, lecz trzeba wprzęgnąć ją w proces badawczy. Konsekwencją tych dwóch rodzajów podejść są dwa rodzaje filmów, które David McDougall określa jako filmy obserwujące i partycypujące¹⁴. Natomiast Helen Lomax i Neil Casey stwierdzają wprost, że „proces gromadzenia danych pomaga w społecznym konstruowaniu i produkowaniu danych, które zostały zebrane”¹⁵. Świadome zatem posługiwanie się kamerą wśród filmowanej grupy może pomóc w uzyskaniu danych, których nie można było uzyskać w przypadku dystansowania się od osób filmowanych.

Z kolei według Hansa-Joachima Kolośa film etnologiczny¹⁶ może albo pełnić funkcję środka dokumentacji, albo stanowić metodę badawczą¹⁷. W pierwszym przypadku film dokumentuje pewien obszar rzeczywistości znany już badaczowi, jest zapisem zdarzeń mających miejsce w danej społeczności i może służyć jako materiał dydaktyczny bądź dowód na prawdziwość jakiejś koncepcji czy teorii. W drugim przypadku „nagrywany jest materiał filmowy z wydarzeń wcześniej niespodziewanych. Właściwe tworzenie teorii odbywa się tutaj raczej po nakręceniu filmu. Badacz wykorzystuje filmowe możliwości całościowego nagrania i odtwarzania, ażeby móc przeanalizować «nieznane» wydarzenie – używa on filmu jako metody badawczej”¹⁸. Wykorzystanie filmu i jego analiza może więc tutaj skutkować

¹³ Więcej na temat cech filmu socjologicznego zob. ibidem, s. 172-173.

¹⁴ Zob. R. Schändlinger, *Erfahrungsbilder: visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*, Konstanz 1998, s. 88-102.

¹⁵ N. Lomax, N. Casey, *Recording Social Life: Reflexivity and Video Methodology*, „Sociological Research Online” 1998, no. 2/3, <http://www.socresonline.org.uk3/2/1.html> [dostęp: 28.01.2014].

¹⁶ Koloś nie posługuje się pojęciem filmu etnograficznego, lecz etnologicznego.

¹⁷ Zob. H.-J. Koloś, *Der ethnologische Film als Dokumentationsmittel und Forschungsmethode. Ein Beitrag zur anthropologischen Methodik*, „Tribus” 1973, Nr. 22; idem, *The ethnological Film as a Medium of Documentation and as a Method of Research*, [w:] *Methodology in Anthropological Filmmaking: Papers of the IUAES Intercongress Amsterdam 1981*, eds N.C.R. Bogaart, H.W.E.R. Ketelaar, Göttingen 1983.

¹⁸ H.-J. Koloś, *Der ethnologische Film...*, s. 27.

stworzeniem nowej koncepcji bądź teorii. Koloś w swoich artykułach pisał z punktu widzenia antropologa o filmie etnologicznym, natomiast jego uwagi mogą równie dobrze dotyczyć filmu socjologicznego.

