

IWONA MOROZOW

ANTROPOLOGIA I FILMOZNAWSTWO: DIALOGU CIĄG DALSZY?

ABSTRACT. Morozow Iwona, *Antropologia i filmoznawstwo: dialogu ciąg dalszy?* [A Dialogue Between Anthropology and Film Studies: To Be Continued...?] edited by M. Adamczak – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIV, Poznań 2012, pp. 55-78. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2518-8. ISSN 0239-3271.

This article discusses several perspectives on a possible, further relation between anthropology and film in Poland while taking into account some proposals from Polish, British and American researchers. As anthropology deals with the present culture and society as well as with all aspects of society's life to an increasing extent, a part of it will also need to engage with film and film culture, which, as a powerful medium, could no longer be ignored. But in order to deal with film, anthropology needs to gain a deeper insight into film studies to be able to adopt a holistic approach and create space for interesting analysis. Thus, the authoress pays attention to both past and new, promising perspectives, which could strengthen and diversify the alliance between these two disciplines (anthropology and film studies) in an interdisciplinary (or multidisciplinary) discourse on film in Poland.

Iwona Morozow, Uniwersytet Wrocławski, Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej, ul. Szewska 50/51, 50-139 Wrocław, Poland.

Ogromna subdyscyplinarność na gruncie antropologii u jednych powoduje niemalże reakcję alergiczną, a u innych jest powodem do dumy, dowodzącym żywotności dyscypliny i wskazującym na jej ogromny potencjał poznawczy. Zresztą, jak wskazywali Grzegorz Pełczyński i Ryszard Vorbrich, ustawiczne poszukiwanie nowych pól badawczych w antropologii jest niemalże częścią jej „natury”¹. Dyskusji na temat tego, która subdyscyplina jeszcze antropologią jest, a która już nie, było wiele i właściwie żadna z nich nie może poszczycić się wiążącymi wnioskami. Subdyscyplinarność jest niejako pokłosiem interdyscyplinarności (multidyscyplinarności), która stała się koniecznością w momencie, kiedy zauważono, iż prestiż wynikający z wyspecjalizowania się w kulturach „niezachodnich” zaczął budzić

¹ Por. G. Pełczyński, R. Vorbrich, *Słowo wstępne*, [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. tychże, Poznań 2004, s. 7.

wątpliwości², a antropologia zaczęła czerpać z metod innych dyscyplin, by dostosować się do nowej sytuacji badawczej. Z jednej strony konieczność zmiany spowodowana była oczywiście procesami globalizacji, powodującymi zanikanie tzw. kultur ludowych, które klasyczna antropologia życzyła sobie widzieć jako niezmiennie relikty przeszłości, jakie należało objąć ochroną. Z drugiej, co było widoczne zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, składała się na to reakcja na ryzyko zamrażania finansowania badań i nauce, które wisiało nad antropologią, jeżeli ta nie dołoży starań, by otworzyć się na problemy kultury „tu i teraz”.

W związku z tym drugim aspektem, punktem zapalnym, jak wskazuje John W. Bennett, były wydarzenia z lat 70., kiedy kraje uprzemysłowione nawiedziła fala protestów i reform, nad którymi debatowali naukowcy i działacze społeczni, a gdzie odczuwalne było nieprzygotowanie antropologów i konieczność zainteresowania się metodami i zagadnieniami konkurencji³. Bennett wskazuje jednak, że multidyscyplinarne trendy pojawiały się już wcześniej, bo w latach 40. i 50. XX wieku, które autor przytacza w kontekście amerykańskich źródeł antropologii stosowanej. Ich interdyscyplinarny charakter podyktowany był chęcią odrzucenia teorii jednowymiarowej i zasady, zgodnie, z którą jest tylko jedna przyczyna danego stanu rzeczy. W ramach tzw. SfAA (Society for Applied Anthropology), którego założycielką była chociażby Margaret Mead, promowano pojęcie kultury, lecz odwoływano się w pracach także do innych dyscyplin, takich jak: psychiatria, socjologia czy ekonomia. Antropologia w ich mniemaniu, jak kontynuuje Bennett, była „jedną-lecz-wieloraką-dyscypliną”, która swoją multidyscyplinarną karierę przeżywała głównie w czasie II wojny światowej, kiedy prowadzono sondaże opinii publicznej, badania demokratycznych reform w rządzeniu i edukacji, czy nad morale żołnierzy i cywili, a które pomimo ogromnego potencjału dla rozwoju dyscypliny zmarginalizowano po zakończeniu wojny⁴.

Atmosfera interdyscyplinarności oraz skupianie się na własnej kulturze i zauważanie ignorowanych w niej do tej pory aspektów rzeczywistości społeczno-kulturowych, którymi żywo zainteresowane były inne nauki, a którym antropologia mogła przecież coś zaoferować, zmieniły ją na stałe i niewątpliwie przyczyniły się do podejmowania ryzykownych prób badawczych na polach dotychczas „egzotycznych” dla tej dyscypliny. W niniejszym tekście postaram się właśnie przybliżyć jedną z takich antropolo-

² Zob. P.R. Sandy, *Anthropology and the public interest: Fieldwork and theory*, New York 1976.

³ J.W. Bennet, *Antropologia stosowana i antropologia w działaniu. Aspekty ideologiczne i pojęciowe*, [w:] *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. H. Červinková, B.D. Gołębnik, tłum. A. Kościańska, M. Petryk, Wrocław 2010, s. 298-299.

⁴ Zob. tamże, s. 301-310.

gicznych peregrynacji, która zaprowadziła dyscyplinę tym razem na grunt filmowy, ustanawiając w ten sposób swoistą wspólnotę tradycji pomiędzy nią a filmoznawstwem. Celem artykułu jest natomiast przede wszystkim próba przybliżenia stanowisk postulowanych i realizowanych w Polsce, łączących film i antropologię, a także umiejscowienie ich w kontekście stanowisk amerykańskich i brytyjskich, co ma jednocześnie służyć zarysowaniu nowych perspektyw badawczych oraz wskazać na możliwość kontynuowania interdyscyplinarnych studiów nad kinem i kulturą filmową, włączających antropologię jako istotnego ich uczestnika.

AMERYKAŃSKA PIONIERKA

Nie licząc wykorzystywania wizualnych metod w terenie, pierwsze studium, jakie zastosowało wiedzę antropologiczną do badania kina i kultury filmowej pojawiło się na początku lat 50. XX wieku w USA. To właśnie wtedy eksperymentowania z metodą i terenem doprowadziły etnologę – Hortense Powdermaker – do sięgnięcia tam, gdzie pozornie etnografia nie miała zupełnie „nic do roboty”, czyli do samego Hollywoodu, nakreślając tym samym przydatność dyscypliny w dociekaniach na gruncie własnej kultury. W pionierskiej pracy *Hollywood, the Dream Factory*⁵ badaczka dokonała antropologicznej analizy fabryki snów, opartej na rocznych badaniach i obserwacjach uczestniczących, prowadzonych za jej kulisami. Przekonanie o statusie antropologii jako dyscypliny badającej odległe kultury było jednak jeszcze zbyt silne, by podjąć się próby modyfikacji niektórych kategorii, co w rezultacie zaowocowało bezkrytycznym przeniesieniem wypracowanych na kulturach plemiennych metod i pojęć, bez uwzględniania charakterystyki nowej sytuacji. Dodatkowo praca Powdermaker była, jak pisał Gordon Gray, produktem swoich czasów, przez co cechuje się (z dzisiejszej perspektywy) trywialnym podejściem do mediów jako do środka służącego przede wszystkim manipulacji⁶. Efekt nawet wówczas nie wywołał jednak euforii w środowiskach akademickich, a sama praca przysłużyła się raczej nieświadomie wywołanej „egzotykcji” rodzimego Hollywoodu, co dziś przypomina trochę rezultat, który z premedytacją uzyskał Horace Miner w satyrycznym artykule dotyczącym fikcyjnego plemienia pt. *Rytuaty cielesne wśród Nacirema*⁷ (czytane wspan American), w którym przewrotnie za-

⁵ Zob. H. Powdermaker, *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropology Looks at the Movie Makers*, London 1951.

⁶ G. Gray *Cinema: A Visual Anthropology*, Oxford-New York 2010, s. 99.

⁷ Zob. H. Miner, *Rytuaty cielesne wśród Nacirema*, [w:] M. Buchowski, *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, tłum. J. Minksztyń, Warszawa 1999.

warta została analiza wielu zachowań Amerykanów i Europejczyków. Bez względu jednak na niedociągnięcia pracy nie można jej odmówić pomysłowości i odwagi, jaką wykazała się badaczka, a która zaowocowała wkrótce dalszymi dociekaniami, w końcu również uprawomocnieniem subdyscypliny na gruncie antropologii, specjalizującej się w badaniach kina i kultury filmowej, której wkładu nie można umniejszać również na polu tzw. „Film Studies”.

