

**Sławomir Sikora**

slawomir.sikora@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-2147-8543

Uniwersytet Warszawski

Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

## **ZNIEWALAJĄCY UROK PROSTYCH POMYSŁÓW. FILMY IRIS ZAKI**

### **IRRESISTIBLE CHARM OF SIMPLE IDEAS THE FILMS BY IRIS ZAKI**

#### **Abstrakt**

Artykuł jest analizą twórczości izraelskiej filmowczyny Iris Zaki. Jej kolejne filmy (*My Kosher Shifts*, *Women in Sink*, *Unsettling*) podejmują coraz trudniejsze polityczne i etyczne problemy dotyczące świata Żydów oraz relacji żydowsko-palestyńskich, a prezentowane kolejno tematy to żydowski ultraortodoksyjny hotel w Londynie, palestyński zakład fryzjerski, którego klientkami są zarówno Żydówki, jak i Palestynki, oraz głos nowego pokolenia Żydów zamieszkujących w osiedlu założonym na dawnych ziemiach palestyńskich. Ważnymi tematami są kwestie tożsamości, etniczności, religii, ale też różnicy i relacji. Szczególnie w dwóch pierwszych filmach warto zwrócić uwagę na usytuowanie Zaki jako osoby pracującej (recepcja, pomoc fryzjerska) – pozwala ono na wytworzenie ciekawej relacji między podmiotami, z którymi Zaki prowadzi rozmowy, a także redefiniuje relacje hierarchiczne. Zaki swoją metodę filmowania nazwała *abandoned camera*. Przypomina ona tradycyjną *fly-on-the-wall*, ale tu znajduje dodatkowe uzasadnienie – „porzucając kamerę” i „wychodząc” przed nią, Zaki w centrum filmowania stawia ucieleśnioną relację-rozmowę.

#### **Słowa kluczowe**

film, relacja, różnica, Żydzi, Palestyńczycy

#### **Abstract**

The article is an analysis of the work of Israeli filmmaker Iris Zaki. Her successive films (*My Kosher Shifts*, *Women in Sink*, *Unsettling*) address increasingly difficult political and ethical issues concerning the Jewish world and Jewish-Palestinian

relations, with a succession of topics including an ultra-Orthodox Jewish hotel in London, a Palestinian-run hairdressing salon whose clients are both Jewish and Palestinian, and the voice of a new generation of Jews living in a settlement established on former Palestinian land. Among the crucial themes are the questions of identity, ethnicity, religion, differences and relationships. Particularly in the first two films, Zaki's positioning of herself as a working person (receptionist, hairdresser's helper) is interesting – it allows Zaki to create a relationship with the subjects she talks to and to redefine hierarchical relations. Zaki's filming method, which she called an „abandoned camera”, is reminiscent of the traditional fly-on-the-wall approach, but in this case there is additional meaning – „abandoning” the camera allows her to step in front of it and to put the embodied relationship-conversation at the center of filming.

### Keywords

film, identity, difference, relation, Jews, Palestinians

Na zakończenie wnikliwego studium o klasycznych (i historycznych już często) podejściach w antropologii, James Clifford zauważył, że każde z nich może mieć jeszcze „dobre chwile” i doczekać się ciekawego wykorzystania (Clifford 2000: 63). Jak sądzę, słowa te można z powodzeniem odnieść do filmowej twórczości Iris Zaki. Wykorzystuje ona (z modyfikacjami) jedną z klasycznych już dziś metod dokumentalnego filmowania z perspektywy muchy siedzącej na ścianie, *fly-on-the-wall*<sup>1</sup>. Niemniej wprowadza pewne (znaczące) modyfikacje, a szczegóły – jak wiadomo – potrafią zmienić wiele...

Iris Zaki poznałem w trakcie festiwalu w Sybinie (Sibiu, Rumunia, 2011), gdzie zaprezentowała swój pierwszy ważny, dyplomowy film: *My Kosher Shifts* (2010)<sup>2</sup>. Otrzymała wówczas pierwszą nagrodę (*ex aequo*) w kategorii filmów studenckich. Wykorzystała w nim pewien wydawałoby się prosty chwyt,

---

<sup>1</sup> „Gdy mówisz, że chciałbyś być muchą na ścianie przy jakiejś okazji, to masz na myśli, że chciałbyś usłyszeć, co zostanie powiedziane lub zobaczyć, co się dzieje, nie będąc zauważonym” (<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/fly-on-the-wall>). W kontekście filmu wyrażenia tego używa się odnośnie do dokumentalnego filmowania nieodgrywanych do kamery sytuacji, czasem nawet bez wiedzy podmiotów. Oczywiście nie da się tego wyrażenia w sposób literalny odnieść do filmów Zaki.

<sup>2</sup> Master's in Documentary Practice at Brunel University, London 2010.

który z czasem urósł do metody. Nazwała ją „porzuconą kamerą” (*abandoned camera*). Prosty chwyt – świetny rezultat. Ale, od razu dodam, jak być może zawsze w naukach społecznych, „czynnik ludzki” nie jest tu bez znaczenia<sup>3</sup>. Zaki, wydaje mi się, bardzo łatwo nawiązuje bezpośrednie relacje. Uprawia *small talk*, który może prowadzić do stawiania ciekawych i ważnych pytań. Te kwestie jeszcze powrócą.

Trzy filmy, które znam i o których chciałem tu napisać, w stopniu rosnącym podejmują coraz trudniejsze, przede wszystkim etycznie, ale i politycznie kwestie. Z pozoru mogłoby się wydawać, że w przywoływanym czasem na gruncie etnologicznym sporze między Margaret Mead i Gregorym Batesonem o naturę wizualności w antropologii, Zaki opowiada się raczej po stronie Mead, ale, jak sądzę, jest w istocie odwrotnie albo raczej, w szczególny sposób godzi ona oba podejścia. Niegdysiejsi małżonkowie, Bateson i Mead, powrócili m.in. do pewnych kwestii dyskutowanych zapewne gorąco w czasie dawnych, wspólnych prac na Bali<sup>4</sup>, ale też szerzej do dyskusji o wizualności, w rozmowie zarejestrowanej już w latach siedemdziesiątych XX w. Mead – gorąca orędowniczka antropologii wizualnej – wskazywała przede wszystkim na wagę dokumentacyjną wizualności, opowiadała się zdecydowanie po stronie nauki. Bateson wydaje się reprezentować bardziej plastyczne podejście. Nie razi go też słowo sztuka. Oto drobny fragment owej konwersacji.

