

Sławomir Sikora
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW

Kłopoty ze zbyt bliską kulturą albo antropologia na własnym podwórku. Przypadek filmowy¹

„Antropologia we własnym domu” bywa trudna. Jest to jednak być może zupełnie inny rodzaj trudności niż te, z którymi borykał się Malinowski i kolejne pokolenia „jego dzieci”, prawdziwych badaczy terenowych, w prawdziwym terenie². Te trudności w znacznym stopniu uwydatniła antropologia refleksyjna z jej prymatem etycznego podejścia do badań etnograficznych (a współczesna antropologia wizualna zapewne jeszcze bardziej wyostriżyła ów problem). Trudność z „antropologią na własnym podwórku” (co może byłoby lepszym tłumaczeniem *anthropology at home*)³ wiązałyby się również, a może nawet przede wszystkim, z niejasnością granic między bliskością i oddaleniem, tożsamością i nietożsamością, dystansem i zaangażowaniem... czy też, by skrócić ciąg opozycji – z tego dystansu niejasnością. Na tę trudność zwrócił ostatnio uwagę Wiktor Stoczkowski. Relacjonuje on własne doświadczenie związane z przysłuchiwanym sobie kolejnym referatom w czasie jednej z sesji etnologicznych. Opisowi i interpretacji odległych zwyczajów i kultur towarzyszyło namaszczone zaśłuchanie. Podobne skupienie towarzyszyło także referatowi na temat już nam bliski, a mianowicie opisowi pewnych osobliwych praktyk współczesnego

¹ Artykuł powstał na podstawie materiałów z badań finansowanych ze środków na naukę w latach 2008–2009 jako projekt badawczy: Grant Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr N N109 243434.

² Odwołuję się tu oczywiście do *commonplace*, jakim jest stawianie Bronisława Malinowskiego u progu nowoczesnych badań terenowych. Rzeczywistość była nieco bogatsza i mniej jednowymiarowa. Artykuł Clifforda Geertza na temat spuścizny Malinowskiego nosi zabawny, ale też mocno ironiczny tytuł: *Zaświadczające Ja. Dzieci Malinowskiego* (por. Geertz 2000). „Teren” bywa miejscem retorycznie nadużywanym, usprawiedliwiającym tekst mimo miałości sądów, lub też usprawiedliwiającym po prostu rację bytu etnografa (co w gruncie rzeczy na jedno wychodzi).

³ Poręczny angielski zwrot *anthropology at home* trudno dobrze przetłumaczyć; angielskie *home* znaczy m.in. tyle, co „dom” i „kraj ojczysty” – nie chodzi tu jednak oczywiście o zamknięcie zainteresowań etnografa w obrębie własnego domu, lecz raczej o zainteresowanie własną kulturą. W polskim terminie „własny dom” trudno, jak sądzę, tę różnorodność pomieścić, może łatwiej byłoby zatem zgodzić się na „własne podwórko”. O tym pomieszaniu dawniej znacznie stabilniejszych granic – „być tam, pisać tu” (Geertz 2000) – por. np. Clifford 2004; a szerzej Clifford 1997.

artysty awangardowego, choć owe praktyki (jak i niektóre z tych związanych z odległymi kulturami) mogłyby zapewne wzbudzić uśmiech wśród tzw. zwykłych ludzi. Skupienie i powaga zacnego grona ustąpiły jednak, gdy jeden z referentów zaczął mówić o kulturze tyleż odległej, co bliskiej, stosunkowo niewinnych zabawach XIX-wiecznej burżuazji związanych z rejestracją na portretach fotograficznych jaśniejszych plam, które miały znamionować obecność duchów (bliskich) osób. Kolejne przykłady owych zabaw spowodowały nie tyle nawet przełamanie nastroju powagi, ile roztopienie go w salwach śmiechu.

Patrząc na tę salę, zdałem sobie sprawę – pisze Stoczkowski – że istnieją kultury ciągle niedostępne etnologicznemu zrozumieniu, bowiem odmienność kulturowa, jaka tam się pojawia, niekoniecznie większa niż gdzie indziej, potrafi jeszcze nas zaskoczyć, wywołując niepokój i zażenowanie, których śmiech jest jednym z niechybnych znaków⁴ (Stoczkowski 2008, s. 70).

Zjawiska takie zyskują znamiona groteskowości, zaś dystans kulturowy przemienia się w dystans hierarchiczny (Stoczkowski wspomina o pojawiającym się odczuciu niższości kulturowej owych innych, choć w zasadzie nam bliskich). Ów dystans bywa również blisko związany z kwestią smaku. Nieco podobnie bowiem da się zapewne zinterpretować zachowanie wyrafinowanego profesora historii sztuki, który w trakcie spotkania seminaryjnego z wyrazem niesmaku i dysgustu odstawia, niemal jakby kalało to rękę, plastikową odpustową figurkę Matki Boskiej puszczoną w obieg przez jedną z uczestniczek owego seminarium...⁵.

Z pewnymi przejawami takiego niejasnego dystansu, ale też w związku z tym niejasną etycznie sytuacją zetknęliśmy się również przy okazji realizacji filmu *Żeby to było ciekawe... Film o mediatyzacji obrzędów weselnych*⁶. Do wątku związanego z problematycznością badania własnej kultury jeszcze powrócę, teraz chciałbym zarysować kilka kwestii związanych z kontekstem powstawania filmu, bowiem, jak się powiada (np. Heider 1976; Ruby 2000), jedną z wyróżniających cech dokumentu etnograficznego powinien być komentarz na temat tegoż kontekstu, podjętych decyzji, rozwiązań itd. Zacznę zatem od tych detali...

⁴ Ba, dość powszechnie cytowana anegdota (najczęściej jednak z pewnym dystansem) o Balzaku, który miał się obawiać fotografowania – zdjęcie miało bowiem zdejmować z niego „warstwy” – wskazuje w zasadzie również, że nie bardzo wiemy, jak ową anegdotę traktować (zob. np. Krauss 1978; Sikora 2004). (Wszystkie wyróżnienia w niniejszym tekście pochodzą ode mnie.)

⁵ Było to pewnie ponad dziesięć lat temu w Instytucie Sztuki PAN. Osobą, która ową figurkę przyniosła, była Joanna Tokarska-Bakir.