ANTROPOLOGIA FILMU W POLSCE

W Polsce zainteresowania badaniem filmu⁸ w powiązaniu z antropologią sięgają 1975 roku i w przeciwieństwie do amerykańskiej tradycji mają raczej „gabinetowy” charakter. Wiążą się one bezpośrednio z nazwiskiem pasjonata, krytyka, teoretyka – Aleksandra Jackiewicza, który wydając swoją *Antropologię filmu*⁹ wyznaczył trend badawczy, który do dziś znajduje swoich zwolenników i wyznacza pewną jakość w badaniach nad filmem w ogóle. Szansa na zaistnienie i rozwój typu postulatu wiązała się tutaj również z kryzysem, powstającą stopniowo dwutorowością badań antropologicznych i odchodzeniem od poszukiwań tradycji na rzecz badania współczesności, w tym kultury masowej¹⁰, popularnej, jako odpowiednika „zanikającego” terenu. Co istotne, mówiąc o tej subdyscyplinie warto pamiętać, iż nie ma ona ściśle sformułowanej metody, stanowiąc raczej kolaż wielu stanowisk (szkoły frankfurckiej, marksizmu, strukturalizmu, semiotyki, ale w dużym stopniu i psychoanalizy, teorii literatury, z czasem również teorii postrukturalistycznych) funkcjonujących również osobno w obrębie studiów filmowych na świecie, których założenia wykorzystywała, o ile były zgodne z podstawowymi, przyjętymi wytycznymi, o czym poniżej.

Jackiewicz w *Antropologii filmu* nakreślił ramy subdyscypliny, jej przedmiot i metodologię, która doskonale współgrała z „kulturowym skrzywieniem” antropologii i uwzględnieniem człowieka jako twórcy kultury, zezwalając jednocześnie na dużą swobodę metodyczną. Film czyli „owoc kultury” rozpatrywany był przez badacza w kontekście społeczno-kulturowym, przez co odbiór dzieła miał skupiać się na traktowaniu go jako odbicia społeczeństwa, przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na rytualny aspekt kina i telewizji. Badacz pisał, iż dzieło ekranowe na swój sposób cy-

⁸ Mam tu na myśli badanie filmu jako części własnej kultury.

⁹ A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975.

¹⁰ O czym zresztą wspomina sam Jackiewicz, powołując się m.in. na Antoninę Kłoskowską. Zob. tamże, s. 10-12.

tuje rzeczywistość, czyli drogą zabiegów fono-fotograficznych, z niej czerpie, lecz także otwiera quasi-realność. Według niego tworzywem filmu są obrazy zarejestrowanej rzeczywistości, a w nim jest pełno „śladów” człowieka, jego świata, kultury, co jest unikatowe w porównaniu do innych sztuk. Antropologia filmu winna zatem badać na bieżąco świat odbity na ekranie oraz jego kontekst, jawiąc się badaczowi jako rodzaj historii kulturowych faktów, notowanej wraz z ich powstawaniem. W rozumieniu Jackiewicza kino jest kulturą, stanowi połączenie sztuk, dlatego też wymaga interdyscyplinarnego podejścia, studiów porównawczych, które we właściwym kształcie mogą być zrealizowane właśnie na gruncie antropologii¹¹.

Co ciekawe, pomimo atrakcyjnych postulatów badacza, antropologia filmu nie wzbudziła euforii wśród polskich antropologów i właściwie do dziś nie cieszy się jakimś szczególnym zainteresowaniem z ich strony, do czego jeszcze powrócę. Zupełnie inaczej postulaty kulturowo zorientowanych badań przyjęto wśród filmoznawców, gdzie efekt był niemal natychmiastowy, a nowy paradygmat przyniósł ożywienie fermentu, łącząc się schludnie z modnymi wówczas tendencjami strukturalno-semiotycznymi, nastawionymi na analizę znaczeń i symboli opierających się na innych tekstach kulturowych. Wydaje się, iż ogromną rolę w popularyzacji podejścia antropologicznego odegrała Alicja Helman, która o jego możliwościach wspominała chociażby w 1982 roku, w pracy zbiorowej pod jej i Wiesława Godzica redakcją pt. *Film: tekst i kontekst*¹². We wstępie można przeczytać: „Intencją współpracującego zespołu była próba wyjścia poza strefę badań dzieła filmowego, pojmowanego jako wytwór autonomiczny, w strefę jego złożonych, różnorodnych i wielorakich uwarunkowań antropologicznych (zarówno naturalnych, jak i – przede wszystkim – kulturowych) oraz komunikacyjnych”¹³. Dalej badacze kontynuują, iż w filmoznawstwie nastąpiła zmiana, która przesunęła perspektywę z orientacji technocentrycznej na antropocentryczną, gdzie: „uwaga badacza koncentruje się już nie na »zagadce« fotografii filmowej, lecz »zagadce« tworzącego i percypującego film umysłu [...]. Dzieło filmowe zatem nie jest już wyłącznym obiektem uwagi, straciło swą uprzywilejowaną pozycję na rzecz procesu komunikacyjnego [...]”¹⁴.

Niezbędnym partnerem antropologii w takich badaniach nad filmem stała się wspomniana semiotyka, antropologia strukturalna i językoznawstwo, nastawione na poszukiwanie tego co ukryte, niewidoczne, uniwersalne, ale i też to, co relatywne. Alicja Helman pisze: „badając ten sam mate-

¹¹ Tamże, s. 9-21.

¹² Zob. *Film: tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1982.

¹³ *Wstęp*, [w:] tamże, s. 7.

¹⁴ Tamże, s. 8.

riał, tymi samymi metodami, antropolog znajdzie »prawdziwą naturę« człowieka, filmoznawca »prawdziwą naturę« filmu”¹⁵. Badania komunikacyjnego aspektu filmu ukonstytuowały jego pozycję jako tekstu kultury, posługującego się konkretnym językiem (wielowarstwowym), którego odczytanie i zrozumienie zależy od wiedzy i kompetencji kulturowych odbiorcy. Maryla Hopfinger zauważyła natomiast, że to właśnie antropologia zajmuje się segmentyzowaniem sfery ludzkiego behawioru, wyodrębnianiem tekstów kultury i ich poprawnym odczytywaniem¹⁶, przez co stanowi idealną do tego celu dyscyplinę. W artykule antropologa – Konrada Górnego – *Czy istnieje antropologia filmu w Polsce?* można przeczytać jeszcze o innych przesłankach współpracy, jakimi były zaadaptowane metody lingwistyczne, które przybliżyły filmoznawstwo do antropologii. Również i ten autor podkreślał, iż to antropologia kulturowa jest jedyną dyscypliną humanistyczną, która jest w stanie objąć bogactwo i różnorodność, jakie niesie w sobie przekaz filmowy, zawierający w swojej strukturze wszystkie wyróżniki charakteryzujące życie człowieka w społeczeństwie. Film angażuje przecież w proces komunikacji wielość kodów i wielojęzyczny przekaz, na który składa się: mowa, gest, moda, muzyka, kolor, architektura itp., gdzie relacje na linii obraz – dźwięk odgrywają istotną rolę w budowaniu znaczeń.

Dodatkowo w całym procesie odczytywania komunikatów ważny jest również związek tekstu filmowego z tekstami zewnętrznymi w stosunku do niego, pochodzącymi z rzeczywistości, w której powstają i funkcjonują filmy¹⁷. Owo postulowane skupienie analizy filmowej na kontekście zewnętrznym stało się zresztą kamieniem węgielnym kulturowo skoncentrowanych badań i choć uatrakcyjniało rozważania, podkreślając metaforyczne tudzież metonimiczne związki obrazu z rzeczywistością, czyniąc z niego prawdziwie „barometryczną” sztukę, to przewrotnie odciągało badaczy od samego dzieła filmowego (co zresztą było zarzutem wysuwany przez szkołę z Wisconsin z Davidem Bordwellem na czele wobec wielu szkół teoretycznych). Tego dylematu świadomi byli również kulturowo zorientowani badacze. Hanna Książek-Konicka na łamach swojego tekstu pytała: „czy badając film chcemy dowiedzieć się czegoś o nim samym, czy też wprawdzie chcemy dowiedzieć się czegoś z filmu, ale nie o nim, lecz na przykład o społecznym kontekście, z którego dany film wyrasta i dla którego jest

¹⁵ Tamże, s. 23.

¹⁶ M. Hopfinger, *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Warszawa 1991.

¹⁷ Por. K. Górny, *Czy istnieje antropologia filmu w Polsce?*, „Zew” 2005, nr 1, s. 15-16.

przeznaczony”¹⁸. Dalej jednak pisała, iż w procesie powstawania filmu, wzajemne przenikanie się porządków życia, komunikacji i kultury jest tak silne, że film staje się jedynym w swoim rodzaju tego przejawem, dokumentem, dlatego też analiza powinna dążyć do wykorzystania takich narzędzi badawczych, by objąć bogactwo i skomplikowanie jego aspektów¹⁹. Nowy paradygmat kładł nacisk na badania tekstu filmowego w perspektywie komunikacyjnej, jednak wpisując ją w szersze, kulturowe pole, miał także uwzględniać specyfikę estetyczną, co zresztą zaznaczał również Jackiewicz pisząc, iż antropologia filmu winna się znaleźć na przecięciu socjologii filmu oraz estetyki właśnie. Byłaby to socjologia niejako wewnętrzna – pisał – rozważająca dzieło jako odbicie społeczeństwa, wpływ odbiorcy na film, ale również wykazująca zainteresowanie samymi „rzeczami” (w tym wypadku utworami), mając odwagę wartościowania estetycznego²⁰.