B: (...) uważam, że zapis fotograficzny powinien być formą sztuki.

M: Dlaczego? Dlaczego nie miałbyś mieć zapisów, które nie są formą sztuki? Ponieważ jeśli to jest formą sztuki, to zostało zmienione.

B: To bez wątpienia zostało zmienione. Nie sądzę, żeby istniało niezmienione.

M: Myślę, że to bardzo ważne, jeśli zamierzasz naukowo badać zachowanie, aby **dać innym ludziom dostęp do materiału, porównywalny z tym, jaki ty miałeś**. Nie zmienia się wtedy materiału. Istnieje obecnie grupa filmowców, którzy mówią: „**To powinna być sztuka**” i **niszczą wszystko, co próbujemy zrobić**. Dlaczego do cholery ma to być sztuka?

B: Cóż, powinno być bez statywu.

M: Więc biegasz w kółko (Bateson, Mead 2002: 41, wyróżnienie S.S.).

---

<sup>3</sup> „Czynnik ludzki” rozumiem prościej niż znany termin „współczynnik humanistyczny” i akcent stawiam raczej po stronie filmowczyny (*etic*) niż podmiotów filmowanych (*emic*).

<sup>4</sup> Chodzi przede wszystkim o ich wspólne badania na Bali w końcu lat trzydziestych XX w. Rezultaty jak na owe czasy były imponujące, choć pojawiły się na temat owych badań również głosy krytyczne.

Mead zdecydowanie opowiada się za obiektywizującą kamerą (tak fotograficzną, jak i filmową), sam zapis powinien być „podobnie” czytelny dla wszystkich późniejszych widzów-badaczy. W innym miejscu mówi o tym jednoznacznie:

trzeba się zająć często powtarzanym argumentem, że wszelkie zapisy i filmowanie niosą ze sobą selektywność, że żadne nie są obiektywne. Jeśli magnetofon, kamera filmowa lub wideo zostaną umieszczone i **pozostawione w tym samym miejscu**, duże porcje materiału mogą być zgromadzone bez udziału filmowca czy etnografa i bez świadomości ze strony obserwowanych. Kamera czy magnetofon, które zostaną ustawione w jednym miejscu, i kiedy się przy nich nie manipuluje, nie nakręca, ani nie zmienia ogniskowej, nie przeladowuje itd., stają się częścią drugiego planu sceny, a to co zostało zapisane, rzeczywiście się wydarzyło<sup>5</sup> (Mead 1995/1975: 9; fragment ten doczekał się wielu cytowań, choć być może do jego największego rozpowszechnienia przyczyniło się ironiczne wykorzystanie go w eseju Eliota Weinbergera (1994: 12), wyróżnienie S.S.).

Bateson – to lekceważące stwierdzenie Mead: „biegasz w kółko” – opowiada się zdecydowanie bardziej za relacyjnym użyciem kamery. Filmowiec/fotograf w procesie filmowania/fotografowania zmienia położenie/punkt widzenia, a tym samym relację z badanym/podmiotem, czy też rozmówcą<sup>6</sup>. To **relacja współtworzy znaczenie**, a nie raz na zawsze przyjęta perspektywa<sup>7</sup>. W miejsce stabilnej konstruującej, ale i kontekstualizującej perspektywy, pojawia się „perspektywa ruchoma”, wewnętrznie współkonstruowana. Zaki, zachowuje nieruchomą kamerę, ale **wychodzi przed nią**, by właśnie w pełni **cieleśnie współ-tworzyć** rejestrowaną relację. Zapisuje to, co „rzeczywiście

<sup>5</sup> Oczywiście dziś w antropologii takie podejście m.in. ze względów etycznych wydaje się całkowicie *passé*. I choć bliżej mi do Batesona, to od razu dodam, że on również w owym czasie (!) nie miał wobec takiego podejścia etycznych zastrzeżeń. Wymyślił nawet patent, który umożliwiał fotografowanie nieświadomych tego krajowców, którzy sądzili, że kamera zwrócona jest w inną stronę.

<sup>6</sup> Choć – trzeba dodać – relację rozumianą tu raczej niesymetrycznie – por. poprzedni przypis. To dopiero Jean Rouch – też nie od razu – położył większy nacisk na symetrię relacji w terenie; zaczął też silnie podkreślać kwestię potrzeby współpracy.

<sup>7</sup> Odnośnie do wagi perspektywy, konstruowanej ramy znaczeń, tak w sztuce jak i nauce Zachodu, por. Erwin Panofsky (2008). Grażyna Jurkowlaniec w posłowie do książki cytuje Daniela Kehlmana: „Rzeczywistość zmienia się z każdym spojrzeniem, w każdej sekundzie. Perspektywa jest zbiorem reguł pozwalających ów chaos w pewien sposób zamknąć na płaszczyźnie. Niczym mniej i niczym więcej” (Jurkowlaniec 2008: 169).

się wydarzyło”, czyli **relację** z jej aktualnym rozmówcą/rozmówczynią, rejestruje ucieleśnione dialogi, który sama woli nazywać rozmowami niż wywiadami. I choć – dziś wiemy to doskonale – przedmioty nie są neutralne, a filmowane podmioty wiedzą, że są filmowane, to jednocześnie, jak zauważa Zaki sprzyja to większej intymności spotkań.