Podsumowując rozważania nad użyciem filmu w nauce i przenosząc je szczególnie na obszar socjologii, można wskazać 10 sposobów ich zastosowania. Po pierwsze, film można wykorzystywać jako materiał zastany do analiz socjologicznych. Takie analizy odnajdujemy chociażby w klasycznej socjologii filmu czy we współczesnych badaniach socjologów wizualnych. Materiałami do nich mogą być tutaj bardzo różnorodne filmy, np. fabularne, programy telewizyjne, prywatne nagrania z wesel itd. Po drugie, materiał filmowy można specjalnie tworzyć do celów badawczych. Twórcą może być sam socjolog bądź też, na jego polecenie, osoby badane. Przykładem takich badań są coraz bardziej dziś popularne Workplace Studies, czyli analiza materiału nagranych przez naukowców w miejscach pracy ludzi różnych zawodów. Trzecim sposobem użycia filmów w socjologii jest stworzenie autonomicznej wypowiedzi naukowej, czyli filmu socjologicznego, co zostało opisane wyżej. Czwarty sposób to używanie filmów w celach dydaktycznych i ilustracyjnych, a więc prezentowanie ich podczas wykładów, na pokazach bądź w publikacjach tradycyjnych tudzież *online*. Po piąte, filmów używa się jako stymulatorów w wywiadach. Obecnie w socjologii wizualnej ważne miejsce zajmuje wywiad z użyciem zdjęć (*photo-elicitation interview*), natomiast coraz częściej podejmowane są również próby wywiadów z użyciem filmu. Szóstym sposobem użycia filmu w socjologii jest potraktowanie go jako narzędzia interwencji społecznej. Przykładem może być tutaj wideorzecznictwo stosowane w różnych kampaniach. Po siódme, ważne jest tworzenie archiwów i baz danych z materiałów pozyskanych bądź nakręconych przez badaczy, co jest szczególnie istotne w dzisiejszym świecie. Ósmym sposobem użycia filmów są tzw. praktyki okołowilmowe, czyli śledzenie tego, co dzieje się wokół samego filmowania. Zwraca się tutaj uwagę na sposoby użycia sprzętu, rozmowy o kręceniu, porady dotyczące robienia filmów itd. W centrum nie znajduje się więc film, ale to, co dzieje się wokół niego. Po dziewiąte, trzeba zauważyć, że pozyskiwanie danych za pomocą filmu (bądź wideo) jest już pewnym procesem społecznym, który może nawet generować te dane. O tym również wspomniano wcześniej. Wreszcie dziesiąty sposób na użycie filmów w socjologii to kręcenie ich w celach popularyzatorskich i promocyjnych. Szczególnie dziś, gdy odnotowuje się spadek zainteresowania studiami socjologicznymi, ważnym zadaniem staje się zachęcanie młodych ludzi do podjęcia nauki na tym kierunku, a taka zachęta może zostać wyrażona poprzez medium, jakim jest film.

3. MIEJSCE FILMÓW W PROJEKCIE

Zastanawiając się nad powodem wykorzystywania obrazów przez socjologów w ich badaniach, Marcus Banks w swojej książce *Materiały wizualne w badaniach jakościowych* stwierdza, że „ich analiza lub choćby samo ich włączenie w proces tworzenia i zbierania danych może pozwolić na tego rodzaju wgląd w społeczeństwo, jakiego nie da się osiągnąć za pomocą żadnych innych narzędzi”¹⁹. W innym zaś miejscu pisze, iż film i fotografia „umożliwiają taki wgląd w przedmiot badania, którego słowa nie są w stanie zapewnić”²⁰. Te twierdzenia w przypadku projektu „Niewidzialne miasto” nabierają podwójnego znaczenia. Po pierwsze, rzeczywiście materiały wizualne dają takie możliwości poznawcze, jakich inne dostarczyć nie mogą. Po drugie, można stwierdzić, analogicznie, że wśród materiałów wizualnych film umożliwia taki wgląd w przedmiot badania, którego fotografia nie jest w stanie zapewnić. Tę samą zresztą intuicję wyraził jeden z twórców filmów „Niewidzialnego miasta”, który, w cytowanym już wcześniej zdaniu, stwierdził, że film pokazuje to, „czego nie pokazują zdjęcia”²¹. Ma to oczywiście przede wszystkim związek z tym, iż film z jednej strony prezentuje rzeczywiste działania odbywające się w ruchu i pozwala ukazać zależności czasowe między wydarzeniami, z drugiej zaś strony jest przekazem audio-wizualnym, a więc dopełnionym o dźwięki i słowo mówione. Spójrzmy zatem, jakich nowych rzeczy dowiadujemy się z prezentowanych filmów, a czego nie ma w fotografiach.

Filmy *Pewnie dlatego rosną*, *Dobre chęci*, *Nic mi nie zaszkodzi* oraz *Zapraszamy ponownie* to dzieła zrobione w konwencji gadających głów – w każdym z nich pojawia się bohater opowiadający w swoim naturalnym środowisku o działaniach zdefiniowanych przez badaczy jako typowe dla „niewidzialnego miasta”. Owe opowieści stanowią centralny element tych filmów. Równocześnie pojawiają się ujęcia prezentujące konkretny przypadek będący rezultatem oddolnej aktywności.