Przyglądając się postulatом i dotychczasowym ich realizacjom w Polsce, w pewnym stopniu wyłania się ich dość udany mariaż, łączący osiągnięcia różnych dyscyplin skupionych wokół badania filmu jako tekstu, uwzględniający na bieżąco zachodzące zmiany ideowych paradygmatów na gruncie humanistyki i nauk społecznych. Pomimo jednak dość szerokich możliwości badawczych, w praktyce rola antropologii filmu sprowadzała się przede wszystkim do wytrycha interpretacyjnego pojedynczych dzieł fabularnych, stosowanego głównie przez filmoznawców, które od innych analiz odróżniało posługiwanie się pojęciami typowo przypisywanymi antropologii (choćby takich jak rytuał, mit – często w wąskim tego słowa rozumieniu, czy sacrum, tabu, stereotyp), których wariacji poszukiwali w kinie. To czasem wręcz instrumentalne traktowanie kategorii w celu urozmaicenia analizy, znacznie odbiegało od wysuwanych, wszechstronnych postulatów, które miały doprowadzić do zgłębienia istoty filmu i jego kontekstualnych relacji z kulturą współczesną. Najważniejsza była treść, w której poszukiwano nawiązań do tradycji, odwiecznych wątków, co widoczne było również w pracach antropologów, którzy jednak przez wzgląd na tradycję interesowali się kinem wyrosłym na nieco odleglejszym gruncie.

Ten temat porusza zresztą w swoim tekście dotyczącym antropologii filmu w Polsce Grzegorz Pełczyński, pisząc: „Lektura tych rozlicznych prac przywodzi do konstatacji, iż antropologia filmu interesuje się szczególnie niektórymi grupami dzieł filmowych. Interesuje się produktami kinematografii spoza kręgu euroamerykańskiego, a także filmowymi przedstawie-

¹⁸ H. Książek-Konicka, *Uwagi do teorii tekstu filmowego*, [w:] A. Helman, W. Godzic, dz. cyt., s. 93.

¹⁹ Por. tamże, s. 93-94.

²⁰ Por. A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 12-13.

niami obcych kultur. Przywoływanie na pomoc antropologii w takich przypadkach jest oczywiste: bez niej nieraz nie można by odczytać nawet najprostszycy treści komunikatu filmowego. Poza tym antropologowie filmu kierują swą uwagę ku filmom przetwarzającym jakiś wątek mityczny, posługujący się wyrefinowaną symboliką. Natomiast nie ciekawią filmy, których akcja dzieje się współcześnie i które poruszają aktualne problemy, a przecież także one wykazują cechy kultur, w których zostały zrealizowane”²¹. W rzeczy samej antropologii filmu chyba nigdy do końca w Polsce nie udało się rozwinąć skrzydeł i skorzystać z jej pełnych potencjału postulatów. Nawet pomimo stopniowo pojawiających się opracowań podejmujących się zagadnienia, w końcu pisanych przez antropologów, zakończyły się jedynie na kolejnych, szeroko zarysowanych polach, powielających dotychczasowe ustalenia subdyscypliny, z których nie wynikały konkretne praktyki.

Ogromne pole konotacyjne ostatecznie kierowało wszystko jedynie w stronę semiotyczno-symbolicznej analizy komparatystycznej, która zbyt kruczowo trzymała się ograniczonej, sformalizowanej perspektywy, analizy dokonywanej jak na każdym innym tekście kultury, ignorującej często specyfikę jego audiowizualnego charakteru. Ponadto antropologicznie sformułowany kontekst sprowadzał się zwykle do wąskiego kontekstu teoretycznego, który często narzucał pewne odgórnie przyjęte, ogólnie wypracowane znaczenia, pracując na abstraktach. W tej kwestii warto zwrócić uwagę na studia dotyczące postmodernizmu i filmu, oparte na poststrukturalistycznych paradygmatach, skupione na tropieniu intertekstualnych nawiązań w ramach określonego dyskursu, wzorowanego niejako na antropologii interpretatywnej Clifforda Geertza²², zajmującej się wypełnianiem luk. Wątek ten jest o tyle godny odnotowania, o ile interesujące są wydawane w Polsce opracowania dotyczące właśnie tzw. kina postmodernistycznego²³, które niewątpliwie czerpały z antropologii filmu i jako nieliczne znacznie odbiegały od wcześniejszych ujęć przez wzgląd na analizowanie filmów w innych niż dotychczas kategoriach (choćby: obiektywności, subiektywności, fikcjonalizacji, płci, gry, władzy), którymi badania antropologiczne posługiwały się w swej codziennej praktyce, nawiązując dodatko-

²¹ G. Pełczyński, *Antropologia filmu – doświadczenie polskie*, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, dz. cyt., s. 73.

²² Zob. C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005.

²³ Mam tu na myśli m.in.: A. Lewicki, *Stuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007; T. Miczka, *Postmodernistyczne gry w kino, gry w kinie i gry o kino*, [w:] *Film – sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1996; T. Miczka, *Wielkie żarcie i postmodernizm*, Katowice 1992; J. Szyłak, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widza*, Kraków 2001; A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998.

wo do myśli wypracowanej po tzw. „zwrocie refleksyjnym”. Godny odnotowania jest też fakt ich większego przykładania wagi do strony wizualnej (w równym stopniu wpływającej na proces konstruowania znaczenia), a przede wszystkim zwracania uwagi na dialektyczny wymiar relacji na linii twórca-odbiorca, gdzie zadaniem tego drugiego było współtworzenie tekstu opierającego się na własnych kompetencjach kulturowych.

Właśnie nacisk na ten ostatni punkt stwarzał ogromne pole manewru badawczego. Jednak pomimo interesujących spostrzeżeń, fascynujących analiz filmowych, studia te nigdy nie wykonały kroku naprzód i nie zamieniły „abstrakcyjnego” odbiorcy na „oddychającego” i „czującego”, który przecież miałby sporo do powiedzenia o strategiach dezorientacyjnych, akceptowaniu lub odrzucaniu znaczeń, a co za tym idzie, uzupełniałby badanie tekstu na podstawie pełniejszego, społecznego kontekstu. Wydaje się, że to właśnie ograniczenie się do teorii spowodowało obumieranie subdyscypliny, którą w końcu przestało cokolwiek odróżniać od innych praktyk interpretacyjnych, gdy granice uległy zatarciu. Inkorporacja przez filmoznawstwo oczywiście nie jest ani niczym złym, ani dziwnym, zważywszy na interdyscyplinarny charakter dyskursu, korzystającego z dorobku różnych dyscyplin²⁴, jak pisali Alicja Helman i Andrzej Pitrus. Szkoda byłoby jednak, by jej przygoda z kinem popularnym skończyła się, nim tej pierwszej uda się w pełni wykorzystać możliwości. Zanim jednak przejdę do propozycji poszerzenia pola subdyscypliny, właściwe wydaje się wspomnienie o innej subdyscyplinie w antropologii, która uwzględnia film w swoich praktykach badawczych.

ANTROPOLOGIA WIZUALNA

O ile powyższy model interpretatywnej antropologii filmu (w Polsce stosowany w większości dla filmu fikcyjnego), z której chętnie korzystano i w tekstach krytycznych, nie zaskarbił sobie zaufania etnologów, to nie można zapominać, iż antropologię od samych jej początków łączył nierozdzielny związek z filmem, ukuty jeszcze przed instytucjonalizacją filmoznawstwa. Obszar ten zresztą, jeszcze dziś łączy obie dyscypliny, zwłaszcza na poziomie dociekań wokół epistemologicznych właściwości dokumentu, a także przez wzgląd na ustanowienie wizualności właściwym przedmiotem namysłu. Z jednej strony mowa oczywiście o podchodzeniu do filmu jako do potencjalnego źródła antropologicznego (tutaj w kontekście faktu kulturowego, formy aktywności komunikacyjnej, antropologicznych badań

²⁴ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2010, s. 6-7.

obrazów) oraz o filmie jako jednej z metod wizualnych, służących rejestracji danych w terenie i prezentacji wyników²⁵. Innymi słowy chodzi tutaj o wykorzystywanie obrazów w badaniu społeczeństwa, co jednak często sprowadza się bardziej do charakteru środka niż celu badawczego. Ważną, łączącą oba te nurty częścią jest ponadto owa refleksja epistemologiczna, w której zawierają się choćby rozważania nad samoświadomością badacza, świadomością procesu badawczego i jego konsekwencji oraz nad retorycznym wymiarem filmu.