Zaki nie jest antropolożką, niemniej jej twórczość tematycznie doskonale mieści się w spektrum antropologii. Napisała rozprawę doktorską (2017), która czerpie z antropologicznej literatury filmowej i wizualnej (Zaki 2017)<sup>8</sup>. Ale jej filmy mieszczą się w obszarze antropologii również dlatego, że tematy tożsamości, etniczności, narodowości i religii pojawiają się w nich, w istocie, zawsze. Warto też od razu dodać, że Zaki jest urodzoną w Izraelu Żydówką, a temat świata żydowskiego i arabskiego w różnych konfiguracjach pojawia się w jej filmach zdecydowanie pierwszoplanowo. Jej twórczość można by próbować odczytywać również w kategoriach autoantropologii, ale nie jest to chyba najlepszym tropem. Termin ten nie pojawia się również we wspomnianej rozprawie doktorskiej, która dyskursywyzuje i omawia problemy poruszane w filmach. Można by natomiast jej filmy traktować jako specyficzną formę antropologii na własnym podwórku, no może czasem podwórku sąsiadów. Jak sama twierdzi, filmy te są próbą zmierzenia się z nieznaną, albo nie w pełni znaną, rzeczywistością, nawet jeśli z zewnętrznej perspektywy mogłaby się ona wydawać jej bliska. I jeśli podążać za niegdysiejszym wymogiem (dziś już zdecydowanie rzadziej respektowanym) mówiącym, że filmy etnograficzne powinny być zaopatrzone w komentarz (wyjaśniający i ujednolaczający ważne kwestie podjętych wyborów i metodologii), to wspomniana rozprawa doktorska mogłaby być dodatkowym argumentem pozwalającym uznać, że jej prace są bliskie antropologii. Może jednak – wystrzegając się zawłaszczeń – wystarczy powiedzieć, że są wyraźnym dowodem antropologizacji rzeczywistości, wskazaniem, że antropologia dostarcza tak języka, jak i tematów, które w dzisiejszym świecie są zdecydowanie ważne. Poznanie zaś nie jest stanem – zdeponowaną w encyklopedii czy innych „pojemnikach” wiedzą – lecz ciągłym, odnawianym **procesem**, ponawianym w powtarzającej się, a jednocześnie kalejdoskopowo zmiennej rzeczywistości.

Warto też zaznaczyć, że wszystkie trzy filmy Zaki, o których tu będę mówił, pojawiły się na licznych festiwalach, tak poświęconych filmom dokumentalnym, jak i etnograficznym, i zdobyły całkiem sporo nagród i wyróżnień. Były też pokazywane

---

<sup>8</sup> Za udostępnienie zarówno pracy, jak i filmów chciałbym wyrazić wdzięczność Iris Zaki.

w Polsce. A filmy te to: *My Kosher Shifts* (2011), *Women in Sink* (2015, tyt. pol. – *U fryzjera*) oraz *Unsettling* (2018, tyt. pol. – *Rozsadnik*).

Zacznę od uroczego, jeszcze studenckiego, dyplomowego filmu *My Kosher Shifts*, który wydaje się testować metodę „porzuconej kamery”. Zaki pracowała wówczas jako recepcjonistka w ultraortodoksyjnym hotelu żydowskim w Londynie. Dodam, że jest osobą niereligijną. Wymagało to od niej przystosowania się, stosownego stroju, skrycia tatuaży itd.<sup>9</sup>. Zastanawiając się nad sposobem filmowania, który ujmowałby interakcje i rozmowy między nią a klientami hotelu, postanowiła umieścić kamerę za swoimi plecami, skorzystała więc z nieco już krytykowanej i wychodzącej z użycia – przynajmniej w antropologii – metody obserwacji, którą można porównać do obserwacji z punktu widzenia tzw. muchy na ścianie. Cały film zbudowany jest na jednym – metaforycznie rozumianym – „ujęciu”, można sobie bowiem wyobrazić, że kamera pracuje bez przerwy, niczym kamera przemysłowa. Mamy stale do czynienia z jednym kadrem, a wszelkie cięcia i inne operacje są dokonywane właśnie w ramach tego „jednego ujęcia”<sup>10</sup>. Oczywiście nic nie wiemy na temat kolejności występowania filmowanych epizodów. To montaż w ważnym stopniu konstruuje znaczenie<sup>11</sup>. A w samej **klatce kadru** dzieje się całkiem sporo. Trzon filmu stanowią rozmowy. Są to przede wszystkim krótsze i dłuższe rozmowy z klientami hotelu, ale bywa, że również z obsługą, dostarczycielami usług. Perspektywa filmowania jest bliska, choć nie tożsama pracownicze recepcji. Korytarzem – na którego bocznej ścianie mieści się recepcja – przechodzą goście hotelowi, młody ojciec kołysze na rękach niemowlę. W nieruchomej klatce kadru widać fragment zasuwanej i odsuwanej czasem szyby recepcji, część ekranu komputera, często fragment głowy i pleców Zaki, czasem jej profil, no i całą „resztę”, która znajduje się przed kontuarem, włącznie z nieruchomym obrazkiem na przeciwległej ścianie. Sporadycznie Zaki

---

<sup>9</sup> Bardzo ciekawe rozważania dotyczące trans-westytyzmu na styku kultur, również jeśli chodzi o „stosowne ubranie w terenie”, pojawiają się w tekście J. Clifforda (2004).

<sup>10</sup> To nieco zmetaforyzowane ujęcie „ujęcia”, będę opatrywał cudzysłowem. Przypominam przywołane wcześniej cytaty z Mead.