Pewnie dlatego rosną to film przedstawiający ogród w cieniu blokowiska w dzielnicy Wrocław-Krzyki, który został założony w latach 1991-1992 przez mieszkańców osiedla. O tej oddolnej inicjatywie, trwającej już od dwudziestu lat, opowiada jeden z jej pomysłodawców, który, jak twierdzi, wiosną i latem poświęca na pielęgnowanie ogrodu średnio cztery godziny dziennie. Efekty owej pracy widać na filmie w postaci chociażby fantazyjnie ułożonych i poprzycinanych drzew i krzewów. Drugim z filmów jest dzieło *Dobre chęci*, w którym wypowiada się jeden z inicjatorów zagospodarowa-

¹⁹ M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa 2009, s. 23-24.

²⁰ Ibidem, s. 62.

²¹ Wywiad nr 153.

nia podwórka przy starej kamienicy w centrum Łodzi. Część terenu własnymi siłami ogrodzono drewnianymi barierami, ustawiono stół, ławki i uczyniono coś, co narrator określa *relaksem dla lokatorów*. Latem robi się tam grilla, dzieci często odrabiają lekcje, zaś zimą dekoruje się choinki na Boże Narodzenie i zawiesza światełka. W filmie tym zastosowano napisy zapowiadające jego poszczególne części, które strukturyzują całość i stanowią podstawowe punkty odniesienia dla wypowiedzi sfilmowanego mężczyzny (*Dlaczego?; Jak to powstało?; Dla kogo to jest?; Moja Łódź; Dobre życie; Marzenia*). Trzeci film to *Nic mi nie zaszkodzi*, w którym właścicielka Drink-Baru „Juter” znajdującego się na peryferiach Torunia opowiada o swoim życiu, swojej dzielnicy i lokalu, który sama prowadzi. Jego specyfiką jest rodzinna atmosfera panująca wśród klientów i bogaty wystrój wnętrza oraz zewnętrznego ogródka (wszelkiego rodzaju bibeloty, ogrodowe krasnale, figury różnych zwierząt, lampy naftowe, bogata roślinność itd.). Wreszcie czwartym filmem jest *Zapraszamy ponownie* – obraz traktujący o zakładzie szewskim usytuowanym na poznańskich Jeźycach, którego specyfikę stanowią własnej roboty żołnierzyki oraz stare buty ozdabiające i reklamujące warsztat. O swoim życiu i historii zakładu opowiada jego właściciel.

Przedstawione powyżej filmy są rozmowami z osobami tworzącymi fenomen „niewidzialnego miasta”. Dwa z nich przedstawiają pasjonatów, którzy angażują się na rzecz swojej społeczności bezinteresownie, natomiast w dwóch pozostałych aktywność bohaterów jest jednocześnie ich pracą zarobkową. Tym, co łączy te cztery postacie jest chęć upiększania swojego otoczenia i kształtowania go w taki sposób, ażeby mogli z niego korzystać inni. Istotną funkcją tych działań, którą można odczytać przede wszystkim z filmów, jest tworzenie więzi w środowisku, a także przyciąganie do niego osób z zewnątrz. Bohater *Pewnie dlatego rosną* w jednoznaczny sposób ową funkcję charakteryzuje: „Pracując przy tym ogrodzie bardzo często nawiązuję kontakty z różnymi ludźmi. Już mamy wielu znajomych, którzy spacerują tutaj, albo nawet specjalnie przyjeżdżają. [...] Nie ma takiego dnia, kiedy bym pracował i nie nawiązywał z kimś kontaktu bliższego lub dalszego, albo są to działkowicze, albo są to ludzie prywatni, albo nawet przyjeżdżają z innego miasta. Były nawet przypadki, że gdzieś tam jakaś wycieczka tutaj przyjechała. No więc jest bardzo duże zainteresowanie. No i to troszeczkę podbudowuje jednak, że jest sens robienia tego wszystkiego, że warto po prostu robić coś ciekawego i takiego, co może się ewentualnie ludziom podobać”. Ważną pobudką do działania jest zatem również pozytywny odbiór przez ludzi, do których owo działanie jest skierowane. Ich odzew równocześnie je usensownia. Podobnie jest w przypadku obrazu *Dobre chęci*, gdzie wypowiadająca się osoba podkreśla, że zagospodarowane podwórko ma służyć lokatorom, aby się dobrze u siebie czuli i mogli miło i w towarzy-