⁶ *Żeby to było ciekawe... Film o mediatyzacji obrzędów weselnych*. Zdjęcia: Tomasz Saliński, Jakub Czerwiński, Sylwia Chorążka, Łukasz Suszek, Sławomir Sikora, Karolina Dudek; montaż: Szymon Pietrowski; realizacja: Karolina Dudek i Sławomir Sikora; 73', © Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Warszawski 2009. „Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008–2009 jako projekt badawczy”.

Pomysł filmu zrodził się w trakcie badań terenowych prowadzonych wraz z grupą studentów w ramach zajęć laboratorium etnograficznego *Wizualność w kulturze* w Kolbuszowej (2006–2008)⁷. Już w czasie pierwszego wyjazdu moją uwagę przykuło bardzo popularne w lokalnym skansenie zjawisko fotograficzno-filmowych sesji dla nowożeńców. Uznałem, że to właśnie film najlepiej zobrazuje owo zjawisko, zwłaszcza jego powtarzalność (konwencja póż i miejsc, aranżowanych przez filmowca lub fotografa). Pierwotna idea filmu uległa wkrótce poszerzeniu, obejmując fenomen samego filmu weselnego i roli filmowca (fotografa) w aranżowaniu i struktutowaniu współczesnego wesela (w środowisku małego miasteczka). W owym myśleniu o filmie niemal od samego początku aktywnie uczestniczyła Karolina Dudek, współautorka filmu, a wcześniej jedna z uczestniczek zajęć⁸.

Koncepcja filmu dojrzewała powoli w trakcie rozmów i bardziej sformalizowanych wywiadów prowadzonych z wideofilmowcami. Pierwotne pytania – m.in. czy bohaterem będzie jeden filmowiec (w Kolbuszowej wideofilmowaniem zajmują się co najmniej trzy osoby czy też zespoły), czy powinniśmy zarejestrować kilka wesel, czy wystarczy jedno? – znalazły odpowiedź wraz z postępowaniem prac. W trakcie kolejnych rozmów uznaliśmy, że (przynajmniej wstępnie) głównym bohaterem będzie Sylwia Chorążka, właścicielka rodzinnego zakładu fotograficznego Foto Zoom⁹. Osoba młoda, zdecydowana, pewna siebie i, można powiedzieć, menedżerska, wkładająca wiele wysiłku w rozwój firmy, inwestująca w sprzęt, zafascynowana innowacjami technicznymi, choć jednocześnie wyznająca swą miłość do tradycyjnej analogowej fotografii czarno-białej (którą, jak przyznaje z nostalgią, niestety od dawna nie ma czasu się zajmować).

Choć Sylwia zaakceptowała pomysł prawie od samego początku, to jednocześnie (właściwie do czasu zobaczenia gotowego produktu – naszego filmu) miała też, jak się wydaje, sporo wątpliwości co do finalizacji projektu. Kolejne rozmowy przybliżały nas do realizacji filmu, choć Sylwia zachowywała swoją silną pozycję, a wielość zajęć (związanych zarówno z prowadzeniem firmy, jak i wychowywaniem małych dzieci) sprawiała, że nie wszystkie spotkania udawało się łatwo zaplanować. Ciekawy zwrot w naszych relacjach (jak najbardziej życzliwych, miłych i poprawnych) wiązał się z pomysłem nakręcenia materiału z fotograficzno-filmowej sesji w skansenie. Towarzyszył nam wówczas (maj 2007 r.) Tomek Saliński, były student

⁷ Laboratorium prowadziłem z mgr Joanną Bartuszek.

⁸ W tekście będę często korzystał z liczby mnogiej, bowiem nad większością spraw związanych z założeniami filmu dyskutowałem przede wszystkim z Karoliną, a także z operatorami – Tomkiem Salińskim i Jakubem Czerwińskim – oraz montażystą Szymonem Pietrowskim. Nie znaczy to, że zawsze we wszystkich sprawach uzyskiwaliśmy oczywisty konsensus.

⁹ Rodzinnego z następujących powodów: 1) firmę założył jej ojciec, 2) zatrudniała ona kilku członków rodziny, 3) kultywuje rodzinną atmosferę; niespokrewnione osoby zatrudnione również, jak się wydaje, przejmują takie nastawienie (oczywiście nie wyklucza to uwikłania w relację władzy).

etnologii, który zgodził się uczestniczyć w projekcie jako operator¹⁰. Ponadpółgodzinny koncert „arii i recytatywów” na temat kamer, sprzętu filmowego, mikrofonów itd., „operowy pojedynek” Tomka i Sylwii (w czasie którego Karolina i ja byliśmy raczej publicznością) znacząco chyba podniósł w jej oczach nasz status: zaczęliśmy być kimś, nawet jeśli... nadal operowaliśmy słabszą niż jej kamerą”.

Naszym rozmowom z Sylwią (przede wszystkim z nią, choć czasem przysłuchiwali się im i do nich włączali także inni członkowie rodziny i zespołu) dotyczącym filmowania młodych par towarzyszyło oglądanie fragmentów filmów. Sylwia najczęściej chętnie opowiadała o ewolucji filmowania, nowych nabytkach zakładu, choć, szczególnie w mniej sformalizowanych rozmowach, tematy często się mieszały. Postanowiliśmy zdać się na Sylwię w sprawie wyszukania dla nas odpowiedniej pary, która po pierwsze wyrazi zgodę na naszą obecność na weselu, a po drugie będzie w miarę oswojona z kamerami (i ich liczbą).

Tą zaproponowaną przez Sylwię parą¹¹ okazali się Ola i Mark (ona – wówczas studentka anglistyki i studiów związanych z turystyką, on – Anglik po studiach gastronomicznych). Z młodą parą przed „ich dniem” (30 czerwca 2007 r.) spotkaliśmy się jedynie raz w przeddzień uroczystości – przedstawiliśmy siebie oraz nasz projekt i zyskaliśmy akceptację młodych.