<sup>11</sup> Siergiej Eisenstein słusznie zauważył, że to montaż jest nośnikiem znaczenia – montaż, czyli sztuka zestawień: „Film – to przede wszystkim montaż”, cyt. za Jurijem Łotmanem (1983: 106). Por. też: Gołębiewska (2001). W tym kontekście por. też twierdzenie Clifforda, że antropologia jest sztuką zestawień, które wprowadza on z bliskich związków etnologii i surrealizmu, choć nie sprowadza do owych związków (Clifford 2000, rozdział o surrealizmie etnograficznym).



wychodzi przed ladę, np. żeby „przywitać się” ze wspomnianym niemowlęciem na rękach ojca. Film zbudowany jest na świetnym montażu. W statyczne fragmenty wplecione są czasem zdjęcia przyspieszone. W ten sposób Zaki m.in. anonimizuje część gości, Żydów w tradycyjnych strojach, którzy najpewniej nie byli nazbyt skłonni, aby z nią rozmawiać przed kamerą, ale może przede wszystkim nadaje filmowi frapujący **rytm** i koloryt. I choć nie jest to *Tango* (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego, to chwilami ów mały wycinek rzeczywistości bywa całkiem mocno zaludniony. Rytm, który film zyskuje dzięki owym różnego rodzaju „przerywnikom”, jest dodatkowo wzmocniony dobrze dobraną, ekscytującą wręcz muzyką: *Johnny Is a Goy for Me* (wykonywaną przez Revihiyat Mohadon Ha’Tehatron). Swoją drogą, czy ten tytuł/utwór nie wprowadza do filmu sporej dawki subwersji<sup>12</sup>. Niemniej, dzięki tym zabiegom ten niespełna 20-minutowy film nie tylko zyskuje kolejne znaczenia, wiele humoru, lecz przy okazji porusza całkiem sporo istotnych kwestii.

Jądrem filmu są jednak rozmowy – krótsze i dłuższe, inicjowane najczęściej przez Zaki, która zadaje proste pytania, często wynikające z codziennego kontekstu spotkania, ale poza ów kontekst wykraczające: o wiarę, o to, dlaczego Żydzi mają swoje (koszerne) hotele, a chrześcijanie i Arabowie nie (pytanie, czy to akurat jest prawdą?). Dlaczego trzeba mieć żydowskiego, „koszernego” fryzjera, o kwestie dotyczące ubioru, czy też o zwyczaj noszenia peruk przez zamężne kobiety, w końcu o podziały religijne. Młodego, niewierzącego, choć wychowanego w ortodoksyjnej wierze, raczej „wyluzowanego” chłopaka z San Diego, który przyjechał do hotelu wraz z ojcem, pyta zaś o zwyczaje dotyczące interakcji między płciami wśród młodych Żydów: możliwości dotykania osób odmiennej płci, ale też o to, dlaczego, skoro jest niewierzący, ważne dla niego pozostaje to, by ożenić się z Żydówką. A w enigmatycznej odpowiedzi, która jest bardziej performatywna niż dyskursywna, pojawia się pewna wersja „zakładu Pascala”. Rozmowy te przekształcają się czasem w ciekawe i zabawne, a czasem ironiczne interakcje, jak np. wówczas, gdy po uwagach dotyczących wiary, mężczyzna w zaawansowanym średnim wieku zapytany, dlaczego, skoro uważa się za ultraortodoksyjnego Żyda, to nie nosi tradycyjnego stroju, odwraca zabawnie sytuację i zwraca uwagę na ekwiwalencję: tak jak ona, będąc osobą niereligijną, nosi strój, który mógłby wskazywać, że jest religijną Żydówką, tak on, będąc Żydem religijnym, jest ubrany po świecku... po chwili dodaje jednak, być może z lekko ironicznym

---

<sup>12</sup> To świadomy wybór Zaki: „Piosenka jest parodią tekstu *Johnny Is The Boy For Me*. W tej wersji słynny wers z »chłopcem« został zastąpiony przez »goja« – nie-Żyda” (Zaki 2017: 78).

uśmiechem, że w szabas założy garnitur. Bywa, że owe rozmowy tworzą przestrzeń dla głębszej refleksji. Bywa też, że owo odwrócenie ról sięga jeszcze dalej: małżeństwo, w zaawansowanym średnim wieku, żartobliwie, ale i intruzywnie, pyta ją o to, dlaczego decyduje się na bycie singielką. Mężczyzna opiekuńczym, ale i paternalistycznym, a zapewne również nieco flirtującym tonem twierdzi, że jego żona jest doskonałą swatką, i tę usługę Zaki poleca; jego żona, na odchodne, łagodnie, ale też z dużą dozą zatroskania i dogłębnej życiowej mądrości radzi zaś, aby zdecydowała się jednak na zamążpójście: „w przyszłości będziesz żałowała, że nie masz rodziny”<sup>13</sup>. Zaki prowadzi rozmowy z dużym taktem, ale i swobodą – zachowując przy tym znaczną dozę asertywności, nie przechodzi jednak na pozycje obronne.

Film dostarcza nam całkiem sporo informacji na temat ortodoksyjnych Żydów, ale też rozbija stereotypy. Pokazuje, jak różnorodni są ludzie okreśłani czasem jedną skalającą formułą i tym samym kwestionuje upraszczające i stereotypizujące narracje. W istocie to film o wadze różnicy, ale też o tym, jak łatwo „zewnątrznym spojrzeniem” scalamy rzeczywistość społeczną. Kategorie są w oku patrzącego – można by rzec, parafrazując Mary Douglas (Douglas 2007: 46). Ale tym samym film potwierdza znane twierdzenie, że stereotypy więcej mówią o grupie, która z nich korzysta niż o tej, którą rzekomo opisują. Jest więc w istocie filmem głęboko antropologicznym, a przy okazji, bardzo dowcipnym.

Drugi, dwa razy dłuższy film reżyserki – *Women in Sink* – oparty jest na podobnym pomysle formalnym. Miejsce akcji to zakład fryzjerski w okolicach Hajfy, rodzinnego miasta filmowczyni. Zaki poszukiwała palestyńskiego zakładu, który obsługiwałby przede wszystkim Palestynki. Fifi, która zaakceptowała jej pomysł na film, i w której zakładzie Zaki się zainstalowała, jest Palestynką, niemniej większość jej klientek to Żydówki, czasem też osoby o „zmieszanym” pochodzeniu, jak jedna z osób otwierających serię „rozmów-portretów” – „dookreślenie” i niuanse tożsamości wydają się tu istotne. Do tego tematu jeszcze wrócę.