stwie innych spędzać czas na zewnątrz, a nie tylko siedzieć w czterech ścianach. Pojawia się nawet zdanie dość mocno akcentujące odniesienie do własnej grupy: „To jest tylko dla naszego podwórka”. Podobnie jest w dwóch pozostałych filmach, których bohaterowie prowadzą swoje punkty usługowo-handlowe, a jednocześnie są bardzo związani ze swymi klientami. Szczególnie właścicielka baru ma wśród klientów swoich sąsiadów, którzy nawet pomagają jej w różnych pracach. Poza tym udostępnia lokal na organizowanie różnych rodzinnych uroczystości (chrzciny, wesela, jubileusze zawarcia związków małżeńskich).

Charakterystyczne dla działań każdej z przedstawionych w filmach osób są pasja i zaangażowanie w to, co robią. Dotyczy to nie tylko tych, dla których te działania nie mają charakteru zarobkowego, co może wydawać się oczywiste, ale również zarabiających w ten sposób na życie. Szewc z filmu *Zapraszamy ponownie* mówi o swoim fachu tak: „Trafiłem idealnie w ten zawód. Lubię wykonywać to, co robię, i po prostu nie nudzi mnie to. Po prostu robię to z przyjemnością”. Natomiast bohaterka filmu *Nic mi nie zaszkodzi* opisuje swoją pasję, jaką jest praca, i istotną wartość kontaktów z ludźmi: „Ja lubię pracować. Ja jestem dwadzieścia lat bez jednego dnia urlopu. Miałam tylko jeden raz przez dwadzieścia lat miesiąc chorobowego, gdzie miałam operację na żylaki. A tak jestem świętek, piątek, sobota i niedziela sama. Codziennie. Ale zawsze ten kontakt z ludźmi to jest najważniejszy, bo jakby tak człowiek miał siedzieć sam w domu, to jest przykre, bo ani się do nikogo nie odezwać, ani nic, a tak to przyjdzie się, porozmawia się”.

Omawiane powyżej filmy stanowią ważny materiał w myśleniu o „niewidzialnym mieście”, a także impuls do formułowania pytań o to, czym tak naprawdę „niewidzialne miasto” jest, jak można je scharakteryzować i co tak naprawdę sądzą o swoich działaniach ci, których naukowcy nazwali jego twórcami. Pierwszą rzeczą, jaka w formie wizualnej narzuca się widzowi, są oddolne działania ludzi, a ściślej mówiąc, efekty tych działań w postaci różnego rodzaju ozdób, rzeźb czy fantazyjnie wymodelowanych roślin. Twórczość taka może zaskakiwać poprzez zastosowaną formę, ale również poprzez kontekst, jak to jest chociażby w przypadku łódzkiego podwórka, na którym miejsce *relaksu dla lokatorów* nie jest samo w sobie formą niezwykłą, ale zaskakuje dlatego, że jest czymś jednostkowym w porównaniu z innymi podobnymi podwórkami. Miejsca takie wzbudzają też niekiedy zainteresowanie swoją estetyką nadmiaru, o czym można się przekonać, oglądając wnętrze i otoczenie baru „Juter”, których przestrzenie wypełnione są po brzegi ozdobami, bibelotami, rzeźbami czy roślinnością. Niezwykłość i nadmiar to cechy definiujące „niewidzialne miasto” w kontekście jego egzotyki i oryginalności. W każdym z filmów jest mowa