Nie było między mną a Tomkiem rozbieżności co do tego, że w trakcie uroczystości będzie on robił zdjęcia obserwacyjne, polegające na długich i stabilnych ujęciach, starając się uchwycić przede wszystkim filmowców i ich interakcje z młodą parą, jak i pozostałymi gośćmi. Było oczywiste, że nie możemy zakłócać tego dnia państwu młodym własnymi osobami i naszym filmem. W czasie kolejnych dni nakręciliśmy wywiady z Sylwią (która tylko częściowo zajmowała się montażem) i Łukaszem Płochem (głównym montażystą filmu weselnego Oli i Marka), staraliśmy się też przyglądać pracy montażysty i ją rejestrować, zadając czasem pytania o sposób postępowania i ogólnie „filozofię” filmu weselnego. Po obejrzeniu wszystkich materiałów (już w „domu”) – dysponowaliśmy materiałem (ślub, wesele) z trzech kamer: Tomka, Sylwii i Łukasza Suszka – uznaliśmy, że są one na tyle ciekawe, że to one staną się trzo-

¹⁰ W wyniku wyjazdu powstała m.in. skromna 10-minutowa etiuda ukazująca interakcje pomiędzy filmowcem, fotografem i młodą parą, a także pomiędzy samymi nowożeńcami, Ewą i Markiem, którzy, w tym przypadku, mieli do owego „rytualnego wydarzenia” zgoła odmienne nastawienie: z powodu nieco być może nerwowego, ale też dystansującego, częstego śmiechu (chichotu) pan młody był stale strofowany przez panią młodą (jak się zresztą później okazało, policjantkę).

¹¹ Początkowy etap pracy nad filmem można po trosze uznać za szczególną formę, którą ujmując angielskojęzyczny termin „studying up”. Pojawienie się Tomka (wraz z jego profesjonalną wiedzą) można uznać za istotny punkt zwrotny, który wyraźnie wskazuje przynajmniej na wagę, jaką Sylwia – w końcu samouk (przynajmniej w dziedzinie filmu) – przywiązywała do profesjonalizmu (w swoich wypowiedziach bywała też bardzo krytyczna wobec lokalnej konkurencji).

¹² Na ówczesnym etapie projektu nie było jeszcze jasne, czy podstawą filmu staną się zdjęcia jednego czy większej liczby ślubów.

nem filmu¹³. Decyzja zaakceptowania pary „mieszanej” przyszła nam łatwo, po pierwsze dlatego, że jest to teren silnie naznaczony emigracją, a po wtóre, był to okres dużej fali emigracji do Wielkiej Brytanii i było oczywiste, że przypadek Oli i Marka nie jest odosobniony.

Od samego początku było dla mnie jasne, że mocną stroną filmu musi być wizualność, a tym samym, że powinniśmy starać się możliwie wiele ukazać za pomocą samych obrazów. Po kilkukrotnym obejrzeniu materiałów uznaliśmy, że chociaż głównym bohaterem filmu jest Sylwia (i film weselny), to młoda para i sam ślub (wesele) musi być bliskim dla tego pierwszego planu tłem. Jeśli bowiem nasz film nie ma być sfilmowanym wywiadem czy zobrazowaną książką na temat wideofilmowania, to interakcje pomiędzy filmowcem a młodą parą i gośćmi muszą być ważnym jego elementem. Chodziło zatem raczej o uchwycenie performatywnych detali, a nie sfikcjonalizowanych uogólnień¹⁴. „Zestaw” interakcji, z którymi ma do czynienia wideofilmowiec, uczyniliśmy więc podstawowym tematem tego filmu. Dlatego chcieliśmy np. pokazać zestaw pomysłów, które rządzą sesjami w skansenie, choć oczywiście nie jest on tu wyczerpany i, co jasno wynika z zakończenia filmu, podlega ciągłym zmianom. Przynajmniej część pomysłów to produkty chwili (tak np. pojawił się pomysł na naśladowanie znanej sceny z *Titanica*), co nie znaczy, że nie mogą być powtarzane. W wielu ujęciach Tomkowi udało się zarejestrować różnorodne interakcje pomiędzy kamerzystami a weselnikami. Wydaje się, że jak najbardziej zasadne może być uznanie, że kamera nie tylko rejestruje, lecz także czasem stymuluje i prowokuje (teatralizuje) zachowania weselników. Nasz film próbuje ukazać kilka różnych form interakcji, przejścia pomiędzy tymi formami bywają płynne (pod tym względem nie ma jasno wyróżnionych kategorii: to widz musi próbować czerpać informacje z różnych poziomów filmowej rzeczywistości). Kamera filmowców weselnych bywa obserwacyjna (choć na różne sposoby); bywa też kreacyjna (również w różnym stopniu): inaczej podczas ubierania państwa młodych (gdzie filmowana młoda para musi dostosować się – najczęściej – do wizji

¹³ W filmie zostały również wykorzystane: jedno ujęcie z dodatkowej „naszej” małej kamery (K. Dudek), zapisy (obserwacja i wywiady ze studia montażowego Foto Zoom z czasu montażu filmu, „po weselu” – zdjęcia moje) oraz materiały powstałe już rok później: długie wywiady nagrane kamerą wideo z Olą i Markiem (dotyczące m.in. wesela i ich percepcji „filmu weselnego”) oraz z Sylwią (kamera: Jakub Czerwiński; razem ok. 5 godzin materiału), a także gotowy „film weselny” (cudzysłowem będę oznaczał zmontowany w zakładzie Foto Zoom „film weselny” Oli i Marka), który otrzymaliśmy po jego zmontowaniu. (Materiały nagrane w czasie kolejnych wizyt, przez T. Salińskiego, nie weszły już do filmu – zostały częściowo wykorzystane do stworzenia oddzielnego DVD).

¹⁴ Niektóre omawiane przez Sylwię szczegóły w kolejnych wywiadach „mutowały”, tak np. przypadek szczególny, jakim było 16 bram w czasie jednego ze sfilmowanych przez nią wesel (Bratkowice), urosł do reguły, która miała na niej wymusić korzystanie z tzw. bennyhilów – czyli montowanych w przyspieszeniu zdjęć z zewnętrzną muzyką zaczerpniętą z serialu *Benny Hill* i nadającą owym scenom groteskowy i humorystyczny wymiar. Ta oczywista przesada, jak sądzę, mogła być wynikiem również właśnie teatralizującej wydarzenia obecności kamery.

kamerzysty), a inaczej w czasie sesji w skansenie, gdzie rzeczywistość profilmowa zdaje się totalnie kreowana przez filmowca (fotografa), choć często oczywiście przy współudziale państwa młodych i ich świty (por. Dudek 2008, 2009a i b).