Odwołując się do pierwszego stanowiska, którego założenie wydaje się przecież zbieżne z ustaleniami opisywanej antropologii filmu, zawierając w sobie *de facto* działalność krytyczną, warto dokonać mimo wszystko pewnego rozgraniczenia w stosunku do niej, narzucanego zresztą przez samych etnologów, dla których: „»narracje odnalezione« w rzeczywistości pozostają sprawą ciekawszą niż historie »wymyślone«. Choć jedne i drugie pozostaną w pewien sposób skonstruowane. I jedne, i drugie mogą być też przedmiotem zainteresowania antropologa”²⁶. Ta refleksyjność na marginesie filmów niefikcyjnych została tutaj wyróżniona również przez wzgląd na jej bliskie związki z działalnością praktyczną oraz jej ogromny wpływ na etykę konstruowania filmów dokumentalnych (choć warto dookreślić – etnograficznych)²⁷ i wyodrębnienie specyfiki gatunku, o czym dalej.

Film etnograficzny lub film antropologiczny²⁸ w tym ujęciu pełni rolę świadectwa wybranego wycinka rzeczywistości społeczno-kulturowej, przedstawiającego człowieka w „całej jego sytuacji antropologicznej”, pozwalającego odbierać wielość bodźców wizualnych, dźwiękowych, silnie działając na nastroje psychiczne, wywołując niejako efekt „widma”, bycia

²⁵ Zob. G. Pełczyński, R. Vorbrich, dz. cyt., s. 7-8.

²⁶ S. Sikora, *Film antropologiczny – antropologia filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47-48, s. 10.

²⁷ Tak rozumianą krytyką etnograficznego filmu dokumentalnego zajmowali się m.in. tacy badacze jak: David MacDougall, Jay Ruby, Richard Chalfen i Michael Rich, Sarah Pink. W Polsce od strony teorii o epistemologicznych własnościach dokumentu w kontekście antropologicznym pisał Adam Nobis, a od strony teoretyczno-praktycznej wielokrotnie Sławomir Sikora.

²⁸ Chociaż często określenia film etnograficzny i antropologiczny są używane zamiennie, to mimo wszystko nie muszą być one tożsame. Jay Ruby w następujący sposób definiował film antropologiczny: „kino antropologiczne istnieje – nie filmy dokumentalne na tematy »antropologiczne«, lecz filmy realizowane według projektu samych antropologów, tak aby komunikowały antropologiczną intuicję i wgląd. [...] gatunek dobrze wyartykułowany, różny od pojęciowych ograniczeń dokumentu realistycznego czy publicystyki. Gatunek, który zapożycza konwencję i technikę z obszaru całego kina – filmu fabularnego, dokumentalnego, animowanego i eksperymentalnego. Mnogość rywalizujących ze sobą stylów równa jest liczbie teoretycznych stanowisk spotykanych w pracy terenowej. Odnajdujemy tam zarówno filmy przeznaczone dla szerokiej publiczności, tworzone dla telewizji, jak i wysoce wyrafinowane prace przeznaczone dla specjalistów”. Za: S. Sikora, dz. cyt., s. 14.

„tam”, z możliwością wielokrotnego powrotu. Oczywiście preferowanie narracji niefikcyjnych nie wynika tutaj z wiary w niewinność takich przekazów, ta jest bowiem zdecydowanie odrzucana przez badaczy, doświadczonych metantropologią podkreślającą rolę fikcji i retoryczność w pisarstwie naukowym. Sarah Pink co prawda wspomina, iż niektórzy (np. Karl Heider) twierdzili, iż film etnograficzny powinien być obiektywny, „niemontowany” i „niemanipulowany” i miał opierać się na naukowych, a nie kinematograficznych zasadach²⁹, ale oczywiście dziś mało kto w tak utopijne postulaty wierzy. Film etnograficzny, choć traktowany jako istotne źródło, nie jest i nigdy nie był jedynie rejestracją „obiektywnego” oka kamery. Stanowi bowiem przede wszystkim konstrukcję, fenomen estetyczny, pełen kontekstów, mogący być poddawany wielowarstwowej i wielokrotnej analizie. Niejednoznaczność wynika z samej istoty filmu, jest pochodną jego fantomowej faktury oraz możliwości montażowych, które mogą łączyć dowolne, nawet odległe treści, angażując do tego intelekt ludzki³⁰. Zatem kwestia „etnograficzności” materiałów wideo nie zależy całkowicie od treści, intencjonalności twórcy, „obiektywnego”, naukowego charakteru, lecz jest uzależniona przede wszystkim od kontekstu. W najszerszym znaczeniu wideo jest „etnograficzne” wtedy, pisze Pink, gdy zawiera informacje mieszczące się w zainteresowaniach etnografów³¹.

Jay Ruby stawia natomiast jeden, bardzo ważny postulat, który nieco ogranicza tę swobodę indeksowania. Według badacza kino etnograficzne powinno dążyć do „przezroczystości”³², którą można tutaj rozumieć właśnie jako dekonstruowanie wytworzonej iluzji obiektywności, przedstawianie zastosowanych zabiegów w „dołączonym opisie”. Żądanie Ruby'ego jest oczywiście jak najbardziej uzasadnione, ale badacz musi zdawać sobie sprawę z komplikacji i ogromnego trudu, jaki wprowadza, wymuszając na nim akceptację autorskiej odpowiedzialności. Bowiem w imię tej zasady każdej praktyce filmowania towarzyszyć musi jeszcze metaprawda, analizująca każdy krok antropologa w terenie, stanowiąca coś na kształt spowiedzi. W rezultacie produktem nie jest jeden, ale przynajmniej dwa teksty, które muszą istnieć w komplementarnym związku, tworząc dla siebie nawzajem właściwy kontekst. Ponadto pojawia się jeszcze kwestia, w jakiej formie taka metarefleksja, podkreślająca subiektywizm przedstawienia miałyby funkcjonować. Zawarcie jej w samym obrazie filmowym jest tutaj najbardziej korzystne, jednak wymaga od autorów wyboru odpowiedniej

²⁹ S. Pink, *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, tłum. M. Skiba, Kraków 2009, s. 125.

³⁰ Por. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

³¹ S. Pink, dz. cyt., s. 126.

³² S. Sikora, dz. cyt., s. 10.

metody, znajomości warsztatu filmowego, by zwrócić uwagę widza, jednocześnie nie przysłaniając sedna opowiadanej historii. Alternatywą jest uzupełnienie treści filmu poprzez tekst pisany (co zresztą może stanowić jeszcze dodatkową praktykę). Jednak zastosowanie tylko takiej formy zwiększa ryzyko pominięcia jej, bowiem oba teksty mogą funkcjonować niezależnie od siebie, przez co kontekst może nie zostać właściwie odebrany lub nawet uwzględniony.

Przed dylematami przedstawiania „Innych” od lat stoją zresztą praktykujący badacze, którzy są przedstawicielami tego drugiego stanowiska, będącego kluczową częścią subdyscypliny nazywanej antropologią wizualną (czasem również etnografią wizualną). Choć jest to gałąź wymagająca kolaboracji, to zdaniem Barbary Keifenheim, w porównaniu z klasyczną antropologią, z jej naciskiem na teorię i produkcję tekstów, wydaje się być bardziej twórcza i bliższa realnemu życiu³³, przez co posiadająca ogromny potencjał poznawczy i przedstawieniowy. Co prawda umownie początki subdyscypliny szacuje się na lata 70., ale nie można zapominać o pionierach przecierających szlaki³⁴, którzy dużo wcześniej wykorzystywali film i fotografię jako komplementarne metody badawcze w terenie, wskazując na długie związki filmu i antropologii. Nie chcę w tym miejscu wchodzić w niuanse tej subdyscypliny, ponieważ niewątpliwie refleksja nad samym stanem antropologii wizualnej (zwłaszcza w Polsce³⁵) mogłaby stanowić (ale nieraz już stanowiła) przedmiot osobnej dyskusji.

Obecnie wciąż toczą się polemiki na temat wypracowania konkretnych założeń i metodologii subdyscypliny, z którymi wiąże się mnóstwo dylematów etycznych. Podkreśla się w nich rolę, jaką przypisuje się istnieniu projektów wizualnych w antropologii, które nie tyle mają zastąpić praktykę

³³ B. Keifenheim, *Krytyczne uwagi na temat antropologii wizualnej*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 177.

³⁴ Historia związków antropologii i filmu jest podobno tak „stara”, jak sama historia kina. Już w 1898 roku brytyjski antropolog i oceanograf Alfred C. Haddon poprowadził wyprawę etnologiczną do Wysp Cieśniny Torres, gdzie rejestrował tamtejszą kulturę za pomocą aparatu fotograficznego i kamery, która stanowiła przecież świeży wynalazek. Kolejno w 1901 roku inny antropolog, Baldwin Spencer filmował tańce australijskich aborygenów, a nieświadomym pionierem filmu etnograficznego został obwołany zresztą amerykański podróżnik Robert Flaherty, który już w 1922 roku nakręcił *Nanuk z Północy*, a pod koniec lat 40. działał już ojciec kina etnograficznego Jean Rouch. Ponadto warto jeszcze wspomnieć o Bronisławie Malinowskim i Margaret Mead, a także o wpływie jaki antropolodzy mieli na nurt direct cinema, cinéma vérité. Zainteresowanych odsyłam do: M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomanek, Warszawa 2009 oraz do cytowanej książki Sarahy Pink.