o wzbudzaniu zainteresowania (właścicielka baru „Juter” stwierdza: „Wycieczek to chodzi masę”). Niewidzialne miasto ma w sobie też coś dziecięcego, coś, co można zdefiniować poprzez naturalną potrzebę upiększania otoczenia, a pewnie i zabawy. Nic dziwnego, że bohaterka *Nic mi nie zaszkodzi*, opisując odwiedzających, konstatuje, że „Najbardziej to się dzieci cieszą”. Istotną cechą wytworów „niewidzialnego miasta” jest też to, iż są one wykonywane we własnym zakresie, jeśli nie całkowicie od podstaw, to chociażby sytuowane w oryginalnych kontekstach bricolage’u. Bohater filmu *Dobre chęci* mówi, że „to nie jest sztuka, żeby kupić, tylko sztuka, żeby zrobić samemu”. Często zresztą przedmioty używane w owych działaniach pochodzą z rozbiórek (*Dobre chęci*) czy złomowisk (*Nic mi nie zaszkodzi*), a więc są tak naprawdę surowcami wtórnymi przekształcanymi w procesie kreatywnego modelowania. Innym z motywów działań twórców „niewidzialnego miasta” jest chęć pozostawienia po sobie jakiegoś śladu, wpisania się w mikrohistorię swojej lokalnej społeczności. Mężczyzna wypowiadający się w *Dobrych chęciach* ujął to w prosty sposób: „Trzeba coś po sobie zostawić”. Pewną formę docenienia starań bohaterów „niewidzialnego miasta” stanowią też nakręcone filmy. To, że ktoś zainteresował się ich działaniami oraz je uwiecznił, jest już wyrazem dostrzeżenia i uznania. Tę funkcję filmów wskazali również ich autorzy, wypowiadając się o swoich dziełach w wywiadzie; jak stwierdził jeden z nich: „Nie wiem, czy mogą one przynieść jakieś korzyści ich bohaterom – raczej drobne lokalne satysfakcje, dowartościowanie tego, co się robi, radość z tego, że ktoś to dostrzeże”²². Do podstawowych elementów działań wyłaniających się z „niewidzialnego miasta” należy to, że tworzą one przestrzeń nawiązywania kontaktów między ludźmi i tworzenia więzi społecznych. Dzieje się tak poprzez wspólnie wykonywaną pracę, wspólny wypoczynek, a także poprzez przyciąganie osób z zewnątrz – chociażby tylko jako życzliwych widzów.

W filmach pojawiają się również bardzo interesujące refleksje dotyczące stosunku twórców „niewidzialnego miasta”, a więc osób działających w przestrzeni publicznej, do problemu ingerencji w nią i przekształcania jej. Bohater *Pewnie dlatego rosną* optuje za przemyślanym projektowaniem architektonicznym, natomiast występuje przeciwko żywiołowej zabudowie, której synonimem mogą być różnego rodzaju osiedla deweloperskie. Jest też przeciwny napisom i graffiti na murach. Podobne zdanie o takich napisach ma bohater filmu *Dobre chęci*: „To jest po prostu niszczenie ścian”. Proponuje za to ustawienie specjalnej ściany, na której każdy chętny mógłby sobie pisać i malować. Natomiast jeśli chodzi o zmiany w architekturze miasta, proponuje, aby działania odgórne były konsultowane z mieszkańcami: „Niech się

²² Ibidem.

spytają raz a porządnie, co by dany mieszkaniec chciał zmienić u siebie, to by było od razu inaczej, nie byłoby tak ponuro". Z wypowiedzi tych widać, że „niewidzialne miasto” nie jest przez jego twórców postrzegane jako zupełnie spontaniczne, żywiołowe działanie bez żadnych reguł. Żądają nim oczywiście pewne zasady, a ich odnajdywanie stanowi istotny element pracy badawczej nad tym fenomenem.

Omawiane filmy pełnią jeszcze jedną istotną funkcję, a mianowicie stanowią materiał ilustracyjny i popularyzatorski podczas różnych prezentacji projektu „Niewidzialne miasto”. Jest to materiał, który w atrakcyjnej formie wizualnej pozwala wyjść ku szerszej widowni i zainteresować samym projektem bądź go dopowiedzieć. Dzieje się tak chociażby podczas wystaw prezentujących zdjęcia „niewidzialnego miasta”. Przykładem może być pokaz filmów w trakcie wystawy *Marginsy?* zorganizowanej w poznańskiej Galerii Miejskiej „Arsenał” z okazji 7. Biennale Fotografii w dniach od 23 września do 30 października 2011 roku. Filmy były prezentowane non stop na monitorach w godzinach otwarcia wystawy, natomiast ścieżkę audio można było odsłuchiwać na zamontowanych słuchawkach. Ruchome obrazy i odgłosy miasta wraz z wypowiedziami bohaterów filmów pozwalały wyjść poza same fotografie, przybliżając atmosferę niewidzialnych miejsc.