Poszukując pomysłu na sposób filmowania i umiejscowienie kamery, Zaki zdecydowała się podwiesić ją na specjalnie skonstruowanym stelażu, bezpośrednio nad umywalką-zlewem, w którym to ona myje klientkom włosy, prowadząc jednocześnie z nimi konwersacje. Widzimy ich twarze, **„pracujące ręce”** Zaki i słuchamy rozmów. Ponownie to metaforycznie (niejako) „jedno ujęcie”. Kadr praktycznie pozostaje bez zmian, a poszczególne rozmowy

---

<sup>13</sup> Cytaty nieopatrzone dodatkową informacją pochodzą z omawianych filmów Zaki, tym razem z *My Kosher Shifts*.



z klientkami bywają przetykane migawkową „listą” ujęć twarzy licznych klientek, które „przewinięły się przez jej ręce”. Pierwszą, która jednocześnie udziela jej praktycznej lekcji, jak należy myć włosy, jest sama Fifi. W tym filmie pojawiają się także zdjęcia ukazujące zakład pracy i tym samym owo „jedno ujęcie”, które organizuje film, zostaje rozbite kontekstualizującymi i wprowadzającymi rytm zdjęciami. Widzimy na nich również samą Zaki, gdy zamiata ścięte włosy, uczestniczy w jakimś poczęstunku, na chwilę w jednym z ujęć pojawia się również wchodzący do zakładu ojciec filmowczyny... Pod koniec filmu Zaki sama poddaje się zabiegowi mycia włosów, a następnie demontuje – i tym samym w pełni ukazuje – „maszynę filmującą”, swój **meta-warsztat pracy**.

Głównym tematem rozmów są kwestie izraelsko-palestyńskie, nie odwołujące się jednak do wielkiej polityki, lecz raczej osobistych zapamiętań, odczuć i doświadczeń. To rozmowy toczące się w cieniu wielkiego, silnie spolaryzowanego konfliktu, który właściwie nie wpływa na nie bezpośrednio – pozostaje odległym, choć bliskim tłem. I tym razem Zaki ciekawie prowadzi rozmowy, w swobodny i niekonfrontacyjny sposób, co nie znaczy, że w jej wypowiedziach nie można dostrzec czasem pewnych prowokacji:

Zaki: Tutaj jesteśmy uczeni bać się Arabów.

Klientka: (...) Okropnie to słyszeć, ale taka jest prawda. I uwierz mi, to jest wżajemne. My byliśmy uczeni, że Żydzi chcą zabić nas<sup>14</sup>.

Te rozmowy przybierają najczęściej nieantagonistyczny charakter, nawet jeśli ocierają się o przykre i bolesne sprawy. Tak np. właścicielka zakładu, Fifi, dysponuje izraelskim paszportem, niemniej krewnych zamieszkałych w Libanie (których większość opuściła te ziemie na skutek wojny w 1948 r.), może widywać jedynie w Europie lub w Jordanii... Na ten nieprowadzący do konfliktu charakter rozmowy (w przeciwieństwie do prowadzenia sporu, argumentowania: ang. *argument*) wskazuje sama Zaki<sup>15</sup> twierdząc, że spór ma charakter zamykający, rozmowa zaś może otwierać tak na „drugą stronę”, jak też na niejednoznaczność pewnych sytuacji. Te siłą rzeczy niezbyt długie

---

<sup>14</sup> W przypadku filmu *Women in Sink*, korzystam z tłumaczenia, które, dzięki uprzejmości Mateusza Kłosa, otrzymałem od organizatorów festiwalu *Oczy i Obiektywy* (IEiAK, Warszawa).

<sup>15</sup> Myślę tu o dyskusji, jaka miała miejsce po pokazie filmu *Unsettling* w czasie Other Israel Film Festival – Q&A z Iris Zaki, moderowaną przez Yonę Shem-Tov, executive director of Encounter 8.11.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=iI6USvsM54M>, dostęp: 5.04.2022.

rozmowy wprowadzają ważne i znaczące sprawy, widziane w oddolnej, spersonalizowanej perspektywie. Tak jest np. z problemem tożsamości, która w istocie w zarejestrowanych wypowiedziach wybrzmiewa czasem jako kwestia **wyboru**. Tam, gdzie polityka i ideologia wprowadzają silną dychotomię i polaryzują stanowiska – życie pozostawia przepuszczalną, „porowatą” granicę, którą można (może nie zawsze dowolnie, ale jednak) przekraczać.

Klientka: Mój ojciec to Arab chrześcijanin, a moja matka jest Żydówką. (...)

Część mojego rodzeństwa została wychowana na Arabów. (...) A część na Żydów.

Zaki: Co masz na myśli?

Klientka: Jeden z moich braci ostatnio został obrzezany i teraz podąża za żydowskimi zasadami odnośnie do jedzenia, pilnuje koszerności, celebryje wasze święta i praktykuje judaizm.

Zaki: Mówisz „wasze”. W ogóle nie czujesz się Żydówką?

Klientka: Nie czuję się Żydówką w żaden sposób, dwóch moich braci owszem.

Zaki: Nie czujesz żadnego związku ze mną, jako że jestem Żydówką, zupełnie?

Klientka: Nie, uwielbiam chrześcijan. Szaleję na punkcie chrześcijan, i kocham Jezusa.

Choć nie poznajemy zbyt wielu szczegółów, pełniejszego tła owych frapujących podziałów i wyborów, to jednocześnie zmitologizowana, „znacjonalizowana” kwestia „krwi” (pochodzenia) determinującej tożsamość, ulega tu wyraźnemu „rozmyciu”. Tożsamość okazuje się nie tyle (nie tylko) pochodną deterministycznej przeszłości, ale także (semi-) otwartej przyszłości, właśnie wyboru<sup>16</sup>. Jak się wydaje, gdy przestaje być kwestią „wielkiej” polityki i jasnych klasyfikacji, to może być niewykluczająca, bardziej inkluzywna i plastyczna.

Ellie Lobovits, pisząc o filmie *Women in Sink*, wskazuje na strukturalną nierówność relacji: Zaki jest Żydówką, a rzecz dzieje się w państwie izraelskim. Oczywiście trudno się z tym nie zgodzić, sama jednak zauważa, że Zaki stawia (umieszcza) siebie w sytuacji strukturalnego podporządkowania: to ona wykonuje „pracę dla”, usługuje. Lobovits zwraca też uwagę, że „aby Zaki mogła stworzyć widoczną intymność ze swoimi arabskimi filmowanymi podmiotami (*subjects*), musiałaby pozwolić kobietom odejść od zlewku, usiąść wygodnie, pokazać się na własnych, a nie na jej [Zaki] warunkach” (Lobovits 2018: 168). Nie zgadzam się z tą konkluzją. Taka sytuacja stworzyłaby zupełnie odmienną ramę dla rozmowy: nie tyle jednak zniosła strukturalną nierówność – relacji Żydówki do Palestynki w państwie Izrael – ile być może nawet ją wzmocniła. Lobovits, jak

---

<sup>16</sup> W kwestii tożsamości jako projektu i procesu, wyboru zob. Kaufmann 2011.

sądzę, nazbyt formalnie traktuje kwestie zależnościowe<sup>17</sup>. **Performatywność** stworzonej sytuacji (relacja zależności i podporządkowania: klient – osoba usługująca) sprzyja właśnie niwelacji nierówności polityczno-społecznej. Uznanie, że rozmowa twarzą w twarz automatycznie niweluje społeczno-polityczne nierówności jest chyba nieporozumieniem. I choć – głównie z Fifi (która *nota bene* zwraca się do Zaki per „Słonko”) – wymieniają pewne uwagi na temat życia intymnego, to absolutnie nie jestem też w stanie zgodzić się z twierdzeniem Lobovits, że film jest przede wszystkim o samej filmowczynie (Lobovits 2018: 168). Jest ona oczywiście strukturalnie ważnym „elementem” rozmowy, ale właśnie rozmowy, **sytuacji dialogicznej**. Podobnie jak w *My Kosher Shifts* – nie jest jej głównym elementem. Film ukazuje (bada i testuje) **relacje**, a narzędziem tego badania staje się sama rozmowa, rozmowa stanowiąca podstawę do rozumienia różnych relacji<sup>18</sup>. Jeszcze raz podkreślę niezwykłą plastyczność z jaką Zaki prowadzi rozmowy.

W filmie rzadko widzimy twarz filmowczynie. Widzą ją rozmówczynie Zaki, ale nie widzowie. Przypomnę ideę Łotmana, którą wykorzystał także John Berger – choć niekoniecznie musi zachodzić tu zależność genetyczna. Łotman w *Semiotyce filmu* zauważył, że powtarzający się element (w narracji wizualnej) spełnia rolę „twarzy” (Łotman 1983: 104). Berger, tworząc jedynie ze zdjęć i ich zestawień fikcyjną autobiografię pracującej kobiety – wśród ponad 150 zdjęć nie znajdziemy jej twarzy – która migruje ze wsi do miasta, by stać się pomocą domową (Paryż), wykorzystuje – i **to jest właśnie jej „twarz”!** – powtarzający się **motyw spracowanych rąk** starej kobiety, najczęściej uchwyconych w trakcie robienia czegoś, lecz także modlitwy<sup>19</sup>. W filmie Zaki, jej **ręce stają się jej „alter ego”** o zmienionej (zaprojektowanej) tożsamości: ona, wykształcona Żydówka, zaczyna pracować jako pomoc właśnie po to, aby zrelatywizować sytuację pierwotnej polityczno-społecznej asymetrii<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Znakomitym przykładem tego, że „życie” często nie respektuje twardych formalnych podziałów, dostarcza właśnie przytoczona nieco wcześniej rozmowa, mówiąca o podziałach i wyborach tożsamościowych.

<sup>18</sup> Relacja we współczesnej antropologii stała się bardzo ważną kategorią do badania (zob. Strathern 2020).

<sup>19</sup> Fotografie, z których korzysta Berger powstały prawie wyłącznie w Europie i zostały zrobione prawie wyłącznie przez szwajcarskiego fotografa, Jeana Mohra (Berger, Mohr 1982). Liczący ponad 150 blok nienumerowanych i niepodpisanych fotografii, bazujących na przemyślanych zestawieniach zamieszczony został w części nazwanej *If each time...* (zob. też Sikora 2004, rozdz. 4.1).

<sup>20</sup> Dawno już temu, omawiając różne strukturalne uwarunkowania rozmaitych badań terenowych, James Clifford zauważa mimochodem, że zupełnie niedoceniona