³⁵ W Polsce w kontekście antropologii wizualnej trudno mówić o jakiejś tradycji badawczej, gdyż ta dopiero się wyłania. Obecnie jest ona wciąż subdyscypliną niszową, pojawiającą się na uczelniach w postaci pojedynczych kursów, które mają głównie teoretyczny wymiar, co spowodowane jest brakiem dostępu do odpowiedniego sprzętu (na co wskazuje choćby B. Keifenheim).

pisarską, co stanowić jej równoważny element. Ponadto nowe stanowiska skupiają się także na potrzebie wypracowania przestrzeni dialogu na poziomie etnografii i sztuki (na gruncie interdyscyplinarnej refleksji łączącej teorię i praktykę), co związane jest poniekąd z utratą wiary w „czysty” dokument naukowy i koniecznością wzięcia pod uwagę strony estetycznej, uwzględniającej zmysły widza. W rezultacie, jak pisze Pink: „Wyzwaniem dla antropologii wizualnej, próbującej się odnaleźć w XXI wieku, nie jest już kwestia czy zaakceptują ją badacze głównego nurtu, ale to, w jaki sposób łączyć się ona będzie z debatami antropologicznymi i je uzupełniać”³⁶.

Zainteresowanych tym zagadnieniem odsyłam do dwóch kluczowych zagranicznych pozycji, a mianowicie do książki Jaya Ruby’ego: *Picturing Culture. Exploration of Film & Anthropology*³⁷ oraz do przetłumaczonej na język polski, cytowanej już pracy Sarahy Pink *Etnografia wizualna*³⁸, w których to badacze w niezwykle wszechstronnej i wieloaspektowej formie rozprawiają się z subdyscypliną. Ponadto doskonałą lekturą w tej kwestii będzie również nowa książka Sławomira Sikory *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*³⁹, która jest pierwszą tak szeroko podejmującą temat wizualności i antropologii w Polsce. O tej ostatniej warto wspomnieć zresztą w kontekście osoby autora, który jest jednym z nielicznych antropologów w Polsce, podejmujących się – w bardzo wszechstronny sposób – dyskusji na temat związków filmu i antropologii. Badacz jest nie tylko autorem wielu publikacji teoretycznych, w których podejmuje się refleksji w interpretatywnym i stricte etnologicznym wymiarze subdyscypliny. Ponadto jest jeszcze praktykiem, podejmującym się prób poszerzania metod prezentacji wiedzy antropologicznej poprzez film czy fotografię. W tym kontekście (i mając na uwadze postulat Ruby’ego) warto zachęcić do zajrzenia do tekstu Sikory *Kłopoty ze zbyt bliską kulturą albo antropologia na własnym podwórku. Przypadek filmowy*⁴⁰, który jest przykładem metarefleksji na marginesie realizacji filmu *Żeby było ciekawie... Film o mediatyzacji obrzędów weselnych*⁴¹.

³⁶ S. Pink, dz. cyt., s. 22-23.

³⁷ J. Ruby, *Picturing Culture. Exploration of Film & Anthropology*, Chicago 2000.

³⁸ S. Pink, dz. cyt.

³⁹ S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012.

⁴⁰ S. Sikora, *Kłopoty ze zbyt bliską kulturą albo antropologia na własnym podwórku. Przypadek filmowy*, [w:] M. Radkowska-Walkowicz, P. Walkowicz, *Antropolog wobec współczesności*, Warszawa 2010.

⁴¹ *Żeby było ciekawie... Film o mediatyzacji obrzędów weselnych*. Zdjęcia: T. Saliński, J. Czerwiński, S. Chorążka, Ł. Suszek, S. Sikora, K. Dudek. Montaż: Sz. Pietrowski. Realizacja: K. Dudek, S. Sikora, Warszawa 2009.

DIALOGU CIĄG DALSZY?

Powyższy przegląd stanowisk miał na celu nakreślenie pewnych tendencji dotyczących związków filmu i antropologii, które z większym, czy mniejszym zaangażowaniem uprawia się w Polsce, ale które zdecydowanie nie oddają całej, skomplikowanej specyfiki relacji filmu i antropologii. Symbolicznie można tutaj dokonać pewnego uogólnienia, z którego wyłania się obraz dwóch subdyscyplin, których wytyczne zostały jasno określone. Jedną z nich jest zdefiniowana w latach 70. w Polsce antropologia filmu⁴², uprawiana głównie przez filmoznawców, która w moim przekonaniu jest dziś pojęciem dość kłopotliwym dla samych antropologów, kojarzonym przez nich głównie z tekstualnym redukcjonizmem, w czym nie dostrzegają dla siebie korzyści poznawczych, przez wzgląd na oderwanie ich od kontekstu społecznego. Druga subdyscyplina to antropologia wizualna, wyrosła głównie na gruncie amerykańskim i brytyjskim, która swoje studia organizuje właśnie wokół kategorii obrazu, stopniowo docierająca do nas, skupiająca się na krytycznych studiach nad epistemologicznymi własnościami doku-

⁴² Warto jeszcze w tym miejscu zauważyć, iż tak uprawiana subdyscyplina nie jest wyłącznie polskim wynalazkiem. Studia refleksyjne, krytycznie analizujące treści filmowe, oparte na wszystkich podejściach w obrębie humanistyki i nauk społecznych, nawiązujące do teorii poststrukturalistycznych, pojawiają się chociażby w USA w ramach szeroko rozumianych „Film Studies”, w które włączają się antropolodzy, medioznawcy, przedstawiciele studiów kulturowych, a sporadycznie również w obrębie samej antropologii. David Sutton i Peter Wogan zauważają jednak, iż w przypadku takich studiów nie można mówić tutaj o żadnej tradycji, bowiem badacze pisali swoje teksty, nie zważając na inne, charakteryzujące się podobnym podejściem. Ponadto znamieny jest tutaj powód zajęcia się filmem, jako jednym z kulturowych artefaktów, na podstawie którego rozwijano swoje antropologiczne idee. Jako przykłady antropologicznych, tekstualnie zorientowanych badań nad filmem, autorzy wymieniają m.in.: Margaret Mead *Studying Contemporary Western Society: Method and Theory*, Oxford 2000, gdzie pojawiają się filmowe wątki, wpisane w model studiów nad charakterem narodowym oraz związków kultury i osobowości. Ponadto Martha Wolfenstein w artykule *Movie Analysis in the Study of Culture*, [w:] *The Study of Culture at a Distance*, red. M. Mead, R. Metraux, New York 2000, rozpatrywała filmy, opierając się na swoich poprzednich badaniach nad mitem i folklorem, a Gregory Bateson, w ramach dociekań nad propagandą nazistowską, uwzględnił również jej wymiar filmowy [zob. G. Bateson, *An Analysis of the Nazi Film „Hitlerjunge Quex”*, „Studies in Visual Communication” 1980, 6(3)]. Ponadto badacze wymieniają trzy prace, które w najbardziej kompleksowy sposób podejmowały się antropologicznych badań nad filmem. Pierwsza, Elizabeth Traube, *Dreaming Identities: Class, Gender and Generations in 1980s Hollywood Movies* (Boulder 1992), która charakteryzowała się wpisywaniem filmów w historyczno-społeczny kontekst czasów. Druga, Lee Drummonda *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies and their Implications for a Science of Humanity* (Lanham 1995), wyrosła na tradycji durkheimowskiej, badającej granicę pomiędzy ludzkością a technologią. I trzecia, Louise Krasniewicz, *Round up the Usual Suspects: Anthropology Goes to the Movies*. „Expedition” 2006, 48(1), badająca w metaforycznym wymiarze kategorii pojawiające się w filmach. Zob. D. Sutton, P. Wogan, *Hollywood Blockbusters. The anthropology of Popular Movies*. Oxford – New York 2009, s. 8-16.

mentów wizualnych (które są dla niej niejako „terenem”) oraz na praktycznych metodach wykorzystywania filmu i fotografii (w terenie) w celu prezentacji wiedzy etnograficznej.

W tym miejscu chciałabym posunąć się o krok dalej, posiłkując się przede wszystkim doświadczeniami brytyjskimi i amerykańskimi, ale także inspiracjami płynącymi od polskich badaczy (przedstawicieli socjologii i kulturoznawstwa) i przejść do próby przedstawienia innych perspektyw badawczych na gruncie kina i kultury filmowej w inspirujący sposób angażujących lub mogących zaangażować antropologię. Jako iż antropologia wizualna jest w Polsce dopiero na etapie rozwoju, ale już dostrzegany, uznany i rozwijany jest jej potencjał i coraz więcej dociera do nas tekstów teoretycznych na jej temat, skupię się na przywołaniu przykładów, które mogłyby zmodyfikować nieco zapomnianą antropologię filmu i złagodzić „grzechy”, przypisywane jej przez etnologów.