Trzeba jeszcze zastanowić się, jakim rodzajem filmu naukowego są prezentowane dzieła i co je łączy z wcześniej ukazaną tradycją wykorzystywania filmu w nauce. Według definicji filmu naukowego Międzynarodowego Stowarzyszenia Filmu Naukowego opisywane filmy z projektu „Niewidzialne miasto” mieszczą się w tejże definicji, ponieważ są z pewnością dziełami dokumentującymi i przekazującymi pojęcia związane z *rozwojem, pogłębianiem i rozpowszechnianiem wiedzy i umiejętności*. Nie jest już jednak tak jednoznaczne, do jakiego rodzaju filmu naukowego one należą. Takie zresztą było założenie ich twórców, nieadresujących swojego dzieła do konkretnej grupy docelowej („Nie zakładaliśmy implikowanego odbiorcy, ale że filmy będą pokazywane w bardzo różnych kontekstach”²³). Jest pewnie tak, jak podpowiada Crawford, że każdy film etnograficzny może należeć do więcej niż jednej kategorii. Podobnie więc analizowane tutaj filmy mogą spełniać kryteria przynależności do kilku kategorii. W przypadku klasyfikacji Crawforda filmy o „niewidzialnym mieście” będą należały do trzech rodzajów: badawcze, dokumenty oraz edukacyjne i informacyjne. Będą zatem wykorzystywane w różnych kontekstach – od wyspecjalizowanej publiczności naukowej aż po masowego widza. Podobnie według koncepcji filmu badawczego Sooryamoorthy’ego omawiane filmy mogą być zaliczone

²³ Ibidem.

do tego gatunku, gdyż są częścią pewnego projektu badawczego i opierają się przede wszystkim na wywiadach. Można też patrzeć na owe filmy w kontekście pojęcia filmu socjologicznego, a więc jak na autonomiczną wypowiedź naukową, która spełnia wszelkie cechy jej przypisane. Trzeba jednak dodać, że wypowiedź ta jest w pewnym sensie anonimowa, gdyż w czterech wcześniej przedstawianych filmach nie został podany ich autor bądź autorzy, co mogłoby nawet sugerować pewne dystansowanie się twórcy od tego rodzaju wypowiedzi, która może aspirować do wypowiedzi naukowej.

Jeśli chodzi o problem obecności kamery podczas kręcenia filmów pokazujących fenomen „niewidzialnego miasta”, to trzeba stwierdzić, że ich autorzy z pewnością reprezentują model kina partycypującego, a ponadto byli świadomi roli kamery w procesie filmowania. Sama zresztą przyjęta konwencja gadających głów wymusza ową partycypację. Również w ankiecie jeden z twórców tychże filmów wskazuje na wpływ kamery i całego kontekstu filmowania na powstający film, gdyż „filmy są też zapisem sytuacji filmowania, specyficznej konfiguracji sprzętowo-ludzkiej, która w danym momencie zaistniała, rejestracją nie tylko tego, co mówi bohater, ale też tego, co działo się poza obiektywem”²⁴. O jednoznacznej partycypacji twórców w sytuację filmowania i ich zaangażowanie w kontakty z osobami przed kamerą świadczą dalsze słowa z ankiety, podkreślające, że osoby za kamerą starały się, by produkt finalny, czyli filmy, „nie krzywdziły [...] czy deprecjonowały naszych bohaterów, ale raczej, by były ich życzliwymi rzecznikami”²⁵. Problem pokazywania bądź niepokazywania czegoś w filmie to stary i obszerny temat obecny nie tylko w filmie naukowym, ale ogólnie w filmach dokumentalnych, a także, choć w mniejszym stopniu, fikcjonalnych.