Choć nasz film wydaje się podążać za chronologią wydarzeń, to jest też w jasny sposób konstrukcyjny. Tę jego konstrukcyjność sygnalizujemy od samego początku, zestawiając kilka wersji historii poznania się młodej pary: zaczerpniętą z gotowego „filmu weselnego” fotograficzną opowieść (animowany album zdjęć) o tym, „jak wzrastali, by poznać się i powiązać swe losy”, z dwiema dialogicznie splecionymi, „realnymi” wersjami opowieści o poznaniu się w wydaniu Oli i Marka. Scena ta spotkała się z krytyką, z uwagi na to, że nie od początku jest jasne, iż fragmenty z „animowanego albumu” są cytatem z filmu weselnego, a nie fragmentem naszego filmu – choć są one „wizualnie” wyodrębnione (o czym dalej). Ale miała też ona swoich zwolenników. Magdalena Zowczak słusznie wskazała tu na trop Cliffordowski, odnosząc to do jego pomysłu na etnografię jako (bliską surrealizmowi) sztukę zestawiania¹⁵.

Sądziłem, że rozpoczęcie właśnie przez zestawienie ze sobą kilku początków to dobry pomysł na wprowadzenie ważnych bohaterów, ale przede wszystkim chodziło właśnie o podkreślenie już w tej pierwszej scenie faktu, że film składa się z wielu nie zawsze koherentnych materiałów i mimo „realizmu”, jest jawnie konstruowany. Dlatego też od samego początku było dla mnie jasne, że obrazy z poszczególnych kamer (i gotowego „filmu weselnego”) powinny być konsekwentnie wizualnie wydzielone¹⁶; w trakcie opracowywania szczegółowego scenariusza dla montażysty zdaliśmy sobie sprawę, że nasza kamera nie będzie stale odgrywała nadrzędnej roli kamery obserwacyjnej, lecz czasem będzie kamerą poniekąd równorzędną. Było to po trosze konsekwencją tego, że, jak wspomniałem, obecność filmowca (fotografa) na planie może mieć różny charakter: jawne konstruowanie rzeczywistości (skansen) czy styl bardziej obserwacyjny – np. w czasie wesela, gdzie filmowiec nie aran-

¹⁵ Wypowiedź w czasie pokazu pierwszej pełnej wersji filmu w IEiAK UW (listopad 2008 r.; pokaz ten odbył się wkrótce po tym, jak pokazaliśmy film „głównym bohaterom” i zyskaliśmy ich aprobatę). Chodzi o znany tekst Jamesa Clifforda o surrealizmie etnograficznym zamieszczony w: Clifford 2000.

¹⁶ Tu zarysował się jeden z drobnych sporów przede wszystkim z montażystą, który w imię konsekwencji w montażu skłonny był czasem „fikcjonalizować” owe filmogłasy. Etnograficzna wierność była tu dla mnie warunkiem niezbędnym. Materiały z kamer operatorów „weselnych” (oznaczone napisem REC: czerwonym – Sylwia, i niebieskim – Łukasz), fragmenty gotowego „filmu weselnego” (ujęte w czarną ramkę – efekt pomniejszonego ekranu) oraz materiały z naszych kamer: w czasie ślubu i wesela operatorem był Tomasz Saliński (nieoznaczone dodatkowo ujęcie ze skansenu – Karolina Dudek); montaż i wywiady nagrane w ciągu kilku dni po weselu zarejestrowałem ja; autorem zdjęć z wywiadów dogranych rok po ślubie był Jakub Czerwiński. Choć szczegółowa informacja dotycząca oznaczenia kamer zostaje wprowadzona dopiero w napisach końcowych, to dla uważnego widza – jak sądzę – dość jasne stają się (po pewnym czasie) owe umowne rozróżnienia. Już na początku filmu kamera Tomka ujmuje od tyłu filmującą Sylwię: po cięciu przechodzimy do ujęcia z kamery Sylwii z umieszczonym w prawym górnym rogu czerwonym napisem REC, ujęcia bliźniaczego do tego, które widzieliśmy wcześniej na panelu LCD w kamerze Sylwii.

zuje już „rzeczywistości”, co nie znaczy, że jest nieobecnym jej obserwatorem. Filmowcy wydają się często integralną częścią samego wesela. Ich obecność prowokuje różnego rodzaju zachowania weselników; *vide* m.in. pocałunek złożony w trakcie tańca „na kamerze” (pan z bokobrodami, „najlepszy na Podkarpaciu nauczyciel wuefu”) i, niejako w odpowiedzi, przetarcie obiektywu sukienką (starościna), ale też zaaranżowana sesja zdjęciowa rodziny i bliskich. Podporządkowanie nowożeńców wymaganiom filmowca (fotografa) nie jest też całkowite i bezwzględne, co jasno sygnalizuje zestawienie dwóch bliźniaczych i niewiele oddalonych od siebie w „realu” scen (niespełna pół godziny), kiedy Sylwia prosi nowożeńców (w samochodzie – po mszy i przed domem weselnym), by wykonywali określone „rytualne gesty” do kamery: pokażcie obrączki, pocałujcie się... W pierwszym przypadku para młoda całkowicie podporządkowuje się jej prośbom, w drugim – Ola stawia opór, a profil-mowa scena sfilmowana w setce przemienia się w filmową bajkową idyllę (kamera Sylwii). Jak widać, nie wszystko w czasie owego obrzędu podporządkowane jest formie, strukturze, filmowcowi/filmowi (co szczególne, ta jedna, moim zdaniem, z mocniejszych emocjonalnie scen nie została uwzględniona w samym „filmie weselnym”).

W filmie znalazły się wypowiedzi, mogłoby się wydawać, mało znaczące i niespektakularne. Zdecydowanie przeciwstawiłem się np. pomysłowi montażysty, żeby skrócić i skondensować wypowiedź Łukasza montażysty, która kryje ciekawy paradoks: powiada on mianowicie (w jawnej sprzeczności z jedną z zamieszczonych wypowiedzi Sylwii), że lubi montować filmy weselne, bo tam nic się nigdy nie powtarza. Jeśli potraktować tę wypowiedź jako szczerą (a taką, jak sądzę, jest; Łukasz montował wówczas filmy weselne już ponad pół roku), to ów jawny paradoks da się wytłumaczyć tylko tym, że to perspektywa zewnętrzna pozwala widzieć w większości filmów ślubnych zestaw konwencjonalnych powtórzeń, dla uczestników – a jak widać także twórców – film weselny może stanowić namiastkę rytuału, w którym powtórzenia nie wywołują nudy, bowiem czerpią z mocy rytuału angażującego również emocje. Można zatem sądzić, że „filmowcy weselni” (często filmowaniem i montażem zajmuje się ta sama osoba – w tym przypadku w przeważającej mierze film zmontowany został przez osobę niebędącą na weselu) nie przyjmują całkowicie zewnętrznej perspektywy wobec ślubu (wesela)¹⁷.

Jedna z podstawowych definicji filmu antropologicznego (niewyczerpująca, niemniej ważna i powtarzana – por. np. Heider 1976; Ruby 2000) powiada, że powinien być on zrobiony bądź aktywnie współtworzony przez antropologa. W tym przypadku film powstał wedle szczegółowego scenariusza (oczywiście stworzonego na podstawie nakręconego już materiału) budowanego przez nas w dużym stopniu

¹⁷ O wadze przemiany owej zewnętrznej perspektywy w wewnętrzną dla zrozumienia i odczucia, czym może być „życie”, w zabawny (choć sfikcjonalizowany) sposób opowiada film *Dzień świstaka* (reż. Harold Ramis, 1993). Zapewne „zrozumienie” wagi owej przemiany istotne jest również dla uprawiania nauki (por. Heidegger 1977; Mitchell 2001; Sikora 2009).

zgodnie z chronologią wydarzeń, tak jednak, by przede wszystkim rejestrować ważne dla ślubnego wideofilmowania elementy obrzędu. Postanowiliśmy obszernie cytować samych wideofilmowców – co daje namiastkę ich (różnorodnego w końcu) sposobu posługiwania się kamerą. Naszym celem było również ukazanie tych dwóch odmiennych perspektyw w filmie. Próbie skonstruowania najpierw perspektywy zewnętrznej, a następnie wewnętrznej odpowiada pewne zróżnicowanie narracji w filmie. Większą dyscyplinę przyglądania się filmowcom przy pracy widoczną w pierwszej części filmu zastępuje równorzędność kamer w późniejszej części wesela. Ta niekonsekwencja jest poniekąd założona i po trosze wymuszona chronologią wesela. W pierwszej części filmowcy weselni zdecydowanie częściej aranżują rzeczywistość, w drugiej po trosze stają się jej uczestnikami. Dwa „numery” taneczne z wesela koncentrują się kolejno na dwóch ważnych sprawach: pierwszy w znacznym stopniu na wspomnianej już interakcji pomiędzy filmującymi a weselnikami (najwyraźniej widać to właśnie w *Life is life*, a także „rodzinnej sesji zdjęć”), w drugim przypadku zależało nam na ukazaniu sposobu pracy Sylwii w czasie wesela (który zdecydowanie odbiega od tego, co zaprezentowała w skansenie). Pokazując oczepiny i zabawę w cztery krzesła, chcieliśmy oddać atmosferę przenikniętą zabawą, ale też stworzyć namiastkę już niedystansującej kamery – w tych końcowych fragmentach filmu wszystkie trzy kamery traktowane są niemal równorzędnie. Chodziło nam właśnie o pewne zniwelowanie dystansu i zewnętrznej perspektywy patrzenia/obserwacji/śledzenia. Podejmując takie decyzje, sądziłem, że dzieło etnograficzne nie może być krępowane formą (por. np. Ruby 2000, Pink 2007; ale warto tu także pamiętać o uwagach Barthes’a, np. 1979, na temat fragmentu i całości, by nie wspominać już o takich klasykach jak Nietzsche)¹⁸. Zderzenie tych dwóch zabaw na własne potrzeby nazwałem „dekonstrukcją” polskiej seksualności¹⁹.

Pośród nowych pomysłów na antropologię (wizualną) można odnaleźć i takie, które powiadają, że zbliżenie antropologa (antropologii) i badanej kultury (zjawisk, ludzi) nie wiąże się tylko z tym, że antropolog stara się (zazwyczaj przez dłuższy czas) obserwować daną kulturę i żyć w niej, lecz także z tym, że to, co (wizualny) antropolog robi – film, fotografie, zapis wideo – jest nie tyle zapisem pewnej zobiektywizowanej rzeczywistości, ile raczej szczegółną formą towarzyszenia, w tym przypadku

¹⁸ W pamięci miałem też rozmowę z Garym Kildeą o jego słynnym *Trobriand Cricket. An Ingenious Response to Colonialism* (1976). Mówił o rozdźwięku w tym filmie: pierwsza część (narzucona przez antropologa: Jerry’ego Leacha) jest bez wątpienia wyjaśniająca (antropologiczny komentarz z offu), druga, którą Kildea zdecydowanie bardziej ceni, to przede wszystkim zdjęcia obserwacyjne (rozmowa prywatna w czasie festiwalu filmów NAFA, Tartu 2004).

¹⁹ Tradycyjna oczepinowa gra związana (element rabelaisowsko-bachtinowski) z seksualnością staje się zabawną prowokacją wprowadzającą m.in. element gry z (homo)seksualnością. Kontekstualnie pojawia się tam również silnie motyw gry ze stereotypami „rasowymi” (zwycięzcą okazuje się Czarny: vide „his final talk”). Urzeczony tą sceną – „cztery krzesła” – zdecydowałem się wprowadzić ją praktycznie w całości do filmu.

„kategoriom wizualnym” (czy raczej ich nosicielom i realizatorom), tj. tworzeniem platformy (bywała ona nazywana m.in. „trzecią przestrzenią”, „trzecim głosem”)²⁰ porozumienia pomiędzy owymi różnymi kategoriami. Tak na przykład uważa Sarah Pink (2007). Można sądzić, że sam pomysł, żeby to za pomocą filmu przedstawić/ukazać taki fenomen kulturowy, jakim jest film (czyli nie sprowadzać opisu do logocentrycznego wyводу), jest właśnie krokiem w stronę nowego, komplementarnego traktowania nauki²¹. Pink pisze *expressis verbis* (co prawda tu w kontekście fotografii, niemniej można jej słowa z powodzeniem odnieść do innych form tworzenia obrazów):

Fotografia etnograficzna może raczej przyczyniać się do tworzenia ciągłości między kulturą wizualną danej dyscypliny naukowej a kulturą informatorów i współpracowników badania. W ten sposób etnografowie mogą próbować stworzyć reprezentację fotograficzną odnoszącą się do lokalnych kultur wizualnych, a jednocześnie zaspokoić wymagania i zainteresowanie świata nauki (Pink 2007, s. 66).

Takie postępowanie można by uznać właśnie za poszukiwanie wspomnianej „trzeciej przestrzeni”, „trzeciego głosu”, platformy, na której dochodziłoby do zbliżenia, choć niekoniecznie stopienia, tych dwóch, czasem odmiennych, sposobów widzenia/perspektyw/horyzontów.

*

Film pokazaliśmy głównym bohaterom dwukrotnie. Od razu po zmontowaniu pierwszej wersji (listopad 2008 r.), oddzielnie młodej parze i „filmowcom”. Reakcje Oli i Marka nagraliśmy. Oglądanie wiązało się m.in. z bardzo silną reakcją wzruszenia u obojga (w oczach pojawiały im się łzy). Ich ocena filmu była zdecydowanie pozytywna, choć trudno było wnikliwiej porozmawiać o nim samym. Ola podkreś-

²⁰ Wypada tu pewnie przywołać np. głosy Marka Kaminsky’ego (1992), próbującego teoretycznie dopracować pomysły Barbary Myerhoff, czy Homi Bhabhę (1994), ale nie należy też zapominać o wcześniejszych conceptach Rolanda Barthes’a (np. 1979) odwołującego się m.in. do Donalda Winnicotta, czy też pomysłach Jeana Roucha wprowadzającego takie pojęcia jak „anthropologie partagée” czy „etnofikcja” (zob. np. Sikora 2005).

²¹ Michael Herzfeld pisze: „Oglądałem kiedyś nagranie wideo z uroczystości weselnych na Krecie. Przejawem etnograficznej nieuczciwości byłoby zlekceważenie takiej elektronicznej ekspansji społeczności lokalnych, nie mówiąc o tym, że zmarnowalibyśmy w ten sposób szansę zrozumienia procesów kulturowej transmisji i przemian; rozwój technologii wideo [...] nie będzie zwalniać tempa po to, by antropologia mogła dotrzymać mu kroku” (2004, s. 407).

To ciekawe, że w trakcie wspomnianej wcześniej dyskusji w IEiAK Anna Malewska-Szałygin zauważyła, że oglądając różne wesela „ludowe”, zastanawiała się, jak można by ów fenomen opisać, i że właśnie nasz film mógłby być odpowiedzią na owe poszukiwania. Coraz częściej pojawiają się głosy, które traktują sprowadzanie antropologii do dziedziny słowa jako zdecydowaną i nieusprawiedliwioną redukcję, dopominając się o paralelizm słowa i obrazu (ale także podkreślające wagę badania człowieka jako fenomenu cielesno-zmysłowego). Co do paralelności filmu/wizualności i niesprowadzania antropologii do dziedziny czysto słownej, por. np.: Stoller 1992; Taylor 1996; Banks i Morphy 1997; MacDougall 1998; Pink 2007.

liła, że w przeciwieństwie do „filmu weselnego” pokazuje prawdę: tak jak rzeczywiście było... Zapytaliśmy m.in., czy nie chcieliby czegoś usunąć z filmu oraz czy im czegoś w nim brakuje. Przy okazji tego pierwszego pytania ciekawie wyszła na jaw ich percepcja sesji plenarowej (skansen). Ola wydawała się nie pamiętać, jak wiele było tam scen w pełni aranżowanych. Powiedziała też, że sądziła, iż nasz film będzie „bliżej” samej Sylwii i jej pracy (notabene Sylwia wyraziła dokładnie odwrotny pogląd). Mark stwierdził zaś, że cała sytuacja (skansen) wydawała mu się mocno sztuczna, zapewne także dlatego, że wielu rzeczy, o które go proszono, jak i aranżowanych sytuacji oraz dialogów po prostu nie rozumiał. Oboje zadeklarowali, że nie zgłaszają pretensji co do tego, by z filmu coś trzeba było usunąć. Po pewnym zastanowieniu Mark powiedział, że jedyną rzeczą, jakiej mu w filmie brakuje, jest krojenie tortu, które w kulturze angielskiej jest jednym ze zdecydowanie ważniejszych momentów na weselu, i że wiele osób robi zdjęcia samemu tortowi, jak i „operacjom”, które młoda para przy nim wykonuje²².

Reakcja na pierwszy pokaz filmu w zakładzie Foto Zoom (gdzie wśród publiczności z osób bezpośrednio związanych z filmem była Sylwia, Łukasz montażysta i jeden z członków zespołu muzycznego; drugi operator, Łukasz Suszek, w międzyczasie został powołany do wojska) była zdecydowanie entuzjastyczna. Projekcji towarzyszyły częste wybuchy śmiechu i drobne komentarze. Film oglądany był z dużą uwagą i silnymi emocjami. Łukasz, wyraźnie zadowolony z własnego udziału w filmie, już po jego projekcji powiedział, że wybraliśmy z jego wypowiedzi to, co najistotniejsze. (Ponieważ tytuł filmu jest cytatem z jego wypowiedzi – fraza ta powtarza się zresztą w różnych wariacjach częściej – pytaliśmy również, czy akceptuje wybór i czy przychodzi mu do głowy lepszy tytuł). Sylwia, ewidentnie również wzruszona, powiedziała, że zmontowaliśmy film „delikatnie” (wcześniej wyrażała obawy, że możemy w filmie wykorzystać jakieś jej uchybienia: Sylwia potknęła się na przykład w kościele i upadł z kamerą na kolana). Co ciekawe, zwróciła od razu uwagę na elementy, które mogłyby jej pomóc w reklamowaniu własnej firmy i metod pracy (sceny z montażu, wykorzystanie ekranu komputerowego itd.).

To m.in. na jej życzenie po miesiącu urządziliśmy kolejny pokaz filmu (w poprawionej i nieco zmienionej wersji, z ulepszonym dźwiękiem). Projekcję poprzedzała kolacja, a na sali zgromadziło się około 20 osób. Poza wcześniej wymienionymi postaciami z osób zaangażowanych w filmie byli m.in. fotograf i kilka osób z zespołu muzycznego. Był też nowy pracownik w zespole Sylwii, podkupiony telewizji rzeszowskiej. (To on w znacznym stopniu odpowiedzialny jest za zmiany, które zaszły od tego czasu w sposobie realizacji filmów w zespole Foto Zoom, np. dużo szybszy montaż w scenach ubierania młodej pary, zbliżenia, koncentracja na detalach). On

²² Zdecydowaliśmy się jednak nie wprowadzać sceny z tortem do samego filmu – to bardziej część wesela niż „filmu weselnego” – i umieścić filmowy zapis krojenia tortu w zmontowanych „aneksach” do głównego filmu (oddzielne DVD).

też, jak się wydaje, krytycznie odniósł się do naszego filmu, sugerując Sylwii (w rozmowie z nami tego nie uczynił), że nasz film może być chwilami ironiczny wobec ich sposobu filmowania. W czasie późniejszych rozmów z Sylwią (i wyjaśnień) pojawiła się sugestia, że (korzystając również z naszych materiałów) oni sami zmontują nowy film (a nawet kilka wersji – w jednym z pomysłów każda z osób montujących w zakładzie stworzyłaby własną wersję). Po zastanowieniu uznałem, że jest to bardzo ciekawa propozycja, i po konsultacji z nowożeńcami (czy i oni akceptują takie rozwiązanie) postanowiłem skorzystać z tej intrygującej badawczo możliwości kontynuacji i poszerzenia naszego projektu. Coraz częściej w antropologii wizualnej takie „kolaboracje” uznaje się za ciekawy pomysł na rozszerzanie i zintensyfikowanie badań, a także dogodne pole obserwacji i negocjacji związanych z omawianiem funkcjonujących i akceptowanych kategorii wizualnych (por. np. Ruby 2004, Pink 2007). Jest to z pewnością jeden ze sposobów ucieczki od zewnętrznej perspektywy – choć tu oczywiście owo zapośredniczenie jest piętrowe: oni obserwują młodą parę i gości, my zaś ich. Niestety na razie ta nowa faza projektu nie doszła jeszcze do etapu realizacji.

Zmiana percepcji filmu przez Sylwię wskazuje na inne (niż zasugerowane na wstępie) niebezpieczeństwa związane z badaniem bliskiej kultury. Współczesna antropologia wizualna bywa nadzwyczaj wyczulona na etyczne wymiary jej uprawiania. Ilisa Barbash i Lucien Taylor zauważają, że „problemy etyczne pojawiać się będą wbrew nawet naszym najlepszym intencjom. Mogą się pojawić nawet po skończeniu filmu, gdy film jest już pokazywany” (Barbash i Taylor 1997, s. 49; por. też Ruby 2004 i Pink 2007). Jak widać, to niebezpieczeństwo nie ominęło także naszego filmu.

Warto jednak jeszcze nieco bardziej ogólnie odnieść się do zasygnalizowanej na początku problematyczności badania kultury bliskiej. Paradoksalnie bowiem owa bliskość może przekładać się na dystans wobec oglądanego zjawiska. Sporadycznie – ale jednak – pojawiły się (mówię o etnologach) głosy mówiące o uczuciu skrępowania w czasie oglądania filmu. W jednej z wypowiedzi sugerującej m.in. skrócenie scen rozgrywających się w skansenie (warto dodać, że idzie o głos tzw. terenowca), znalazło się również wyznaczenie mówiące o pewnym skrępowaniu łączącym się z oglądaniem scen związanych z neglizowaniem zachowań i konwencji. Jak mi się wydaje, niektóre z tych odczuć i komentarzy można wiązać ze zjawiskiem, o którym pisał Wiktor Stoczkowski, a mianowicie z trudnością odnalezienia (właściwego) dystansu, kiedy ów „przyrodzony” etnograficzny dystans znika. Kiedy owi inni są inni, choć jednocześnie poniekąd tacy sami jak my...²³. Co powiedzielibyśmy na przy-

²³ Co ciekawe, Stoczkowski (2008) nie pisze o etycznych problemach związanych z badaniem własnej kultury, podkreśla tylko fakt niemożności odnalezienia „właściwego” etnologowi dystansu. Z taką postawą można oczywiście również polemizować. Dzisiejsza antropologia nie zawsze w dystansie znajduje receptę na właściwe podejście (por. np. Behar 1996; Clifford 2000; Rosaldo 1993; Sikora 2009).

kład, gdyby filmowiec weselny w filmie (o nim) opowiadał nam m.in. o tym (i zostało to również pokazane), że depiluje się i barwi siwe włosy (głowa, wąsy, klatka piersiowa) przed swoim występem, czy nie zostałoby to potraktowane jako akt przynajmniej zbyt daleko idącej wiwisekcji? Takie sceny w filmie o ślubowideofilmowaniu w Indiach budzą co najwyżej uśmiech, ale na pewno nie uczucie skrępowania²⁴. Etnograficzny dystans pozwala pokazać i oglądać więcej. Kiedy on znika, znika również, a przynajmniej staje się niepewny, umożliwiając ów dystans relatywizm (nawet jeśli nazwiemy go antyantyrelatywizmem), który z kolei pozwala na powstrzymanie się od wartościowania. Ale tym samym, jak sądzę, nasz film odegrał rolę papierka lakmusowego pozwalającego badać samych etnologów, ich niepokój wobec badania własnej kultury²⁵. Czy nie dlatego uciekają oni „dalej”, gdzie ludzie szlachetniejsi, a kultury mniej skalane²⁶ (odległość w przestrzeni bywa też przekładana na dystans czasowy, zob. Fabian 1983)? Ironizuję nieco, ale niektóre wypowiedzi mogą budzić właśnie takie refleksyjne zakłopotanie związane z wartościującą reakcją samych etnologów (dotyczącą samego przedmiotu filmu). Paradoksalnie zatem etnograficzna bliskość pozostaje w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do akceptacji różnicy i wiedzy, przynajmniej czasem, do przekładania owej różnicy na sąd smaku. Ale pojawia się tu również bardzo silnie to (obecne i niebezpieczne w filmie), co moglibyśmy nazwać zewnętrzną perspektywą²⁷. W tym, co uznaje się za zaletę antropologii wizualnej: pokazywanie człowieka żywego (choć nie z krwi i kości), w całej jego zmysłowości, skrywa się też jej trudność, która wiąże się z problematycznością ukazywania wizerunku konkretnych osób, właśnie uczynienia z innych zawsze po trosze spektaklu, przedmiotu oglądu (co nieodmiennie nastrocza problemów etycznych) – niemożność (a przynajmniej niełatwość) ucieczki w uogół-

²⁴ Por. *Silk, Muthappan and VHS. Portraits from South India*, realizacja: Damaris Lüthi, Ulrich Grossenbacher, 1997. Christopher Pinney zauważa z kolei, że ważnym elementem w filmie z wesela hinduskiego jest „skanowanie” kamerą leżącej „w pełnym rynsztunku” panny młodej (makijaż, biżuteria, ubranie): detaliczne powolne filmowanie często w zbliżeniu wszystkich owych elementów – to ciekawy przykład obecności „spektaklu” (którego „przedmiotem” – warto podkreślić – jest kobieta) w obrębie innej kultury (Pinney 1997).

²⁵ Być może byłaby to szczególna odmiana *oikofobii*, o której w nieco innym kontekście pisał Roger Scruton (1995).

²⁶ Wypowiedzi, które utyskiwały na „zanikanie obrzędowości i tradycji”, również się pojawiły. Dotyczyło to np. instrukcji przekazywanej matce panny młodej przed przywitaniem nowożeńców na progu domu weselnego. Zabawnym komentarzem do tego może być nowy film Ulriki Ottinger *Koreański kufer ślubny* (2009 r.) o weselu koreańskim, gdzie osób „wspomagających” (instruktaż i pomoc) ceremonię jest całkiem sporo – i nikt się temu nie dziwi, choć dbałość o to, by garnitur ojca pana młodego czy panny młodej się nie marszczył (bo jakże by to wyglądało na zdjęciach), doprawdy zadziwia.

²⁷ Ten podejmowany już przynajmniej od czasów Heideggera i Foucaulta (a wywodzący się od Kartezjusza) problem zewnętrznej perspektywy, uprzedmiotawiającego zewnętrznego spojrzenia, świata jako obrazu, świetnie zestawia i na ciekawych przykładach konceptualizuje Timothy Mitchell (2001; por. też Sikora 2009).

niającą i idealizującą abstrakcję. Ten dylemat towarzyszył nam praktycznie od samego początku w myśleniu o filmie i wydaje się, że wraz z jego zakończeniem nie odszedł do lamusa.

Istnieje tu jeszcze wewnętrzna opozycja: pokazywanie człowieka, który mówi, jest zdecydowanie łatwiejsze niż pokazywanie go „po prostu”. Czasem jednak, jak sądzę, jest to pochodną błędnego mniemania, że kiedy ktoś mówi, to zawsze zdaje sobie sprawę z tego, co robi. To chyba nie zawsze najśluszniesze założenie...

Bibliografia

Barbash I., Taylor L.

1997 *Cross-Culture Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, Berkley, Los Angeles, London

Banks M., Morphy H.

1997 *Introduction*, w: *Rethinking Visual Anthropology*, red. M. Banks, H. Morphy, New Haven, London

Barthes R.

1979 *Wykład*, przeł. T. Komendant, „Teksty”, nr 5.

1996 *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa

Behar R.

1996 *The Vulnerable Observer. Anthropology That Breaks Our Heart*, Boston

Berger J., Mohr J.

1982 *Another Way of Telling*, New York

Bhabha H., Burgin V.

1994 *Visualizing Theory*, w: *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990–1994*, red. L. Taylor, New York, London

Clifford J.

1997 *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, London

2004 *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, t. I, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa

Dudek K.

2008 *Od rytuału do spektaklu – mediatyzacja obrzędów weselnych* (praca licencjacka – archiwum IEiAK UW)

2009 *Wedding Films: Media and Rituals*, referat wygłoszony w ramach sesji *Ritual Today*, UJ, Kraków 25–27 czerwca 2009 r.

- b.d.w. *Globalny kontekst lokalności – filmy weselne*, w: *Różne kultury, różne globalizacje*, red. W. Kuligowski, A. Pomieciński
- Fabian J.
1983 *Time and the Other. How Anthropologist Makes Its Object*, New York
- Geertz C.
2000 *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dżurak, S. Sikora, Warszawa
- Heidegger M.
1977 *Czas światobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: *Budować, mieszkać myśleć: eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, Warszawa
- Heider K.G.
1976 *Ethnographic Film*, Austin
- Herzfeld M.
2004 *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków
- Kaminsky M.
1992 *Myerhoff's „Third Voice”: Ideology and Genre in Ethnographic Narrative*, „Social Text”, nr 33
- Krauss R.
1978 *Tracing Nadar*, „October”, 5, Summer
- MacDougall D.
1998 *Transcultural Cinema*, red. L. Taylor, Princeton
- Mitchell T.
2001 *Egipt na wystawie świata*, przeł. E. Klekot, Warszawa
- Pink S.
2007 *Doing Visual Ethnography: Image, Media and Representation in Research*, London
- Pinney Ch.
1997 *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, London
- Rosaldo R.
1993 *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis (with a new introduction)*, Boston
- Ruby J.
2000 *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, London
2004 *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, przeł. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” nr 47–48, jesień–zima

Scruton R.

- 1995 *Oikofobia i ksenofilia*, przeł. A. Depowska, w: *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków

Sikora S.

- 2004 *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin
2005 *Jean Rouch: twórcze łączenie przeciwieństw*, „Czas Kultury” nr 3–4
2009 *Odwrócone spojrzenie albo antropologizacja antropologii*, w: *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów*, red. A. Pomieciński, S. Sikora, Poznań

Stoczkowski W.

- 2008 *Poszerzenie pola etnologii. Od pseudonauki do nauki, czyli jak przekształcić zjawiska Kultury w zjawiska kulturowe*, w: *Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata*, red. A. Chwieduk, A. Pomieciński, Warszawa

Stoller P.

- 1992 *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago i London

Taylor L.

- 1996 *Iconophobia. How anthropology lost it at the movies*, „Transition”, nr 69

Filmografia

Dudek K., Sikora S.

- 2009 *Żeby to było ciekawe... Film o mediatyzacji obrzędów weselnych*. Zdjęcia: Tomasz Saliński, Jakub Czerwiński, Sylwia Chorążka, Łukasz Suszek, Sławomir Sikora, Karolina Dudek; montaż: Szymon Pietrowski; 73', © Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Warszawski

Leach J., Kildea G.

- 1976 *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism*, University of California

Lüthi D., Grossenbacher U.

- 1997 *Silk, Muthappar and VHS. Portraits from South India*, Szwajcaria

Ottinger U.

- 2009 *Koreański kufer ślubny*, Niemcy

Ramis H.

- 1993 *Dzień świstaka*, USA