Antropologia najogólniej mówiąc definiowana jest jako studia o człowieku i kulturze, którą tworzy. Tym, co wyróżniało ją zawsze od innych dyscyplin społecznych, był nacisk na kulturowy relatywizm oraz oparcie badań nawet najmniejszego aspektu kultury na ogólnym kontekście, w którym funkcjonuje. Metodami, którymi szczyli się antropologia, zawsze były badania jakościowe i obserwacja uczestnicząca, mające doprowadzić do odkrycia tego, co ludzie „robią” w opozycji do tego, co „mówią”⁴³. Kelly Askew we wprowadzeniu do *The Anthropology of Media: A Reader* pisała zaś, iż wartość podejścia antropologicznego leży w traktowaniu mediów jako jednego z przejawów życia społecznego, w istocie swej nie różniącego się od prawa, ekonomii, pokrewieństwa, sztuki, religii. Wszystkie te kategorie są bowiem społecznie skonstruowane i ustanowione. Antropologowie odrzucają możliwość rozpatrywania mediów w oderwaniu od społecznego życia i podkreślają zależność medialnych praktyk od innych, kulturowych odniesień⁴⁴. Czy tak scharakteryzowana dyscyplina powinna w dalszym ciągu dostrzegać w tak niewielkim stopniu możliwości płynące z jej udziału w badaniach dotyczących filmu? Wydaje się, iż praktyki i postulaty zza oceanu mogą nieco tę sytuację zmienić.

Na początku artykułu wspominałam o wyjątkowych studiach, jakich podjęła się Hortense Powdermaker, warto je w tym miejscu przywołać raz jeszcze, ponieważ to one stały się inspiracją dla Sherry Ortner, by powrócić z nowym projektem badań etnograficznych, w Hollywood przeszło 60 lat

⁴³ Zob. G. Gray, dz. cyt., s. xii.

⁴⁴ K. Askew, *Introduction*, [w:] *The Anthropology of Media: A Reader*, red. K. Askew, R. Wilk, Oxford 2002, passim.

później⁴⁵. Badaczka opisała trudności tego doświadczenia badawczego w artykule na łamach „Ethnography”, gdzie za pomocą metaetnograficznej refleksji punktowała wątpliwości, co do przyjętej metody i wyboru przedmiotu badań. Ponadto Ortner skorelowała je ze studiami antropolożki Laurie Nader, analizującej dominujące instytucje i ludzi pracujących na wysokich stanowiskach, przez co wpisała je w szerszy kontekst badań nad wykluczeniami społecznymi (odwracając ich stereotypowe ujęcie) oraz zaznaczyła rolę, jaką dyscyplina może odegrać w każdym przejawie własnej rzeczywistości społeczno-kulturowej.

Artykuł ponadto argumentował na rzecz antropologicznego zainteresowania fabryką snów, która jako królowa przemysłu produkuje określone dobra (a nie inne), opowiada konkretne historie (choć mogłaby inne), cały czas poszukując efektywnego sposobu na poruszanie emocjonalne i wewnętrzne ludzi, najczęściej skutecznie⁴⁶. Dodatkowo we wnioskach została wzięta pod uwagę dwustronna relacja pomiędzy potęgą kultury popularnej oraz widzem, który jest zdolny transformować znaczenia, przez co Ortner uniknęła ideologicznej pułapki, której nie udało się ominąć jej poprzedniczce. To co chyba najistotniejsze w kontekście tego artykułu (a tym samym, to co nakreśla pewną propozycję), to jej model tzw. *interface ethnography*⁴⁷, co w tym konkretnym przypadku przekłada się na badania prowadzone podczas publicznych wydarzeń (festiwali, konwentów, konferencji prasowych), które Ortner zdecydowała się zastosować przez wzgląd na panującą w branży poufność, powodującą, iż „insiderzy” chcą mówić wyłącznie o produkcie, nie są zaś zainteresowani zdradzaniem szczegółów procesu prowadzącego do jego powstania⁴⁸, a które de facto wyodrębniły również interesujący teren badawczy.

Na marginesie można dodać, iż problem z dostępem do określonej grupy społecznej może być dla etnografa sam w sobie interesującym zagadnieniem, które można by studiować choćby w ramach refleksyjnych analiz implikacji płynących z badań własnej kultury na obrzeżach⁴⁹ lub kwestii ekskluzywności. Wracając jednak do propozycji Ortner, można zauważyć, iż są one interesujące w dwojaki sposób. Po pierwsze są oparte na empirii, która jest przeciwieństwem praktyką organizującą badania antropologiczne. Po drugie skupiają się na, ogólnie mówiąc, badaniu kultury filmowej, czyli tego, co Aleksander Jackiewicz już na wstępie wyrzucił poza obręb antropologii,

⁴⁵ Zob. S.B. Ortner, *Access: Reflections of studying up in Hollywood*. „Ethnography” 2010, 11(2).

⁴⁶ Tamże, s. 212.

⁴⁷ Zob. tamże, s. 219.

⁴⁸ Tamże, s. 226.

⁴⁹ Co zresztą sugeruje również Sherry Ortner: zob. tamże, s. 223-224.

będącej zbyt „skromną”⁵⁰ (używając słów badacza), by podjąć się tak kompleksowego zobowiązania. Oczywiście Jackiewicz miał na uwadze ówczesną antropologię, nie dzisiejszą, która z sukcesami para się biznesem, ekonomią czy polityką, dlatego też zarzut nie jest skierowany do badacza, a jego celem jest wyłącznie podkreślenie nieaktualności niektórych punktów subdyscypliny. Jedną z nowych, antropologicznych propozycji badawczych, inspirowana przez Ortner, mogłaby zatem polegać na empirycznym badaniu przestrzeni lokalnej produkcji filmowej oraz jej obiegu w oficjalnych i mniej oficjalnych dyskursach społecznych, opierających się na wypracowanych na gruncie dyscypliny, odpowiednio dobranych metodach.

Co interesujące i godne odnotowania, podobny pomysł pojawił się już w polskiej nauce za sprawą filmoznawcy – Marcina Adamczaka, dla którego etnograficzne badania jakościowe są doskonałym narzędziem pogłębienia dotychczasowych analiz politycznych i ekonomicznych rodzimego rynku filmowego. Taki model badań pozwala dotknąć wielu dotychczas słabo dostrzeganych elementów związanych z kinem, ponadto oferuje spojrzenie na film w nowym wymiarze, uwzględniając całą sieć społecznych relacji i mechanizmów, w które jest uwikłany, a w ten sposób, niejako na zasadzie produktu ubocznego, umożliwiając również badanie określonego wycinka rzeczywistości. Zresztą również inne konkluzje Marcina Adamczaka nasuwają wiele inspiracji. Badacz podkreślił, iż współczesne studia nad filmem jedynie w części sytują się w tekstualnej charakterystyce pojedynczych dzieł. Dzisiejsze analizy, aby właściwie zrozumieć film, wymagają jeszcze uwzględnienia wątków związanych z rynkiem, ekonomicznym wymiarem przemysłu audiowizualnego, tożsamościami i politycznymi uwikłaniami, a także praktykami odbiorczymi oraz przemianami medium⁵¹. Jego badania z kolei otwierają furtkę do dalszych analiz, gdyż wiele poruszonych wątków może zaciekawiać antropologów, bowiem przekładają się one na ich zainteresowania na innych polach badawczych, chociażby dotyczących głównych dyskursów medialnych, globalizacji vs. lokalności, wykluczeń (również i w kontekstach egalitarnych), kultury uczestnictwa, czy praktyk odbiorczych.

Antropologia filmu w dzisiejszym kształcie może nie być tutaj jednak wystarczającym sprzymierzeńcem, ponieważ niesie za sobą dość spory bagaż implikacji, który nadto obciąża jej perspektywę i skupia uwagę na innych kwestiach, czyniąc niemal wyłącznie z filmu – tekstu główną oś organizującą analizę. Może warto zatem byłoby śladem amerykańskich badaczy trochę przesunąć, ale i poszerzyć konotacje subdyscypliny i dookreślić ją

⁵⁰ Zob. A. Jackiewicz, dz. cyt., s. 12.

⁵¹ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i Polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 10.

jako antropologię kina⁵²? Pytanie, które się od razu nasuwa, to czy warto mnożyć subdyscypliny, skoro (pozornie) to tylko kwestia nazewnictwa, ale mogłoby się to zmienić, jeżeli w ślad za tym szłyby konkretne założenia.

Oczywiście kino obejmowałoby tu specyficzny obszar badawczy, wykraczający poza treść dzieła, ale wciąż się z nim wiążący. Rozumiane chociażby za Gordonem Grayem w trojaki sposób: jako przestrzeń fizyczna, medium rozrywki oraz cały przemysł wraz z relacjami, w które jest uwikłany⁵³, pozwalałoby na objęcie nie tylko fenomenu, ale również właściwego mu kontekstu, w którym powstaje i funkcjonuje. Kontekst w nowej perspektywie nie powinien mieć charakteru wyłącznie tła, branego pod uwagę na dalszym etapie wyjaśniania, lecz tworzyć układ znaczeń, relacji określających się nawzajem i rozpatrywanych wraz z tym fenomenem. Ponadto kontekst, rozumiany w sensie antropologicznym, powinien obejmować przede wszystkim kulturę i społeczeństwo, nie zaś wyłącznie teorie, które wyznaczały punkt widzenia na podstawie abstrakcji. Antropologia kina natomiast w ten sposób byłaby dyscypliną, która poważnie bierze pod uwagę lokalne konstrukty znaczenia, władzy, polityki, badającą również treści filmów, ale zawsze na podstawie dialogu z widownią⁵⁴. W ten sposób kontynuowana byłaby tradycja antropologii filmu, opartej na badaniu gotowych obrazów (bazując na rozmaitych tradycjach analitycznych), jednak poszerzałaby ją o włączenie empirii w zakres swoich studiów, realizowanych na poziomie produkcji i konsumpcji opierającej się na wybranych kontekstach.