Piątym filmem, o którym trzeba wspomnieć, jest dzieło Waldemara Rapiora *Metafory niewidzialności*. Choć zastosowana przez autora konwencja jest taka sama jak w przypadku poprzednich filmów (gadające głowy), to film ten w istotny sposób różni się od wcześniej omawianych tym, że wypowiadają się tutaj naukowcy, którzy badali działania aktorów „niewidzialnego miasta”. Można zatem powiedzieć, iż stanowi on dopełnienie wcześniej omawianych obrazów i jest spojrzeniem z drugiej strony, a jednocześnie uzewnętrznia pewien rodzaj autorefleksji badaczy na temat samych badań. Pokazuje ścieżki interpretacyjne i stąd ma też istotne znaczenie metodologiczne. Film rozpoczyna się napisem: „Co oznacza metafora «niewidzialność»?”, a następnie pojawiają się występujący w filmie uczeni i zdjęcia

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

z projektu. Wypowiadający się interpretują pojęcie niewidzialności z jednej strony jako coś celowo pomijanego w mieście, odsuniętego na margines, z drugiej zaś jako coś świadomie ukrywanego przed oglądaniem. Poza tym podkreśla się znaczenie więziotwórcze owych działań oraz fakt ingerencji w przestrzeń i jej przekształcania. Naukowcy wskazują też na problemy interpretacyjne, to znaczy, czy nie pojawi się tutaj nadinterpretacja, a także czy będą oni w stanie spojrzeć na „niewidzialne miasto” oczami ich twórców, a nie tylko z własnej perspektywy. *Metafory niewidzialności* to film, w którym autor wykorzystuje zdjęcia z projektu w celu ilustracji pojawiających się wypowiedzi i przybliżenia tego, czym „niewidzialne miasto” jest. Podkład dźwiękowy stanowią tutaj odgłosy ruchu ulicznego, ostre dźwięki karetki, śpiew ptaków, co potęguje wrażenie bycia wewnątrz „niewidzialnego miasta” i zamienia poczucie bycia tylko obserwatorem na poczucie bycia tym, kto uczestniczy w pokazywanej rzeczywistości. Filmowi Waldemara Rapiora z pewnością najbliższym jest do klasycznego filmu badawczego skierowanego przede wszystkim do naukowców.

Ostatnie cztery krótkie filmy, nazywane też, jak to już wcześniej zaznaczono, kinogramami, spełniają rolę surowych notatek i materiału ilustracyjnego, który został wykorzystany na stronach internetowych „Niewidzialnego miasta”. Można go jednak wykorzystywać również podczas wykładów czy w publikacjach *online*, bądź też w prezentacjach multimedialnych. Wrażenie bycia wewnątrz tutaj także wywołuje oryginalna ścieżka dźwiękowa.

4. PROPOZYCJE DALSZYCH BADAŃ

Materiał filmowy zgromadzony podczas realizacji projektu „Niewidzialne miasto” – zarówno ten surowy, jak i zmontowany – można wykorzystać w toku dalszych badań, poszerzając zakres jego zastosowania. Po pierwsze, analizie poddać można surowy materiał, który stanowił bazę do stworzenia zmontowanych dzieł. Istnieje dziś w socjologii wiele metod analizy ruchomych obrazów i można je wykorzystać do analizy materiału powstałego na potrzeby „Niewidzialnego miasta”. Być może taki materiał stanie się przyczynkiem do powstania nowej teorii, a więc będzie pełnił funkcję metody badawczej, jak pisał Hans-Joachim Kolos. Po drugie, nakręcone i zmontowane filmy mogą być wykorzystane przy przeprowadzaniu za ich pomocą wywiadów²⁶ – przede wszystkim z głównymi aktorami „niewidzialnego miasta”. Po trzecie, filmy te można potraktować jako popularnonaukowe i za ich pomocą propagować wiedzę socjologiczną na okre-

²⁶ O wywiadach na podstawie filmu zob. M. Banks, op. cit., s. 122-125.