I ostatni film, odchodzący od zmetaforyzowanego „jednego ujęcia” – *Unsettling*. Dotyczy ważnej kwestii nowych osiedli żydowskich utworzonych na dawnych ziemiach palestyńskich. W celu realizacji filmu Zaki postanowiła zamieszkać przez miesiąc w Tekoa (jednym z takich osiedli niedaleko Betlejem, założonym w 1976 r.). I tym razem znalazła ciekawe rozwiązanie filmowe. Koło lokalnej kawiarenki-sklepiku ustawiła okrągły stół. Haftowana serweta, dwa krzesła oraz trzy umieszczone w różnych punktach kamery – to warsztat pracy, gdzie godzinami oczekiwała na chętnych do rozmowy. Ponownie postawiła na otwartość. To, że nie będzie łatwo, dowiadujemy się już na samym początku. Gdy Zaki aranżuje przestrzeń rozmowy, z offu słyszymy wzburzony głos mężczyzny, który zdecydowanie negatywnie odnosi się tak do idei filmu, jak i obecności samej filmowczyny. Pojawiając się na osiedlu, Zaki przedstawiała się jako osoba lewicowa, i w związku z tym przez znaczną część populacji osadników jest traktowana na równi z dziennikarzami, którzy zwykli przedstawiać osadników w negatywnym świetle. Tym samym filmowczyna przynajmniej po części intencjonalnie konstruuje przestrzeń, w której pojawia się jako osoba wprowadzająca niepokój oraz irytację, i tak też w znacznym stopniu jest postrzegana<sup>21</sup>. Ale jednocześnie to właśnie w odniesieniu do tego filmu, w czasie przywołanej wcześniej rozmowy po jednej z projekcji festiwalowych (Q&A), mówi o różnicy między *conversation* i *argument* twierdząc, że ta druga forma zamyka ludzi<sup>22</sup>. Zaki świadomie chce usłyszeć poglądy pojedynczych osób na temat ich usytuowania i odczuwania lokalnych kontekstów – interesują ją właśnie owe „jednostkowe prawdy”.

Jeśli powiedziałem, że omawiany film formalnie odstaje od poprzednich, to również dlatego, że już wyjściowo rozmowy montowane są na kontr-ujęciach. W tworzeniu filmu, któremu towarzyszą długie godziny, a czasem dni oczekiwania na rozmówcę, pojawia się wiele ujęć (zdjęć) ukazujących samo miejsce rozmów i oczekiwania, ale też okolice osiedla: obrazy pustyni, checkpointów, zasieków, widzianej z oddali wioski arabskiej, wynajętego mieszkania Zaki.

---

jest wiedza pokojówek i służby, którzy właśnie z racji swojego umiejscowienia mają dostęp do bardzo specyficznej i ciekawej wiedzy (Clifford 2004: 155).

<sup>21</sup> Na Festiwalu Nowe Horyzonty film wyświetlany był pod tytułem *Rozsadnik* – choć etymologicznie słowo jest bliskie nazwie „osadnik” (*settler*), to raczej nie o to chodziło autorce filmu: wybór tytułu (*Unsettling*) był przede wszystkim grą pomiędzy *unsettling* („niepokojący”) i *settler* („osadnik”) – komunikacja osobista, mail 18.04.2022.

<sup>22</sup> Przywoływałem już to spotkanie: Q&A z Iris Zaki, które odbyło się w ramach Other Israel Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=iI6USvsMS4M>, dostęp: 5.04.2022.

Generalnie w odniesieniu do wszystkich filmów Zaki deklaruje zainteresowanie raczej „jakością” rozmów niż ich liczbą<sup>23</sup>. Przy wyborze rozmówców skoncentrowała się na osobach młodszych, które często urodziły się już tu w Tekoa. Są one najczęściej świadome politycznych problemów, które wiążą się z zamieszkiwaniem w tym właśnie miejscu. Wychowały się tam i nie był to pierwotnie ich ideologiczny wybór, niemniej z różnych powodów nie zdecydowały się na porzucenie tego miejsca. Zaki nie chciała usłyszeć „usprawiedliwiających” narracji, które racjonalizują zamieszkanie w osadzie jako pochodną roku 1948 i 1967 oraz tego, że osadnicy są buforem, który chroni Izrael przed terroryzmem, chciała raczej usłyszeć opowieści o tym, co przedstawiciele następnego pokolenia czują, wychowując się i mieszkając w tym zdecydowanie ambiwalentnym miejscu. Sama określa film jako pesymistyczny i przygnębiający, choć niektóre osoby z widowni, w czasie spotkania na festiwalu, deklarowały odmienny odbiór wymowy filmu<sup>24</sup>.

Nawet dystansując się od dyskusowania kwestii otwarcie politycznych, łatwo zauważyć, że tematy podejmowane w filmach są w rosnącym stopniu polityczne. Polityczna jest sama rzeczywistość, po której stąpa Zaki. Koreponduje to ze słowami poetki: „Nawet idąc borem lasem / stawiasz kroki polityczne / na podłożu politycznym. / Wiersze apolityczne też są polityczne (...)” (Szymborska 1997: 276).

Na określenie swojej techniki filmowania Iris Zaki zaproponowała ciekawy termin: nazywała ją metodą „porzuconej” (opuszczonej) kamery (*abandoned camera*). Metoda owa pozwala na

uwolnienie filmowczyny od trzymania kamery, [pozwała] na zmianę usytuowania w procesie tworzenia filmu dokumentalnego i [może] zachęcać do bardziej swobodnych rozmów, bliższych codzienności, gdy nikt nie posługuje się kamerą. Metoda ta pozwala również filmowczynie zachować status [*position*] osoby obsługującej klientów podczas filmowania, co potencjalnie prowadzi do znacznie mniej zapośredniczonej komunikacji (Zaki 2017: 14).

---

<sup>23</sup> Nieco podobny pomysł wykorzystał Paweł Łoziński w swoim *Filmie balkonowym* (2021), tyle tylko, że on postawił na wielość rozmówców i zarysowanie spektrum społecznego „sąsiedztwa” z Saskiej Kępy.

<sup>24</sup> Por. Q&A z Iris Zaki, które odbyło się w ramach Other Israel Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=iI6USvsMS4M>, dostęp: 5.04.2022. Swoją drogą, próby uświadomienia sobie uwikłania w historię wydają się fenomenem częstym, by wspomnieć tylko o polskich dyskusjach dotyczących trudnej przeszłości, które dotyczą nie tylko sprawców i świadków, ale także kolejnych pokoleń.

Współczesna antropologia często próbuje budować relację i atmosferę bliskości również przez położenie nacisku na współuczestnictwo w tworzeniu filmu. Warto jednak zauważyć, że w wielu przypadkach osoba posługująca się kamerą jest siłą rzeczy wykluczona z pewnych wspólnych działań. Jest to wręcz oczywiste w przypadku tworzenia takich filmów, jak *Women in Sink* czy *My Kosher Shifts*, a w istocie w przypadku wszystkich omawianych tu filmów. I choć metoda tworzenia filmu z pozycji „muchy na ścianie” doczekała się w etnografii wielu krytyków, to wydaje się, że tu z powodzeniem wróciła w projektach do łask. Jak słusznie podkreśla Zaki, jest ona szczególnie przydatna wówczas, gdy filmowczyni (*vel* antropolożka) ma zadanie (rolę) do wykonania, jest performatywnie uwikłana w konkretną sytuację i relację, także w znaczeniu „intensywnej” rozmowy czy słuchania. I choć filmowczyni pozostaje jedyną osobą „zarządzającą” kamerą, a w rezultacie i filmem, to jednocześnie jest uwikłana we **współ-pracę**, relację wytwarzaną w ramach **autentycznej pracy**. Jak sądzę, można to uznać za ciekawe i nowatorskie podejście tak do tworzenia filmu o walorach antropologicznych, jak i do samych badań terenowych. Warto podkreślić ważną różnicę pomiędzy pierwszymi dwoma i ostatnim filmem. O ile w pierwszych dwóch filmowczyni ciekawie wykorzystuje skonstruowaną przez siebie, ale jednocześnie zastaną ustrukturuowaną relację między podmiotami, **relację pracy** (recepja, pomoc fryzjerska), relację, którą dzięki rozmowie intymizuje, o tyle w trzecim filmie próbuje dopiero nawiązać owe relacje, i jak zdaje się sama zauważać, nie jest to próba w pełni udana. Ale tym samym filmy te świetnie pokazują, jak ważne dla poznania innego jest upozycjonowanie filmowczyni/antropologa i stworzenie bliskiej relacji<sup>25</sup>. Zaproponowana przez Zaki relacja pracy zdaje się budować most i więź. Filmy te pokazują również – zgodnie z sugestią Clifforda – że z wielu dawnych chwytów (metod) można z powodzeniem korzystać i dziś, choć zapewne zawsze wymaga to tak przemyślenia, jak i rearanżacji.

## Bibliografia

- Bateson, G., Mead, M. (2002). *On the Use of the Camera in Anthropology*. W: K. Askew, R. Wilk (red.), *The Anthropology of Media. A Reader* (s. 41–46). Malden: Blackwell Publishers. [Całość rozmowy dostępna w internecie: G. Bateson, M. Mead, *For God's Sake, Margaret. Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead*,

---

<sup>25</sup> Warto tu pamiętać o podniesionej przez Georges'a E. Marcusa dwuznaczności związanych z kwestią bliskich relacji w terenie (Marcus 2003).



- <http://www.oikos.org/forgod.htm>; pierwotnie opublikowane w: *CoEvolutionary Quarterly*, June 1976, (10), 32–44].
- Berger, J., Mohr, J. (1982). *Another Way of Telling*. New York: Pantheon Books.
- Clifford, J. (2000). *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka* (przeł. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Clifford, J. (2004). *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii* (przeł. S. Sikora). W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, t. II (s. 139–179). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Douglas, M. (2007). *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu* (przeł. M. Bucholc). Warszawa: PIW.
- Gołębiowska, M. (2001). Montaż i przestrzeń atrakcji. *Kwartalnik Filmowy*, 35/36, 6–19.
- Jurkowlanec, G. (2008). *Perspektywa jako forma symboliczna – od Erwina Panofsky’ego (1924) do Hansa Beltinga (2008)*. W: E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”* (przeł. G. Jurkowlanec) (s. 169–205). Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Kaufmann, J.-C. (2011). Identity and the New Nationalist Pronouncements, *International Review of Social Research*, 1 (2), 1–13.
- Lobovits, E. (2018). [Recenzja z] *Women in Sink*, Iris Zaki (dir. 36 min. Hebrew with English subtitles. Israel: Go 2 Films, 2015). *American Anthropologist*, 120 (1), 167–168.
- Łotman, J. (1983). *Semiotyka filmu* (przeł. J. Faryno, T. Miczka). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Marcus, G.E. (2003). *Użyteczność kategorii uczestnictwa w zmieniających się kontekstach antropologicznych badań terenowych* (przeł. J. Jaxa-Rożen). W: D. Wolska, M. Brocki (red.), *Clifford Geertz – lokalna lektura* (s. 155–182). Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Mead, M. (1995/1975). *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. W: P. Hocking (red.), *Principles of Visual Anthropology* (s. 3–10). Berlin–New York: Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110290691.3>
- Panofsky, E. (2008). *Perspektywa jako „forma symboliczna”* (przeł. G. Jurkowlanec). Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Sikora, S. (2004). *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin: Świat Literacki, ISPAN.
- Strathern, M. (2020). *Relations. An Anthropological Account*. Durham–London: Duke University Press.
- Szymborska, W. (1997). *Nic dwa razy. Wybór wierszy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Weinberger, E. (1994). *The Camera People*. W: L. Taylor (red.), *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R 1990–1994* (s. 4–26). New York–London: Routledge.
- Zaki, I. (2017). *Open Conversation in Closed Communities. Subjectivity, Power Dynamics and Self in First Person Documentary Practice about Closed Communities*. University of London. Niepublikowana rozprawa doktorska.

### Filmy

- Łoziński, P. (2021). *Film balkonowy*.
- Rybczyński, Z. (1980). *Tango*.
- Zaki, I. (2011). *My Kosher Shifts*.
- Zaki, I. (2015). *Women in Sink* (tytuł pol. – *U fryzjera*).
- Zaki, I. (2018). *Unsettling* (tytuł pol. – *Rozsadnik*).

### Internet

- Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/fly-on-the-wall>, dostęp: 5.04.2022.
- Q&A z Iris Zaki, które miało miejsce w ramach Other Israel Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=iI6USvsM54M>, dostęp: 5.04.2022.