W tym miejscu jedna kwestia musi zostać podkreślona, bowiem wydawać by się mogło, iż dotychczasowy problem znów sprowadza się do owej binarnej opozycji, wokół empirycznej i tekstualnej tradycji antropologii, którą przy okazji badań nad mediami wypunktowała Louise Shein⁵⁵, a która odnosi się do długo trwającej debaty nad definicją dyscypliny i jej granic (zwłaszcza w stosunku do kulturoznawstwa). W tym miejscu przychylię się do opinii Davida Suttona i Petera Wogan, którzy podkreślają konieczność przeskakowania pomiędzy dwoma podejściami, bowiem jedynie wielostronne, elastyczne studia nad mediami, podjęte w interdyscyplinarnym dialogu dają najlepsze efekty, a samo krytyczne czytanie może stanowić pierwszy etap empirycznych badań⁵⁶. Ponadto, jak pisał Banks, zamknięcie

⁵² Zob. G. Gray, dz. cyt.; R. Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York 1995.

⁵³ G. Gray, dz. cyt., s. X.

⁵⁴ Za tamże, s. 106.

⁵⁵ L. Schein, *Text and Transnational Subjectification: Media's Challenge to Anthropology*, [w:] *Ethnographica Moralia: Experiments in Interpretive Anthropology*, red. N. Panourgiá, G.E. Marcus, New York 2008, s. 210.

⁵⁶ D. Sutton, P. Wogan, dz. cyt., s. 4-6.

się w obrębie jednej metody czy jednego obszaru badań jest równie ograniczające, co rozmyślne ignorowanie którejs z metod czy któregoś z obszarów⁵⁷. Dlatego też antropolodzy nie powinni rezygnować z odczytywania znaczeń, ale traktować je jako jedną stronę tej samej monety. Zresztą dobrą egzempfikacją (a jednocześnie kolejną propozycją) mogą być w tym miejscu badania nad recepcją filmów. Ich historia sięga w antropologii chociażby projektu Sola Wortha i Johna Adaira, którzy prowadzili empiryczne badania „odczytywania” obrazów filmowych wśród Indian Navajo⁵⁸ w późnych latach 60., ale podobne badania prowadziła również Sara Dickey, a w kontekście telewizji Lili Abu-Lughod i Marie Gillespie⁵⁹.

Co godne podkreślenia, wszystkie te badania były prowadzone wśród społeczności spoza kręgu euroamerykańskiego, a większość z nich w byłych koloniach, co podkreślało ich związek z tradycyjnie określonym terenem. Oczywiście studia nad widownią realizowane były również w ramach studiów filmowych, szczególnie tych inspirowanych szkołą frankfurcką, ale miały one charakter przede wszystkim abstrakcyjny, doszukujący się ideologicznego wpływu kina na widza⁶⁰. Popularne były także te, w obrębie medioznawstwa i studiów nad komunikacją, ale choć oparte były na relacjach z prawdziwą widownią, miały przede wszystkim charakter ilościowy, opracowujący statystyki widowni na podstawie grup wiekowych, płci, wykształcenia czy statusu⁶¹. Dla antropologii, jako dyscypliny skupionej na poszukiwaniu niuansów, studia nad widownią wydają się być idealną strategią badawczą, która zrobiłaby użytek z umiejętności zdobytych w terenie, analizując proces nadawania znaczeń i wartości, czyli to, co w deklaracji wychodzi jej najlepiej, włączając się w ten sposób aktywnie w nowy model badań nad kinem. Jest oczywiście wiele perspektyw opisujących to, jak takie badania miałyby wyglądać, a także, co miałyby stać się ostatecznie ich celem. Jedną z najbardziej „pasywnych” form jest, pisze Banks, oglądanie ludzi oglądających filmy, co niekiedy łączy się z samą obserwacją, w innym wypadku uzupełniane jest o jakąś formę przepytania⁶². Oczywiście to

⁵⁷ M. Banks, dz. cyt., s. 24.

⁵⁸ Zob. tamże, s. 20-22; A. Helman, J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 211-221.

⁵⁹ Zob. S. Dickey, *Cinema and the Urban Poor in South India*, Cambridge 1993; L. Abu-Lughod (2002), *Egyptian Melodramas – Technology of the Modern Subject?*, [w:] *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, red. F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, B. Larkin, Berkeley 2002; M. Gillespie, *Sacred Serials, devotional viewing and domestic worship: A case study in the interpretation of two TV versions of The Mahabharata in a Hindu family in west London*, [w:] *To Be Continued . . . : Soap Operas around the World*, red. R. D. Allen, London and New York 1995.

⁶⁰ Zob. G. Gray, dz. cyt., s. 110-112.

⁶¹ Tamże, s. 11-112.

⁶² M. Banks, dz. cyt., s. 109.

sama treść może być przedmiotem badania, ale wielu zauważa⁶³, iż najlepiej jest, aby takie analizy włączać w obręb większego projektu.

Za przykład takiego projektu, może posłużyć ten, prowadzony przez Sarah Dickey, badający relację pomiędzy wytwarzającymi media a konsumentami (w Indiach) w zaspokajaniu żądań, potrzeb i pragnień tych drugich⁶⁴. Przekładając ten aspekt na badanie filmów amerykańskich, Gordon Gray pisał, iż z tego rodzaju badań może płynąć konkretna korzyść dla (cytując) „samolubnych filmowców” (choć ja wskazałabym raczej na duże wytwórnie), którzy dzięki badaniom nad oddziaływaniem filmu na widza wiedzą jak robić filmy, które lepiej „działają”, a w teorii również, jak docierać do większego grona odbiorców i dalej odnosić większy sukces (zarówno komercyjny, jak i artystyczny)⁶⁵.

Choć taka opinia wzbudza przede wszystkim wątpliwości etyczne, to nie sposób zauważyć, iż dziś podobne badania prowadzone przez antropologów są wykonywane na zlecenie rozmaitych światowych marek, chcących trafić w konsumenckie gusta w różnych częściach globu. Zresztą nie trzeba aż tak daleko odbiegać od tematu, bowiem takie „interesowne” badania widzów (choć raczej mające sondażowy charakter) są praktyką powszechnie stosowaną przez amerykańskie wytwórnie, co związane jest z pozycjonowaniem filmu (jak każdego innego produktu rynkowego) oraz umieszczeniem „tytułu w umyśle widza, potencjalnego widza, a więc w praktyce na wypracowaniu określonych skojarzeń i oczekiwań względem danego filmu oraz określeniu grupy docelowej, do której jest on adresowany”⁶⁶, o czym pisał Adamczak.

Taka praktyka przeniesiona na polski grunt jawi się oczywiście nieco abstrakcyjnie, bo nieporównywalna jest skala produkcji amerykańskich i rodzimych, a także nieco inny status przyświeca samemu kinu, jednak mimo wszystko wydaje mi się, iż interesująca mogłaby się okazać próba badań jakościowych określonej widowni i jej stosunku do polskich produkcji, lub po prostu przymiarka do opracowania oczekiwań tejże widowni. Niewątpliwie wszelkie komercyjne wykorzystywanie antropologii budzi wątpliwości, jednak wielowymiarowe studia nad widownią mogą nieść ze sobą również kulturowo-społeczną wiedzę. Rola reakcji widowni na określone obrazy i jej wpływ można prześledzić choćby na przykładzie socjologiczno-historycznych badań Anny Misiak nad cenzurą.

Na marginesie dodam, iż praca autorki jest naprawdą interesującym przykładem studiów porównawczo-kontekstowych, które rozpatrują cen-

⁶³ Zob. tamże, s. 109-111; D. Sutton, P. Wogan, dz. cyt., s. 4-5.

⁶⁴ Zob. S. Dickey, dz. cyt.

⁶⁵ G. Gray, dz. cyt., s. 132.

⁶⁶ Zob. M. Adamczak, dz. cyt., s. 69-71.

zurę w jej pozytywnym i negatywnym aspekcie, jako zjawiska społecznie i politycznie uwarunkowanego, opartego nie tylko na stosunkach władzy, ale skomplikowanej siatce wpływów społecznych, instytucji produktywnej, mającej odgórny i oddolny charakter⁶⁷. Zatem badania widowni, biorąc pod uwagę wnioski autorki, mogą mieć charakter prewencyjny, stanowiący przykład społecznej samoregulacji, odgrywającej znaczącą rolę przy zachowaniu stanu równowagi i interakcji, świadczącej jednocześnie o stanie społeczeństwa, jego norm, wartości, co może mieć zastosowanie zwłaszcza przy okazji krążenia obrazów poza rodzimym kontekstem kulturowym.