ślony temat, a także sam projekt. Oprócz pokazów otwartych warto również pomyśleć o dotarciu z materiałem filmowym do stacji telewizyjnych. Po czwarte, filmy można potraktować jako dydaktyczne, a więc zastosować je w procesie nauczania na wyższych uczelniach, szczególnie w socjologii miasta czy metodach i technikach badań socjologicznych. Po piąte, filmy te można potraktować jako elementy szerszego dyskursu społecznego, czy wręcz interwencji. Wtedy miałyby one za zadanie inicjowanie dyskusji nad ważnymi społecznie tematami, a w efekcie tego przyczynianie się do zmiany społecznej. Po szóste, warto wykorzystać ogromną bazę zdjęciową zgromadzoną w ramach projektu i zrobić film ikonograficzny²⁷. Jest to interesująca metoda tworzenia filmów wykorzystana w takich klasycznych dziełach, jak *City of Gold* Colina Lowa i Wolfa Koeniga czy *The Civil War* Kena Burnsa. Siódmą propozycją może być wykorzystanie metody wideozwiedzania²⁸, a więc podążania z kamerą za informatorem, który opowiada o swoim otoczeniu. Uzyskany w taki sposób materiał może być wykorzystywany w surowej postaci bądź posłużyć do stworzenia zmontowanego dzieła. Wreszcie ostatnią propozycją będzie rozdanie kamer twórcom „niewidzialnego miasta” z zadaniem filmowania swojego otoczenia i prowadzonej w nim aktywności²⁹. Takie filmy pozwalają na zmianę spojrzenia i ukazanie, jak sami twórcy interpretują swoje działania. Powyższe propozycje są konkretnymi możliwościami wykorzystania filmu w projekcie „Niewidzialne miasto”, aczkolwiek nie zamykają dalszych sposobów jego użycia, tym bardziej że metody wizualne w naukach społecznych charakteryzują się ciągłym rozwojem – również jeżeli chodzi o wykorzystanie filmu.

BIBLIOGRAFIA

- Banks M., *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa 2009.
Crawford P.I., *Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities*, [w:] *Film as Ethnography*, eds P.I. Crawford, D. Turton, Manchester 1993.
Dąbrowski L., *Korzyści z filmu naukowego*, „Film Naukowy” 1996, nr 1-2.
Hohenberger E., *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch*, Hildesheim-Zürich-New York 1988.
Jacoby J., *Reżyseria filmu amatorskiego. Film naukowy*, Warszawa 1971.

²⁷ O filmach ikonograficznych ze zdjęć, szczególnie w polskiej kinematografii, zob. M. Jazdon, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55.

²⁸ O metodzie wideozwiedzania zob. S. Pink, *Etnografia wizualna: obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, Kraków 2009; idem, *Uruchamiając etnografię wizualną. Wytwarzanie szlaków, miejsc i obrazów*, [w:] *Badania wizualne w działaniu...*

²⁹ Pionierami w tym zakresie są Sol Worth i John Adair, którzy rozdali kamery badanym przez siebie Indianom z plemienia Nawaho.

- Jazdon M., *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55.
- Kaczmarek J., *Film socjologiczny w socjologii wizualnej*, [w:] *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*, red. J. Kaczmarek, Poznań 2008.
- Koloß H.-J., *Der ethnologische Film als Dokumentationsmittel und Forschungsmethode. Ein Beitrag zur anthropologischen Methodik*, „Tribus” 1973, Nr. 22.
- Koloß H.-J., *The ethnological Film as a Medium of Documentation and as a Method of Research*, [w:] *Methodology in Anthropological Filmmaking: Papers of the IUAES Intercongress Amsterdam 1981*, eds N.C.R. Bogaart, H.W.E.R. Ketelaar, Göttingen 1983.
- Lomax L., Casey N., *Recording Social Life: Reflexivity and Video Methodology*, „Sociological Research Online” 1998, no. 2/3, <http://www.socresonline.org.uk/3/2/1.html> [dostęp: 28.01.2014].
- Pink S., *Etnografia wizualna: obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, Kraków 2009.
- Pink S., *Uruchamiając etnografię wizualną. Wytwarzanie szlaków, miejsc i obrazów*, [w:] *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Warszawa 2011.
- Schändlinger R., *Erfahrungsbilder: visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*, Konstanz 1998.
- Sooryamoorthy R., *Kulisy kręcenia filmów badawczych w socjologii*, [w:] *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Warszawa 2011.
- Strykowski W., *Wymagania stawiane filmowi naukowo-badawczemu*, „Film Naukowy” 1977, nr 1-2.