Oczywiście przywołane tutaj przypadki badań widowni niosą ze sobą znamiona potencjalnego wykorzystania praktycznego, jednak nie należy zapominać, iż w większości celem, jest po prostu wiedza sama w sobie, dlatego też zdecydowana większość takich studiów ma na celu ustalić w jaki sposób ludzie korzystają z danego medium, jakie przekazy wybierają, co o nich mówią, jakie niesie ono dla nich znaczenie, jak na nich wpływa⁶⁸. Ponadto dla antropologów obraz – film ma bardzo często charakter służebny w terenie, za pomocą którego uzyskuje się od rozmówcy opinie, niekoniecznie związane z samym medium⁶⁹. Choć wymienione przypadki są jedynie wierzchołkiem góry lodowej, to – mam nadzieję – sugerują jak interesujące może być uwzględnianie rzeczywistości społecznej w procesie badania konsumpcji filmowej. Wszystko to jest zresztą efektem przeświadczenia, iż kino jest integralną częścią społeczeństwa, nie jego odbiciem, lecz członem sieci związków, które mogą/powinny być rozpatrywane względem siebie. Kino zatem zawiera się w społeczeństwie w taki sam sposób, w jaki kulturowe wartości i wiedza są zawarta w kinie.

Wiele wątków zostało w niniejszym tekście jedynie zarysowanych, a jeszcze więcej nie było omówionych, co uświadamia mi, jak wiele łączy (i może łączyć) film i antropologię. Mnóstwem tych związków już się zajęto, jednak wciąż pozostają obszary badawcze, które zwłaszcza na obszarze polskiej nauki nie cieszą się wystarczającym zainteresowaniem. Takim zagadnieniem są kompleksowe studia nad kulturą filmową, w rozumieniu globalnym i lokalnym, które nie stanowią pobocznego tematu, lecz są integralną częścią dyskursu dzisiejszego kina. Co prawda antropologia nie ma

⁶⁷ Zob. A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 11-58.

⁶⁸ Ciekawym przykładem badań jakościowych dotyczących oddziaływania filmu na widza, są badania filmoterapeutyczne przeprowadzone przez Małgorzatę Kozubek w Młodzieżowych Ośrodkach Socjoterapii we Wrocławiu, w ramach pracy doktorskiej, która mam nadzieję ukaże się niedługo w formie książki i będzie dostępna dla zainteresowanego czytelnika. Zob. M. Kozubek, *Filmoterapia. Teoria i praktyka*. Wrocław, WNHiP (praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Tadeusza Szczepańskiego).

⁶⁹ Zob. M. Banks, dz. cyt., s. 106-125.

magicznego środka, by zgłębić wszystkie tajniki kina i jego społecznego znaczenia, może jednak pomóc zadawać interesujące pytania, a w dialogu stać się dobrym partnerem tych poszukiwań, skąd propozycja w tytule niniejszego tekstu. Jeżeli filmoznawstwo zdecyduje się na choć częściowe odchodzenie od ogólnych, teoretycznych rozważań, na rzecz empirycznych badań i rozpatrywania kina w relatywnych kontekstach, będzie potrzebowało wsparcia antropologii, która swoją metodę wypracowywała przez lata, badając pozaeuropejskie kultury.

Antropologia natomiast, która coraz śmielej porusza się w obrębie własnej kultury, w końcu może, przez wzgląd na nowe, bliższe jej zainteresowaniom zagadnienia, uczynić film swoim pełnoprawnym przedmiotem badawczym, nie zaś jedynie środkiem do celu. W takiej sytuacji powinna jednak wziąć pod uwagę również „zawartość” tego medium, a przez wzgląd na to oraz przez fakt samego zwrócenia się ku kinu, należałoby uwzględnić teorie i praktyki przez lata opracowywane przez filmoznawstwo, organizujące wielowątkową refleksję nad filmem. Kontynuowanie multidyscyplinarnego, interdyscyplinarnego oraz transdyscyplinarnego podejścia do kina jest wpisane w jego tradycję, a uwzględnianie nowych perspektyw może jedynie przynieść dalsze korzyści, bowiem pozwala na stworzenie szeregu wyspecjalizowanych praktyk, które są w stanie objąć złożoność zjawiska, zwracając uwagę na coraz to inne jego aspekty, z korzyścią poznawczą dla wszystkich zainteresowanych stron.

BIBLIOGRAFIA

- Abu-Lughod L. (2002), *Egyptian Melodramas – Technology of the Modern Subject?*, [w:] *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, red. F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, B. Larkin, Berkeley
- Adamczak M. (2010), *Globalne Hollywood, filmowa Europa i Polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk
- The Anthropology of Media: A Reader* (2002), red. K. Askew, R. Wilk, Oxford
- Banks M. (2007), *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomanek, Warszawa
- Bateson G. (1980), *An Analysis of the Nazi Film „Hitlerjunge Quex”*, „Studies in Visual Communication”, 6(3)
- Bennett J.W. (2010), *Antropologia stosowana i antropologia w działaniu. Aspekty ideologiczne i pojęciowe*, tłum. A. Kościańska, M. Petryk, [w:] *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. H. Červinková, B.D. Gołębiak, Wrocław
- Chow R. (1995), *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York
- Dickey S. (1993), *Cinema and the Urban Poor in South India*, Cambridge
- Drummonda L. (1995), *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies and their Implications for a Science of Humanity*, Lanham

- Geertz C. (2005), *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków
- Gillespie M. (1995), *Sacred Serials, devotional viewing and domestic worship: A case study in the interpretation of two TV versions of The Mahabharata in a Hindu family in west London*, [w:] *To Be Continued . . . : Soap Operas around the World*, red. R.D. Allen, London and New York
- Górny K. (2005), *Czy istnieje antropologia filmu w Polsce?*, „Zew”, 1(7)
- Gray G. (2010), *Cinema: A Visual Anthropology*, Oxford-New York
- Helman A., Godzic W. (red. - 1982), *Film: tekst i kontekst*, Katowice
- Helman A., Ostaszewski J. (2010), *Historia myśli filmowej*, Gdańsk
- Hendrykowski M. (1994), *Słownik terminów filmowych*, Poznań
- Hopfinger M. (1991), *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Warszawa
- Jackiewicz A. (1975), *Antropologia filmu*, Kraków
- Keifenheim B. (2006), *Krytyczne uwagi na temat antropologii wizualnej*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 54-55
- Kozubek M. (2010), *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, Wrocław, WNHiP (praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Tadeusza Szczepańskiego)
- Krasniewicz L. (2006), *Round up the Usual Suspects: Anthropology Goes to the Movies*, „Expedition”, 48(1)
- Lewicki A. (2007), *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław
- Mead M. (2000), *Studying Contemporary Western Society: Method and Theory*, Oxford
- Miczka T. (1992), *Wielkie żarcie i postmodernizm*, Katowice
- Miczka T. (1996), *Postmodernistyczne gry w kino, gry w kinie i gry o kino*, [w:] *Film – sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław
- Miner H. (1999), *Rytuały cielesne wśród Nacirema*, tłum. J. Minksztyń, [w:] *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, red. M. Buchowski, Warszawa.
- Misiak A. (2006), *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków
- Ortner S. B. (2010), *Access: Reflections of studying up in Hollywood*. „Ethnography”, 11(2)
- Pelczyński G., Vorbrich R. (2004), *Słowo wstępne*, [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. tychże, Poznań
- Pink S. (2009), *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, Kraków
- Powdermaker H. (1951), *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropology Looks at the Movie Makers*, London
- Ruby J. (2000), *Picturing Culture. Exploration of Film & Anthropology*, Chicago
- Sandy P.R. (1976), *Anthropology and the public interest: Fieldwork and theory*, New York
- Schein L. (2008), *Text and Transnational Subjectification: Media's Challenge to Anthropology*, [w:] *Ethnographica Moralia: Experiments in Interpretive Anthropology*, red. N. Panourgiá, G. E. Marcus, New York
- Sikora S. (2004), *Film antropologiczny – antropologia filmu*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 47-48
- Sikora S. (2010), *Kłopoty ze zbyt bliską kulturą albo antropologia na własnym podwórku. Przypadek filmowy*, [w:] *Antropolog wobec współczesności*, red. M. Radkowska-Walkowicz, P. Walkowicz, Warszawa
- Sikora S. (2012), *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa
- Sutton D., Wogan P. (2009), *Hollywood Blockbusters. The anthropology of Popular Movies*, Oxford – New York
- Szyłak J. (2001), *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widza*, Kraków

- Traube E. (1992), *Dreaming Identities: Class, Gender and Generations in 1980s Hollywood Movies*, Boulder
- Wolfenstein M. (2000), *Movie Analysis in the Study of Culture*, [w:] M. Mead, R. Metraux (red.), *The Study of Culture at a Distance*, New York
- Zalewski A. (1998), *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa