

„Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022)  
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1246>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Kamila Żyto**  
Uniwersytet Łódzki  
<https://orcid.org/0000-0003-2822-8341>

# Ewolucjonizm, memetyka i złożone systemy adaptacyjne, czyli filmoznawstwo w obliczu zwrotu biokulturowego

## Słowa kluczowe:

teoria filmu;  
zwrot biokulturowy;  
ewolucjonizm;  
memetyka;  
złożone systemy  
adaptacyjne

## Abstrakt

Pomimo istotnego wpływu, jaki na współczesną humanistykę wywarł zwrot biokulturowy (*biocultural turn*), filmoznawstwo jedynie okazjonalnie dostrzega intelektualny potencjał perspektywy poznawczej przyrodoznawstwa. Wydaje się, że marginalizacji ulega zwłaszcza myśl Karola Darwina i jego spadkobierców. Niniejszy artykuł jest poświęcony szczątkowo rozpoznaniu w filmoznawstwie paradygmatowi teoretycznemu, jakim jest ewolucjonizm. Autorka wskazuje te obszary teorii filmu, na których porzmiewają jego echa (np. kognitywizm), oraz mapuje wyłaniające się na gruncie filmoznawstwa nowe, niejednorodne pole badawcze. Uzupełnieniem tych rozważań jest charakterystyka wad i zalet memetyki, nierzadko określanej mianem darwinizmu bez biologii. *Last but not least*, autorka przywołuje koncepcję złożonych systemów adaptacyjnych (CAS) jako modelu opartego o ewolucję replikatorów oraz potencjalnie użytecznego w procesie opisu nie tylko tekstów filmowych, ale i całej kultury filmowej.

*Biologia jest jedną z ważniejszych nauk XX w. Z jej dorobku korzysta humanistyka, ale także socjologia, ekonomia czy antropologia*<sup>1</sup>. W rezultacie przenikają się paradygmaty badawcze dotychczas traktowane jako odrębne, a podział na tak zwane *sciences* i *studies* stopniowo ulega zatarciu<sup>2</sup>. Interesujący jest zwłaszcza wpływ, jaki nauki przyrodnicze wywarły na badania nad kulturą. Kluczową rolę w tym wypadku odgrywają teorie z zakresu ewolucji biokulturowej. Ich podstawowe założenie – przyjęte w latach 80. – jest ufundowane na przekonaniu, że zachowanie ludzkie to wynik uwarunkowań zarówno biologicznych, jak i kulturowych (na przykład koewolucja genetyczno-kulturowa Edwarda O. Wilsona<sup>3</sup>). W świetle tej perspektywy badawczej natura i kultura wzajemnie się warunkują i podlegają procesom ewolucji<sup>4</sup>.

Ewolucjonizm przez długi czas miał status światopoglądu, zaś dopiero potem zaś stał się teorią naukową<sup>5</sup>. Choć ma wiele obliczy, w biologii jest dziś powszechnie akceptowany. Susan Blackmore w następujący sposób ujmuje jego fundamentalne zasady: *Po pierwsze, konieczna jest zmienność, aby nie wszystkie osobniki były identyczne. Po drugie, konieczne jest środowisko, w którym nie wszystkie osobniki są w stanie przeżyć i w którym pewne ich odmiany radzą sobie lepiej niż inne. Po trzecie, konieczny jest proces, w którym cechy rodziców przekazywane są potomstwu*<sup>6</sup>. Ponadto ważną cechą ewolucjonizmu jest to, że składają się nań procesy zarówno adaptacyjne (dobór naturalny), jak i nieadaptacyjne (mutacje, dryf genetyczny, przepływ genów). W rezultacie ewolucja afirmuje zróżnicowanie form życia, uwzględnia rolę przypadku w ich powstawaniu i nie jest oparta na predeterminowanych mechanizmach.

Niniejszy artykuł ma charakter przeglądowy i postulatywny. Zostaną w nim wskazane i poddane refleksji rozproszone teksty, książki oraz ujęcia teoretyczne, które przybliżają filmoznawstwo do ewolucjonizmu oraz wpisują się w perspektywę zwrotu biokulturowego. Jednym z moich celów jest znalezienie odpowiedzi – przynajmniej częściowej – na pytanie, dlaczego w filmoznawstwie ten paradygmat myślowy był wykorzystywany w ograniczonym zakresie<sup>7</sup>. Zamierzam również zwrócić uwagę na możliwości wykorzystania ewolucjonizmu w refleksji nad filmem (i kinem), a także przedstawić zalety oraz mankamenty takiego podejścia. Ponadto scharakteryzuję memetykę (jeden z odłamów ewolucjonizmu kulturowego) oraz koncepcję złożonych systemów adaptacyjnych (model ewolucyjny oparty na koncepcji agenta-replikatora) jako ujęcia możliwe do zastosowania w badaniach filmoznawczych.

## Przyczyny problemów

Współczesne filmoznawstwo w dużej mierze czerpie energię z teorii obecnych na gruncie kulturoznawstwa i studiów kulturowych (feminizm, postkolonializm, studia nad pamięcią), jak również z nauk już wcześniej przez teoretyków kina „oswojonych” (teoria afektywna). Coraz częściej zwraca się jednak także ku empirycznym paradygmatom badawczym (badania widowni filmowej, produkcji, dystrybucji czy recepcji), opierającym się na metodach socjologii, ekonomii czy nauk ścisłych, w tym choćby informatyki, a więc korzysta z procedur obiektywnego weryfikowania hipotez, co jest typowe dla *science*. Rzadziej sięga po ustalenia biologii (przykładem paradygmat ucieleśnionego umysłu *embodied mind*).



*Fatalne zauroczenie*, reż. Adrian Lyne (1987)



*Podwójne ubezpieczenie*, reż. Billy Wilder (1944)



*Kobieta w oknie*, reż. Fritz Lang (1944)



*Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, reż. Tay Garnett (1946)

Jak zauważają David Andrews i Christine Andrews, filmoznawcy wnieśli stosunkowo mały wkład w multidyscyplinarny nurt, jakim jest zwrot biokulturowy. Choć czasem przyjmują stanowisko kognitywistyczne, które bazuje na przesłankach naturalistycznych, niewielu z nich zaadaptowało narzędzia literackich darwinistów, takich jak Joseph Carroll i Michelle Scalise Sugiyama, czy też ewolucyjnych estetyków, zwłaszcza Denisa Duttona<sup>8</sup>. Choć w ostatniej dekadzie sytuacja ta uległa zmianie – badacze filmu zaczęły interesować na przykład biologicznie uwarunkowane procesy odbioru, jak choćby okulografia (*eye tracking*) – to jednak darwinowski ewolucjonizm w perspektywie badań nad filmem i kinem wciąż raczkuje. Teza literaturoznawcy Briana Boyda, twierdzącego, że *w badaniu sztuki szczególnie ważne są procesy darwinistyczne zachodzące wewnątrz mózgu konkretnej jednostki*<sup>9</sup>, rezonuje w filmoznawstwie w ograniczonym zakresie. Nie przeszło ono zatem zupełnie obojętnie wobec zwrotu biokulturowego, ale w teorii filmu brak szerszej i bardziej uogólnionej refleksji inspirowanej ewolucjonizmem.

Można poszukiwać przyczyn takiego stanu rzeczy. Na poziomie najbardziej ogólnym problem jest zakorzeniony w stereotypowym przekonaniu o antagonistycznym charakterze relacji kultura – natura. Ponadto w naukach humanistycznych długo pokutował pogląd głoszący, że to kultura doprowadziła do emancypacji człowieka oraz zapewniła mu wyjątkową pozycję w świecie istot żywych. Jeszcze postmoderniści byli zwolennikami konstruktywizmu społecznego. Wykorzystanie ewolucjonizmu do opisu zjawisk z zakresu kultury podważałoby zatem uprzywilejowaną pozycję ludzi w świecie i groziłoby biologicznym redukcjonizmem. Co więcej, teoretycy filmu do II wojny światowej toczyli batalię o uznanie kina za sztukę. Na nowym medium ciążyło odium uwarunkowań technicznych oraz przemysłowego kontekstu jego powstawania, a więc reprodukcji mechanicznej<sup>10</sup>. Kiedy X Muza została uznana za równą literaturze czy malarstwu, przyjęcie perspektywy ewolucjonistycznej stało się kłopotliwe. Zgodnie z nią kultura musiałaby być bowiem traktowana jako pokłosie procesów motywowanych biologicznie, a w rezultacie prestiż z trudem zdobyty przez film stanąłby pod znakiem zapytania. Warto również podkreślić, że badacze filmu niechętnie sięgają po ujęcia totalizujące, a za takie uchodzi ewolucjonizm. Preferują za to łączenie różnych subdyscyplin, „wycinkowe” badanie problematyki związanej z filmem, skupianie się na tym, co lokalne lub specyficzne<sup>11</sup>. Tym samym unikają ślepego zaufła redukcjonizmu oraz uogólniania, w który teoretyzowanie na temat filmu zapędziły tak zwane Wielkie Teorie<sup>12</sup>. Często to właśnie one są obarczane odpowiedzialnością za oddalenie filmoznawstwa od swojego przedmiotu badań.

Inne argumenty podaje David Bordwell. Podkreśla on, że filmoznawstwo stało się nauką stosunkowo późno (po II wojnie światowej) i ukonstytuowało swoją tożsamość na głęboko antynaturalistycznych doktrynach, takich jak psychoanaliza i semiotyka. W rezultacie przedstawiciele tej dyscypliny pozostają nieufni wobec metodologii proponowanych przez tak zwane *sciences*<sup>13</sup>. Problemem, którego filmoznawcy mogą się obawiać, jest brak odpowiednich kompetencji do podjęcia badań z uwzględnieniem perspektywy ewolucyjnej. Próbuując wykorzystywać takie pojęcia jak dobór naturalny, selekcja, presja środowiskowa czy adaptacja, są narażeni na zarzut upraszczania czy banalizowania ewolucjo-

nizmu. Może to doprowadzić do oskarżeń o bezmyślne propagowanie „modnych bzdur”<sup>14</sup>.

Wykorzystanie paradygmatu nauk przyrodniczych w badaniach nad filmem prawdopodobnie zrodziłoby wątpliwości względem kilku kluczowych w filmoznawstwie idei, takich jak – tradycyjnie pojmowane – polityka autorska czy koncepcja kina autorskiego. Trudno mówić o kinie Michelangela Antonioniego jako autorskim, gdy przyjmuje się założenie, że jest ono, przynajmniej częściowo, wynikiem adaptacji do warunków środowiskowych. Zaakceptowanie ewolucjonizmu zachwiałoby również historią filmu, rozumianą i tworzoną w paradygmacie ciągłego postępu oraz rozwoju intelektualnego. Kłopotów nastęrczałoby tworzenie list arcydzieł, gdyby ich powstanie uznać za wynik presji środowiskowej lub dryfu mutacyjnego. W rezultacie konieczna stałaby się rewizja tak zwanych kanonów i rozwoju historii kinematografii.

Jednak zmiana perspektywy mogłaby doprowadzić do zrealizowania postulatów Nowej Historii Filmu<sup>15</sup>, a więc spowodować uwzględnienie zjawisk oraz dzieł dotąd marginalizowanych. Jak zauważa Marek Hendrykowski, *differentia specifica* NHF/NHK to między innymi zastosowanie metodologii uwzględniającej nie tylko film jako obiekt badań, ale także kino i towarzyszące jego rozwojowi zjawiska, na przykład recepcję, dystrybucję, realizację (a więc: środowisko). W tym ujęciu historia kina rezygnuje z wizji rozwoju medium postrzeganego przez pryzmat pojawiania się wybitnych jednostek oraz *neguje mechanistyczny tryb wyjaśniania poszczególnych zjawisk i procesów ewolucyjnych, będący pochodną determinizmu „konieczności dziejowej”*<sup>16</sup>. Spożytkowanie paradygmatu ewolucyjnego w dyskursie historycznofilmowym mogłoby doprowadzić do pogłębionej rewizji stanu badań i – być może – pozwoliłoby uniknąć niektórych pułapek, w jakie wpadła NHF/NHK. Jedną z nich stanowi skupienie uwagi na nowych obszarach zainteresowań, a w rezultacie kanonizacja tego, co dotąd marginalizowane<sup>17</sup>. Ewolucjonizm, jako że śledzi zmiany uwarunkowane biologicznie oraz procesy adaptacyjne, unika hierarchizowania i fetyszycacji linearności. Zwolennicy NHF/NHK, przyjmując optykę ewolucjonistyczną, mogliby zatem – zamiast tworzyć alternatywną historię kina kształtowaną w myśl zrywania z tradycją – zarówno badać arcydzieła, jak i odkrywać zapomniane filmy czy nieznanych twórców.

W takim ujęciu sukces *Obywatela Kane’a* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941) można by rozpatrywać zarazem jako rezultat eksplozji talentu młodego twórcy (podejście tradycyjnej historii kina) oraz skutek zaistnienia określonych czynników środowiskowych (politycznych, społecznych, historycznych), ale także jako efekt dryfu mutacyjnego, czyli zmiany dokonującej się w kontekście przypadkowych zdarzeń – operator Gregg Toland zaproponował debiutującemu Wellesowi współpracę, licząc na to, że jego brak doświadczenia pozwoli mu na zrealizowanie własnych pomysłów, zaś jeden z członków ekipy sprzątającej RKO, nikomu wówczas nieznanemu Maurice Seiderman, okazał się utalentowanym charakterizatorem i przyczynił się do nowatorskiego wykorzystania mas plastycznych podczas wykonywania makijażu.

Co więcej, filmy, nurty, gatunki mające elementy wspólne z innymi (nawet takimi, które powstały / rozwijały się równocześnie) mogłyby być rozpatrywane nie w kategoriach inspiracji czy wpływu, ale – zgodnie z perspektywą ewolucjo-

nistyczną – jako wynik adaptacji bądź selekcji. „Skoligacone” filmy opowiadają analogiczne historie, bo odpowiadają na potrzeby emocjonalno-poznawcze widzów. Podejmując konkretne tematy, ułatwiają im adaptację do warunków środowiskowych. Niekiedy zyskują popularność nawet wówczas, gdy ich poziom artystyczny pozostawia wiele do życzenia. Na tej zasadzie ewolucyjną krewną *Laury* (reż. Otto Preminger, 1944) byłaby na przykład *Kobieta w oknie* (*The Woman in the Window*, reż. Fritz Lang, 1944).

Trzeba jednak pamiętać o istotnych ograniczeniach ewolucjonizmu. Karol Darwin czy Jean-Baptiste de Lamarck (francuski przyrodnik i pierwszy ewolucjonista) swoje koncepcje odnosili do świata natury. Trudno je zatem z dużą precyzją przeszczepić na grunt ewolucji kulturowej, zwłaszcza że mamy tu do czynienia nie tylko z innego rodzaju „organizmami” (wytwory kultury, często niematerialne), ale również z odmiennym środowiskiem. Różne są także drogi i sposoby rozprzestrzeniania się informacji kulturowej. Dominuje tutaj przekaz poziomy (jedną z jego form jest uczenie się czy poznanie), zachodzący szybciej niż dominujący w przyrodzie transfer pionowy (oparty na dziedziczeniu z pokolenia na pokolenie). W odniesieniu do kina należałoby zatem ustalić na przykład: czym jest organizm? kiedy mówimy o gatunku, a kiedy o rodzaju? co składa się na biosferę? co determinuje selekcję (uwarunkowania historyczno-polityczne czy mechanizmy rynkowe)? *Last but not least*: czy budowanie tego typu analogii znacząco zmieni oblicze filmoznawstwa? A może jego rozpatrywanie w perspektywie ewolucyjnej jest wtórne, ponieważ przywołane zjawiska można poddawać refleksji z wykorzystaniem już funkcjonujących metod badawczych?

Wyjściem z ewentualnego impasu byłyby rozwiązania zaproponowane w odniesieniu do adaptacji filmowej przez Lindę Hutcheon i Gary’ego R. Bortolottiego. Odrzucają oni kategorię analogii czy metafory (związek byłby w tym wypadku zbyt mglisty i nieprecyzyjny), natomiast sugerują poszukiwanie *homologii*. Tę zaś pojmują jako *podobieństwo strukturalne, wskazujące na wspólne pochodzenie. To znaczy: oba rodzaje adaptacji rozumiane są jako replikacja. Historie replikują się w analogiczny sposób do genów, obie adaptacje ewoluują wraz ze zmieniającym się środowiskiem*<sup>18</sup>. Warto też uwzględnić argumentację autorów artykułu *In Defence of Generalized Darwinism*, którzy odnosząc się do ewolucji społecznej, przekonują, iż idee znane z przyrodoznawstwa trzeba uogólnić, gdyż w *darwinizmie nie chodzi o analogie i nie zależy on od tezy, że szczegółowe mechanizmy ewolucji społecznej i biologicznej są podobne. One z pewnością są różne. Co więcej, mechanizmy selekcji i replikacji są bardzo odmienne między różnymi jednostkami w obrębie samej biologii. (...) Idea uogólnienia darwinizmu zależy nie od szczegółowego podobieństwa, ale od stopnia ontologicznej wspólnotowości na wysoce abstrakcyjnym poziomie*<sup>19</sup>.

Warto wreszcie traktować ewolucjonizm na gruncie filmoznawstwa nie jako teorię (takie podejście, odrzucając dogmatyzm teorii, przyjmuje w odniesieniu do literaturoznawstwa Brian Boyd), lecz jako *projekt badawczy*. Ewolucjonizm nie ma charakteru doktryny, nie proponuje założonego z góry schematu, apriorycznych wniosków ani właściwych metod; nie stawia też pfabrykowanych tez. Badacz podkreśla, że podejście ewolucyjne *pozwała ukazać problemy osób opowiadających historie, które próbując zdobyć uwagę szerokich rzesz słuchaczy, starają się zminimalizować koszty przy jednoczesnej maksymalizacji korzyści* (...) <sup>20</sup>.

Wydaje się zatem, że ewolucjonizm – przy założeniu akceptacji koncepcji homologiczności, uwzględnieniu płynących z niej przesłanek na poziomie ogólności oraz rozważany jako projekt badawczy – może stanowić żywną glebę dla rozwoju myśli filmowej. Przede wszystkim jednak oferuje ramy metodologiczne oparte na przekonaniu, że to, co złożone, stopniowo, poprzez niewielkie przyrosty, wyłania się z tego, co proste, na różnych poziomach (...) <sup>21</sup>.

## Oblicza ewolucjonizmu w myśli filmowej

W dziedzinie nauki o filmie rzadko stawiano pytania o adaptacyjną funkcję ruchomych obrazów. Do nielicznych prac sięgających po inspiracje ewolucjonizmem należy książka *Darwin's Screens: Evolutionary Aesthetics, Time and Sexual Display in the Cinema* Barbary Creed, która zademonstrowała w niej wpływ idei Darwina na historię filmu, zwłaszcza kino wczesne <sup>22</sup>. Autorka skupia się na narracjach wyjaśniających proponowanych przez ewolucjonizm i poszukuje ich w gatunkach oraz nurtach (horror, musical, film *noir*, science fiction) kina lat 30., a ponadto tropi w filmach przejawy obecności na przykład koncepcji doboru płciowego. Creed zatrzymuje się na poziomie analizy tekstualnej; nie interesuje jej ewolucja konkretnych form narracyjnych, lecz same opowieści. Tylko niekiedy wskazuje mechanizmy wizualne służące nadszarpnięciu pozycji człowieka jako gatunku uprzywilejowanego. Jak podkreśla: *Darwin przewidział, że kino będzie w stanie połączyć różne formy i wizualnie przedstawić dramat przemian ewolucyjnych* <sup>23</sup>. W jej ujęciu dokonania ewolucjonizmu nie jawią się jako projekt badawczy, zaś ustalenia nie podlegają weryfikacji empirycznej. W wywodzie Creed jest za to wyraźnie obecna perspektywa i aparat pojęciowy psychoanalizy Freudowskiej, co nie zawsze pozwala właściwie wybrzmieć paradygmatowi ewolucyjnemu.

David Andrews i Christine Andrews w analizie musicalu *Mężczyźni wolą blondynki* (*Gentlemen Prefer Blondes*, reż. Howard Hawks, 1953) podążają podobną drogą, choć posuwają się o krok dalej. Pokazują, jak bohaterki filmu, wykorzystując odmienne strategie i prezentując różne podejścia, pragną zrealizować ten sam cel – odnaleźć właściwego partnera seksualnego. *Patrząc na te postaci – piszą badacze – przez pryzmat teorii doboru płciowego Karola Darwina, możemy nadać sens ich genderowym postawom, co z kolei pozwala przypisać filmowe znaczenia temu musicalowi i postrzegać go jako rodzaj formy narracyjnej, której integralnym elementem są numery muzyczne* <sup>24</sup>. Darwinizm pozostaje tu przede wszystkim pewną optyką interpretacyjną, ale autorzy artykułu dążą do jej przełożenia na kluczowe dla gatunku elementy struktury narracyjnej.

W teorii filmu to przede wszystkim koncepcje Davida Bordwella są sytuowane na obszarze *biocultural turn*. Jego kognitywne podejście i analiza neoformalna pozostają bliskie tej optyce. Wątpliwości może wszakże budzić uznanie go za ewolucjonistę. Jeden z jego tekstów, pierwotnie opublikowany w książce *Poetics of Cinema* <sup>25</sup>, został umieszczony w tomie *Evolution, Literature, and Film: A Reader* dotyczącym ewolucjonizmu w humanistyce <sup>26</sup>. Trudno jednak nie przyznać racji Davidowi Andrewsowi i Christine Andrews, którzy trafnie zauważyli, że wszystkie artykuły filmoznawcze zawarte w tej antologii (chodzi o wspomniany tekst



Bordwella oraz publikacje Murraya Smitha i Josepha Andersona<sup>27)</sup> reprezentują perspektywę raczej kognitywną i mają niewiele wspólnego z ewolucjonizmem. Jak pisza: *Oczywiście część wartości podejścia biokulturowego dałoby się odnaleźć w podejściu kognitywistycznym, które również opiera się na przesłankach naturalistycznych. (...) Niemniej uważamy, że podejście ewolucyjne dysponuje innym zestawem założeń i ostatecznie może nam powiedzieć więcej o kinie jako zbiorze tekstów oraz ludzkich instytucji i zachowań<sup>28)</sup>*. Kognitywizm z pewnością jest częścią ewolucjonizmu, o czym mogą przekonywać uwagi Łukasza Budzicza, że zachowania oraz mechanizmy przetwarzania informacji nie wzięły się z niczego, ale stanowią efekt akumulacji ewolucyjnej. Niektóre z nich (na przykład reagowanie wstrętem na widok pająka czy węża) są *wbudowanym w nasz umysł dziedzictwem ewolucyjnym i przekaz kulturowy może je zmodyfikować w bardzo niewielkim stopniu<sup>29)</sup>*. Schematy poznawcze, które Bordwell wykorzystuje jako narzędzia analizy formalnej, powstały więc niekoniernie w wyniku nabywania wiedzy czy doświadczenia.

Davidą Bordwella jako przedstawiciela ewolucjonizmu kilkakrotnie przywołuje także Brian Boyd. Wydaje się, że w myśli amerykańskiego filmoznawcy szczególnie interesuje go ewolucyjne z ducha, bo uwzględniające kontekst i okoliczności, podejście do kwestii na przykład gatunków<sup>30)</sup>. Proewolucyjne nastawienie Bordwella jest jednak raczej intuicyjne, gdyż nie stosuje on pojęć i koncepcji z zakresu darwinizmu czy neodarwinizmu. Stara się za to czynić własne ustalenia, wykorzystując metody i narzędzia weryfikacji przynależne tak zwanym *sciences*. Jest on jednym z badaczy zaliczanych do trzeciej kultury, której przedstawiciele uznają konieczność objaśniania realnie istniejącego świata, przy czym jego opis powinien być rzetelny i oparty na twardych danych, nie zaś na akceptacji zdania autorytetów. Joseph Carroll utrzymuje, że *od dawna identyfikował on [Bordwell – K. Ż.] swoje prace z kognitywizmem jako orientacją badawczą, ale z czasem wyobrażał sobie kognitywne mechanizmy jako rezultat adaptacyjnych procesów ewolucyjnych i stanowczo przeciwstawiał swój naturalistyczny punkt widzenia dominującym na gruncie filmoznawstwa teoriom poststrukturalistycznym<sup>31)</sup>*. Kognitywizm i ewolucjonizm miałyby zatem stanowić remedium na formalizm i systemowość.

Murray Smith, choć w książce *Film, Art, and the Third Culture* nie rezygnuje z perspektywy kognitywnej, to wyraźnie akcentuje w niej konieczność połączenia różnych podejść badawczych. Postuluje nie tylko wykorzystanie do badania filmu narzędzi i metod właściwych dla *science*, ale także stworzenie naturalizowanej estetyki filmu jako *podejścia, które w pełni uznaje różnorodność form artystycznych i ich kontekstów kulturowych oraz postrzega sztukę filmową jako przejaw zespołu głęboko zakorzenionych, podstawowych ludzkich zdolności i w związku z tym traktuje ją jako zjawisko, które może zostać naświetlone przez zarówno rozmaite metody stosowane w naukach ścisłych, jak i tradycyjne badania humanistyczne<sup>32)</sup>*. Zwraca on uwagę na teorię ewolucji oraz neuronaukę jako źródła idei i ustaleń, które stanowią ograniczenie dla wiarygodności teorii estetycznych i kulturowych oraz sprawiają, że powinny one zostać zweryfikowane. Smith nie zajmuje się uogólnioną teorią ewolucji, choć darwinowski ewolucjonizm stanowi dla niego ważny punkt referencyjny (pisze na przykład o mimikrze adaptacyjnej bądź niszach ekologicznych). Główne inspiracje czerpie z neuropsychologii, zwrotu afektywnego, a także przywoływanego już kognitywizmu. W rezultacie mamy tu do czynienia z operacyjnym i częstko-

wym wykorzystaniem ewolucjonizmu, stanowiącym w tym wypadku podejście komplementarne, nie zaś rudymentarne.

Próbie połączenia różnych perspektyw badawczych można odnaleźć w pracach Torbena Grodala, który analizuje gatunki filmowe jako efekt procesu ewolucji, odwołując się do psychologii ewolucyjnej, moralnej oraz kognitywizmu, ale także do memetyki, o czym będzie jeszcze mowa. Zakłada on, że gatunki filmowe nie są tylko kształtowane kulturowo oraz ideologicznie „skażone”, że nie powstają jedynie jako rodzaj konstruktów społecznego. Istotny wpływ ma na nie biologiczna ewolucja naszych mózgów i wrodzonych skłonności. *Aby zrozumieć, jakie parametry są niezbędne do produkcji i reprodukcji ogólnych wzorców gatunkowych – pisze badacz – musimy przyjrzeć się biologicznym podstawom ludzkiej natury, które są niezbędne do tworzenia fundamentów narracji i gatunków*<sup>33</sup>. W jego koncepcji ważna jest teoria ucieleśnienia, w myśl której poznanie wynika z doświadczenia i percepcji, a doświadczamy oraz poznajemy na tyle, na ile pozwala nam ciało. Kluczową funkcję w refleksji Grodala pełnią także biologicznie warunkowane emocje (efekt adaptacji gatunków do środowiska) jako reakcja na doświadczenia motoryczne czy percepcję. Każdy gatunek bazuje na emocji będącej biologiczną/cieleśną reakcją na doświadczenie obrazowe. Wydaje się, że Grodal traci z pola widzenia procesy ewolucyjne i przesuwając akcent na emocje będące ich wynikiem.

Podsumowując, paradygmat ewolucjonizmu nie został spożytkowany przez filmoznawstwo w szerokim zakresie i jako perspektywa uogólniająca. Wybrany badacz posłużył za perspektywę interpretacyjną (Creed), kontekst odczytania filmów (Andrews i Andrews), niekiedy za punkt odniesienia i fundament bardziej rozbudowanych koncepcji (Grodal, Smith). Inni (Bordwell), pozostając pod wpływem kognitywizmu, nawiązują doń w sposób niezamierzony.

## Memetyka, czyli nowa twarz darwinowskiego ewolucjonizmu w kulturze

Rozwój genetyki odmienił oblicze ewolucjonizmu. Wraz z jej pojawieniem się zaczęto mówić o nowym etapie darwinizmu, czyli tak zwanym neodarwinizmie<sup>34</sup>. Warto jednak pamiętać, że odkrycie genów wpłynęło także na koncepcję ewolucji kulturowej. Jedną z jej odmian, niezwykle obiecującą, a jednocześnie kontrowersyjną, jest memetyka, która narodziła się w 1976 r., ale popularność zyskała w latach 90. XX w. Współcześnie rezonuje głównie w badaniach przestrzeni sieciowej. Internet stanowi podstawowe środowisko, w którym dochodzi do rozprzestrzeniania się memów jako nowej formy gatunkowo-komunikacyjnej<sup>35</sup>. W łonie filmoznawstwa memetyka nie cieszy się porównywalnym zainteresowaniem. Zanim omówię jej obecność w badaniach nad filmem, przyjrzę się jej głównym założeniom.

Mem, według twórcy tego pojęcia Richarda Dawkinsa, to rodzaj replikatora kulturowego służącego do przekazywania i kopiowania informacji<sup>36</sup>. Jest on w kontekście ewolucji kulturowej odpowiednikiem genu. Definicja mema nie została jednak sformułowana precyzyjnie i klarownie. Dawkins w zaledwie

kilku zdaniach zarysował wstępną wizję nośnika informacji kulturowej. Sam zapewne zdziwił się popularnością, jaką zyskał ten termin, zwłaszcza że wkrótce zaczęli się nim posługiwać liczni badacze (Susan Blackmore, Richard Brodie, Daniel Dennett, Aaron Lynch, Steven Pinker). W rezultacie zaczęto mnożyć kluczowe pytania, głównie o charakterze ontologicznym, oraz w duchu ewolucjonizmu rozwijać naukę o memach. Rozważania skupiły się wokół, między innymi, takich pytań: czym jest mem? gdzie znajdują się memy? w jaki sposób się replikują? Memetyka stała się nauką (*science*) zarówno teoretyczną, jak i empiryczną (wykorzystuje modele matematyczne oraz symulacje komputerowe), a jako taka zajmuje się badaniem sposobów rozprzestrzeniania się memów i ich ewolucji. Same zaś memy różnią się od siebie poziomem zdolności adaptacji do środowiska socjokulturowego, w którym są propagowane, stopniem fitnessu, czyli sukcesu adaptacyjnego, długością życia i prędkością reprodukcji czy choćby wiernością procesu replikacji.

Podstawową zaletą memetyki jest jej umocowanie genetyczne. Bazuje ona na modelach ewolucyjnych (dostosowanie do środowiska), ale także zakłada zmianę wewnątrz struktury samego memu (mutacja, rekombinacja). Kultura jest traktowana jako pula memowa, w której dochodzi do rozprzestrzeniania się informacji między osobnikami traktowanymi jako gospodarze idei, wierzeń, przekonań, systemów politycznych. Poszerzenie perspektywy ewolucjonistycznej w filmoznawstwie o tak rozumianą memetykę być może pozwoliłoby na nowatorskie scharakteryzowanie dynamiki relacji między poszczególnymi tekstami (filmami, gatunkami, nurtami) a kinem (jako instytucją, zjawiskiem, procesem).

Z czasem w obrębie memetyki wykształcił się cały zestaw pojęć, które są pomocne w opisie ewolucji kulturowej dokonywanym z wykorzystaniem hipotezy istnienia memów jako jednostek replikacji. Należą do niego takie terminy jak: mempleks (zbiór wspierających się memów, które na ogół replikują się wspólnie), transmisja horyzontalna i wertykalna (jako dwa rodzaje transferu memów), memotyp (forma, w jakiej mem jest przechowywany w pamięci jednostki), mediotyp (forma, jaką przybiera mem w jednym z mediów środowiska zewnętrznego, na przykład tekście, artefakcie, piosence czy zachowaniu) czy socjotyp (grupa lub społeczeństwo zachowujące mem w pamięci zbiorowej)<sup>37</sup>. Nie ma jednak konsensusu co do ich definicji i stosowania. Bywa, że badacze operują odmiennymi pojęciami lub te same terminy rozumieją inaczej. Bortolotti i Hutcheon piszą ponadto o fenotypie czy fenotypie rozszerzonym – kategoriach niewykorzystywanych przez innych badaczy<sup>38</sup>. Memy są uznawane za wirusy umysłu<sup>39</sup> lub *idea viruses*<sup>40</sup>. Niekiedy rozprzestrzeniają się za sprawą imitacji, naśladownictwa, innym razem na drodze komunikacji. Pomimo rozbieżności definicyjnych i nieścisłości terminologicznych memetyka wypracowała szeroki aparat pojęciowy i bogaty – choć nieprecyzyjny oraz wymagający weryfikacji – język opisu zjawisk z zakresu ewolucji kulturowej. Do podstawowych zarzutów stawianych memetyce należą kwestie związane z zasadnością stosowania analogii memu i genu, skoro ten pierwszy trudno jest wskazać i nie zawsze można ustalić, co memem jest i gdzie się on znajduje. Dyskutowane są także zagadnienia związane ze sposobami transmisji memów oraz kryteriami umożliwiającymi określenie poziomu ich fitnessu<sup>41</sup>. Większość tych wątpliwości wynika jednak z przekonania, że memetyka będzie



*Laura*, reż. Otto Preminger (1944)



*Lowca androidów*, reż. Ridley Scott (1982)

uprawomocniona jedynie wtedy, gdy stanie się nauką analogiczną do genetyki. Krytycy memetyki nie biorą pod uwagę koncepcji homologii czy uogólnionego darwinizmu, dlatego też jest ona nazywana pseudonauką, a jej użyteczność bywa kwestionowana<sup>42</sup>. Jednakże podstawową jej zaletą jest przyjęcie hipotezy o istnieniu replikatora informacji, który rozprzestrzenia się (czasami nieintencjonalnie) oraz podlega adaptacji do zmiennych warunków środowiska kulturowego. Memy mnożą się tak jak geny, choć nie zawsze w sposób kontrolowany.

Nawet jeśli propozycje memetyki wydają się kontrowersyjne, a jej kluczowe założenia wciąż stanowią przedmiot dyskusji, to – przy założeniach homologii i ogólności oraz dążeniu do stworzenia pewnego projektu badawczego – może

się ona okazać przydatna. Wydaje się bowiem operacyjnie użyteczna chociażby w odniesieniu do takiej kategorii filmowej jak *noir*. Jeżeli *noir* to idea (mem), a nie gatunek<sup>43</sup>, filmy *noir* można rozpatrywać jako mempleks (*noir* to zazwyczaj połączenie melodramatu z historią kryminalną, niekiedy filmem detektywistycznym; zawiera też elementy czarnego humoru). Transmisja horyzontalna *noir* dokonała się przede wszystkim w kinie amerykańskim lat 40. i 50., kiedy doszło do wzrostu fitnessu tego memu. Natomiast jego transmisja wertykalna miała miejsce w latach 80., gdy zaczęły powstawać filmy określane dziś jako *neo-noir*. Memotypem byłby w tym wypadku popularny schemat historii spod znaku *noir*, na przykład opowieść o żonie uwodzącej kochanka, a następnie skłaniającej go do zabicia męża (*Podwójne ubezpieczenie / Double Indemnity*, reż. Billy Wilder, 1944/, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy / The Postman Always Rings Twice*, reż. Tay Garnett, 1946/). Za mediotyp należałoby uznać tożsame stylistycznie filmy, seriale czy gry komputerowe, a także popularne w latach 30. powieści *hard-boiled fiction*. Socjotypem byłoby natomiast społeczeństwo amerykańskie (potem także inne „zainfekowane” społeczeństwa, jeśli uwzględnimy na przykład *Nordic noir*).

Przedstawiony opis wybranego zjawiska jest z konieczności pobieżny, a jego rozwinięcie wymagałoby osobnego artykułu. Poczynione uwagi mają jednak na celu zasygnalizowanie, że kategoria *noir*, która nastęrcza badaczom tyle trudności<sup>44</sup>, rozumiana jako zapis informacji kulturowej i poddawana refleksji w kontekście memetyki, pozwala uniknąć dyskusji nad tym, czy mamy do czynienia ze stylem, gatunkiem czy tonacją. Koncepcja memu i puli memowej umożliwia z kolei lepsze zrozumienie różnorodności i zmienności wielu innych fenomenów współczesnej kultury. W podobnym kluczu można by analizować takie zjawiska jak opowieści superbohaterskie czy filmowe franczyzy.

Jak pisze Kinga Kowalczyk-Purol, *memetyczny punkt widzenia – ogólnie rzecz biorąc – sprowadza się do przypisania memom, czyli postulowanym jednostkom kultury, które ewoluują w duchu Darwinowskim, autonomicznych celów replikacyjnych*<sup>45</sup>. Trzeba więc zadać pytania o to, po co i dlaczego one powstały, jaka jest ich funkcja adaptacyjna i z jakich powodów trwają. Ponieważ filmy jako teksty kultury funkcjonują w ramach kinematografii i – szerzej – rynku audiowizualnego, wydaje się, że memetyka może jednak nie dostarczać wystarczających narzędzi badawczych pozwalających na satysfakcjonujący opis związanych z nimi mechanizmów ewolucyjnych. Dlatego też w zakończeniu artykułu zaproponuję rozszerzenie perspektywy memetycznej o opartą na replikatorach koncepcję złożonych systemów adaptacyjnych (*complex adaptive systems – CAS*).

Jak wspominałam, pod pewnymi warunkami kategorie wypracowane na gruncie memetyki mogą być dla badań nad filmem i kinem użyteczne. O ile więc ewolucjonizm stanowiłby pewien projekt czy ramę badawczą dla nowego paradygmatu filmoznawstwa, o tyle memetyka dostarczałaby narzędzi analitycznych oraz stanowiła jego istotne uzupełnienie, pozwalające na zintegrowanie analizy tekstualnej i kontekstualnej. Oczywiście nie oznacza to podważenia zasadności ujęć kognitywistycznych. Wielu badaczy postuluje wręcz konieczność zespolenia tych dwóch perspektyw. Co więcej, często jest także podnoszona kwestia roli, jaką w procesie cyrkulacji przekazu kulturowego odgrywają psychologia i emocje. Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska i Wojciech Borkowski piszą bo-

wiem: To geny określają kształt reguł uczenia się, czyli pobudzają i ukierunkowują cały proces przyswajania kultury, przy czym nowe geny, określane przez kulturę stanowiącą czynnik ich adaptacyjnych sukcesów, zmieniają reguły obecne w danej populacji<sup>46</sup>. Istotą jest zatem sprzężenie zwrotne między poziomami biologicznym, społecznym i kulturowym. Połączenie memetyki i kognitywizmu postuluje także Cristiano Castelfranchi. Omawiając różne mechanizmy rozprzestrzeniania się memów, zwraca on uwagę, że decyzja o ich przyjęciu bądź odrzuceniu może być wynikiem wyboru dokonanego przez podmiot poznający, przy czym mają na to wpływ także inne czynniki społeczno-poznawcze. W rezultacie, aby zrozumieć procesy ewolucji kulturowej, należy zidentyfikować kognitywne zasady sukcesu memów oraz ich selekcji<sup>47</sup>.

## Memetyka w badaniach nad filmem

W nielicznych artykułach memetyka została wykorzystana jako narzędzie konceptualizacji zjawisk związanych z filmem. Podjęte przez autorów próby na ogół stanowią ledwie zarys propozycji badawczej. Warto jednak zwrócić uwagę na rozpiętość zagadnień opisywanych w tym kluczu. Kategoria memy bywa czysto używana pretekstowo, niekoniecznie w odniesieniu do filmu jako tekstu kultury czy jego w kontekście. Peter D. Mathews analizuje obecność memy moralności w filmie *Poważny człowiek* (*A Serious Man*, reż. Ethan Coen, Joel Coen, 2009)<sup>48</sup>. W podobnie instrumentalny sposób memetykę traktują David Andrews i Christine Andrews, starając się określić *fitness* pojęcia „autor filmowy”, które uznają za mem. W ich artykule pada następująca konstatacja: *Obecnie teoria autorska [auteurism], jako ogólna idea autorstwa, okazała się na tyle skuteczna i elastyczna, że znajduje dziesiątki praktycznych zastosowań w świecie produkcji filmowej, dystrybucji, wyświetlania, recepcji i badań. (...) Pozostaje tak głęboko zakorzeniona w ludzkiej naturze, że przez dobór kulturowy funkcjonuje także w globalnej kulturze. Dlatego też krytycy i badacze, jak wszyscy inni, pozostają na nią podatni*<sup>49</sup>.

Kategorią memy posługuje się także Iain Robert Smith w książce *The Hollywood Meme: Transnational Adaptations in World Cinema*<sup>50</sup>. Wykorzystuje ją jako rodzaj poręcznej metafory, a także stosuje do opisu procesów związanych z adaptowaniem amerykańskich filmów oraz sposobów działania tamtejszego przemysłu kinematograficznego do innych kultur oraz kontekstów kulturowych. Monografia Smitha, poświęcona rozprzestrzenianiu się memy Hollywood, jest jednak przede wszystkim wyraźnie umocowana w badaniach mechanizmów kina transnarodowego. Jej zaletą jest podejście uwzględniające nie tylko analizę tekstualną, ale również kontekst produkcyjny, dystrybucyjny czy odbiorczy. Autor traktuje rynek filmowy i kulturę filmową jako złożony system, ale nie wyciąga z tego daleko idących wniosków, nie analizuje adaptacji transnarodowej w kontekście ewolucjonizmu z wykorzystaniem pojęć i metod, jakich dostarcza memetyka.

Christine Andrews i David Andrews dostrzegają ewolucyjny potencjał niektórych gatunków, na przykład horroru czy filmu pornograficznego. W ich ujęciu rozwój poszczególnych „genre’ów” jest związany z pragnieniami widzów, które z kolei mają korzenie w popędach biologicznych<sup>51</sup>. Perspektywa memetyczna pojawia się również w propozycji Torbena Grodala. Według niego wzorce

narracyjne (*narrative patterns*), schematy historii (*story skeletons*) czy wzorce gatunkowe (*generic patterns*) współzawodniczą z innymi historiami lub ich elementami, tak jak zwierzęta współzawodniczą i walczą ze sobą, by przetrwać i wydać na świat potomstwo. W tym wypadku miarą fitnessu jest zdolność danej historii do bycia ponownie opowiedziana. Sprzyjają temu emocje, jakie owe opowieści wywołują, czy potencjał pozwalający im dostosować się do lokalnych warunków środowiskowych. *Historia opowiedziana w „Odysei” – pisze Grodal – może zostać sfilmowana, ponownie wydana i tak dalej. Jednak bardziej typowym sposobem na przetrwanie jest zachowanie DNA danej opowieści. Jej wzorzec gatunkowy może zostać przepracowany i powrócić w nowej oprawie – ze zmienionymi nazwiskami, miejscami itd. – ale z zachowaniem podstawowych elementów narracyjnych. Często oryginalność jest traktowana jako klucz do sukcesu danego filmu; jednak oryginalność to przede wszystkim nowa oprawa dla DNA historii, która już odniosła sukces<sup>52</sup>. O powodzeniu procesu takiego reprodukowania decyduje również interakcja między tymi, którzy opowiadają daną historię, a jej odbiorcami. Niekiedy nawet niewielkie zmiany mogą się okazać korzystne, o ile twórcy zdołali zmodyfikować tekst tak, by wpisywał się w oczekiwania widzów, uwzględniał zmieniające się warunki życia czy społeczny kontekst odbioru. O poziomie fitnessu decyduje wówczas bądź to rezultat *box office*, bądź też rezonans wywołany wśród krytyków. Kończąc swoje rozważania, Grodal twierdzi: *Aby zrozumieć, jakie parametry są niezbędne dla produkcji i reprodukcji konwencji gatunkowych, musimy przyjrzeć się biologicznej podbudowie ludzkiej natury, która jest kluczowa w tworzeniu podstaw opowieści i gatunków<sup>53</sup>*. Choć główna część refleksji Grodala jest poświęcona składającym się na ową podbudowę uczuciom i emocjom, udaje mu się połączyć memetykę z biologicznie uwarunkowanymi procesami odbioru.*

To, czego brakuje w jego wywodzie (szersze odwołanie do procesów ewolucyjnych i zaplecza memetycznego), możemy odnaleźć w cytowanym już tekście Lindy Hutcheon i Gary'ego R. Bortolottiego. Jest to jak dotąd najbardziej wyrazisty przykład zastosowania paradygmatu przyrodoznawstwa w badaniach filmoznawczych. Na potrzeby artykułu pojęcie memu zostało zmodyfikowane. Autorzy uznali narrację za podstawową jednostkę transmisji kulturowej. Skupili się na adaptacjach filmowych i opisali proces ich cyrkulacji w kulturze jako homologiczny względem ewolucji biologicznej. Co istotne, ich propozycję można rozszerzyć na inne zjawiska w ramach kultury audiowizualnej, na przykład na kwestie związane z serializacją (powstawanie remake'ów, rebootów, sequeli itp.). W przyrodzie i kulturze adaptacja to proces replikacji, a historie dążą do powielania się tak jak geny. Ponadto ewoluują, gdy dochodzi do zmian środowiska (tekst jest adaptowany w odmiennym kontekście kulturowym). Taka perspektywa pozwala ominąć problem wierności, który zdominował dyskurs teoretyczny poświęcony adaptacji.

W biologii problem wierności nie jest dyskutowany, zaś adaptacja biologiczna służy innym celom (przystosowaniu i przetrwaniu materiału genetycznego). Hutcheon i Bortolotti wskazują wiele zalet takiej metodologii. Ich memetyczna teoria adaptacji służy odkrywaniu linii rozwojowych, nie zaś podobieństw konkretnych form. Pozwala też zrozumieć, w jaki sposób zmieniała się dana narracja i co konstituuje sukces jednych historii, a porażkę innych. Wreszcie przybli-

za odpowiedź na pytanie, dlaczego i jak historie te są opowiadane oraz powielane w naszej kulturze.

Takie podejście umożliwia celebrowanie zróżnicowanych form adaptacyjnych, a jednocześnie ujawnia, że wszystkie one mają wspólny rodowód. Ma także charakter opisowy, a nie wartościujący, i daje szansę na zrozumienie popularności pewnych narracji w danej kulturze. Przy tym ma jednak również luki i wymaga rozwinięcia. Hutcheon i Bortolotti nie biorą pod uwagę czynników kognitywnych, a więc procesów poznawczych oraz ich wpływu na poziom replikacji. Teksty lepiej skalibrowane (na przykład te z chwytliwą ścieżką dźwiękową) będą łatwiej przyswajane i zapamiętywane. Ich propozycja nie uwzględnia też wpływu tekstu na emocje, a więc psychologicznego aspektu procesu ewolucji. Mankamentem pozostaje także fakt, że badacze proponują wariant „darwinizmu bez biologii” i niedostatecznie wykładają charakterystyczne dla nauk ścisłych procedury weryfikacji swoich hipotez<sup>54</sup>.

### Złożone systemy adaptacyjne jako perspektywa dla filmoznawstwa

W wypadku filmu należy uwzględnić to, że na rozprzestrzenianie się treści (memów) wpływ ma wiele czynników, także tych pozaludzkich, ułatwiających lub utrudniających ich replikację. Kluczowe są tutaj procesy związane z samym nośnikiem (od taśmy celuloidowej po zapis cyfrowy), sposobami dystrybucji (od kina po platformy streamingowe) czy uwarunkowaniami produkcji (duże wytwórnie bądź warunki amatorskie), a także wyświetlania, recepcji, promocji. Rozpowszechnienie obiegu wideo w latach 80. przyczyniło się do replikacyjnego sukcesu *Łowcy androidów* (*Blade Runner*, reż. Ridley Scott, 1982), a platformy streamingowe zapewniły popularność wielu filmom, których fitness zapewne osiągnęłyby inny poziom, gdyby funkcjonowały tylko w obiegu kinowym (przykładem *365 dni*, reż. Barbara Białowąs, Tomasz Mandes, 2020 oraz *365 dni – Ten dzień*, reż. Barbara Białowąs, Tomasz Mandes, 2022). Zasadne jest więc zaproponowanie takiego podejścia, które uwzględniałoby konteksty polityczne, społeczne, ekonomiczne, historyczne, technologiczne czy instytucjonalne funkcjonowania filmów. Dlatego właśnie koncepcja złożonych systemów adaptacyjnych może stanowić w wypadku filmoznawstwa cenne dopełnienie perspektywy ewolucjonistycznej.

Kultura (także audiowizualna) to – podobnie jak przyroda – układ złożony. Antoni Hoffman pisze: *Przedmiotem badań są tu [w biologii – K. Ż.] przecież układy elementów pozostające ze sobą w relacjach istotnych. Innymi słowy, biologia na poziomie komórkowym i organizmalnym, tak samo jak populacyjnym, zajmuje się przede wszystkim układami zorganizowanymi, systemami, i nie może się od problemów organizacji wymigać. Stąd potrzeba nowej, holistycznej strategii badawczej, potrzeba teorii systemów<sup>55</sup>, teorii, która dąży do odkrywania h o m o l o g i i [podkr. – K. Ż.] logicznych, poszukuje takich procesów, które – choć kontrolowane zupełnie innymi czynnikami – dają się adekwatnie opisać za pomocą tego samego modelu matematycznego<sup>56</sup>. Jest to być może założenie nadmiernie upraszczające (czy świat da się ująć za pomocą jednego modelu?), ale nie wówczas, gdy przyjmie się istnienie złożonych sys-*





*Mężczyźni wolą blondynki*, reż. Howard Hawks (1953)



*Sokół maltański*, reż. John Huston (1941)

temów, które podlegają zmianom adaptacyjnym. Jednym z nich byłby system kultury audiowizualnej – wewnętrznie zmienny i zależny od innych systemów kulturowych czy społecznych.

W odniesieniu do kultury audiowizualnej funkcjonalna w perspektywie ewolucjonizmu wydaje się właśnie koncepcja złożonych systemów adaptacyjnych. Jest ona oparta na pojęciu replikatora, a więc potencjalnie – memu. System taki składa się z szeregu komponentów (zwanymi także agentami); są one współzależne i funkcjonują jako całość. Ponadto mają umiejętność uczenia się oraz adaptowania do zmiennych warunków środowiskowych. Takie układy są wykorzystywane do opisywania zjawisk w ekonomii (na przykład rynków finansowych), ale także socjologii (choćby internetowych sieci społecznych czy społeczności miejskich), filozofii, fizyce, psychologii. W przyrodzie złożonym systemem adaptacyjnym są biocenozy, takie jak lasy deszczowe czy rafy koralowe. Agentami mogą być również stosunkowo proste elementy (pszczoły, komórki mózgowe, krople deszczu), choć indywidualnie zróżnicowane. Nawet one mogą doprowadzić do emergentnych zmian<sup>57</sup>. Ich istota polega na tym, że opierając się na endo- i egzogenicznych sprzężeniach zwrotnych, wpływają na zachowanie całego systemu, którego przyszłość jest nieznana i trudna do przewidzenia. Do podstawowych cech takich systemów adaptacyjnych należą: złożoność (zorganizowana i niezorganizowana), adaptacja (na poziomie agentów i systemu), emergentność związana z endo- i egzogenicznymi sprzężeniami zwrotnymi, nieliniowość oraz dynamiczność<sup>58</sup>.

Kulturę audiowizualną (w tym kinematografię) także można opisać jako złożony system adaptacyjny. Oddziaływanie na siebie różnych memów-agentów, takich jak niemiecki ekspresjonizm, realizm poetycki czy włoski neorealizm, sprawiło, że powstała idea *noir*, a następnie film *noir*. Jego cech nie da się jednak zredukować, wytłumaczyć oraz opisać jako sumy poszczególnych tendencji. Nie jest też łatwo ustalić, co wywołało lawinę zmian. Czy był to *Obywatel Kane*, czy też *Sokół maltański* (*The Maltese Falcon*, reż. John Huston, 1941)? A może zadziałały tu poszczególne, pozatekstowe i pozaestetyczne, bodźce? Wreszcie jak i pod wpływem jakich czynników doszło do pojawienia się erotycznych thrillerów *noir* – *Fatalnego zauroczenia* (*Fatal Attraction*, reż. Adrian Lyne, 1987) czy *Żaru ciała* (*Body Heat*, reż. Lawrence Kasdan, 1981)? Rozwój kina *noir* (jak wielu innych zjawisk) jest nieliniowy oraz dynamiczny, ma charakter adaptacyjny, choć nie wszystkie mutacje okazują się adaptacjami udanymi (znamienna nieobecność tego nurtu w kinie polskim). Brak sukcesu w tym zakresie albo jego ograniczony zasięg jest pokłosiem konieczności rywalizacji konkretnego agenta z innymi agentami-replikatorami (kino *noir* rozwijało się, kiedy w kraju triumfy święciła polska szkoła filmowa). Złożone systemy adaptacyjne to pewien elastyczny model opisu zjawisk z zakresu różnych dziedzin, który może posłużyć także scharakteryzowaniu sposobów funkcjonowania kultury filmowej.

Omówioną powyżej perspektywę (ewolucjonizm), ujęcie będące jej rozszerzeniem (memetyka) oraz model opisowy (złożone systemy adaptacyjne) w różnym stopniu wykorzystywano w filmoznawstwie. Ich uwzględnienie jako sposobu myślenia nie tylko o filmie, ale także kinie czy całej kulturze filmowej bądź audiowizualnej wydaje się obiecujące. Oczywiście wiele kwestii pozostaje

niewyjaśnionych, niedookreślonych, niedoprecyzowanych. Wciąż więcej jest pytań niż odpowiedzi, więcej kwestii wymagających przemyślenia niż pewników. Ewolucjonizm to paradygmat, który do filmoznawstwa nie wdarł się szturmem, ale uchylił doń drzwi, a te – jak się wydaje – można otworzyć szerzej, zwłaszcza że postrzeganie kultury filmowej jako żywego organizmu umożliwia połączenie wielu już istniejących, ale często funkcjonujących obok siebie perspektyw badawczych. Jest to jednak obciążone ryzykiem i wymaga poczynienia licznych zastrzeżeń. Przede wszystkim należy pamiętać, że ewolucjonizm warto wykorzystać jako pewną uogólnioną koncepcję, a wszelkie próby tworzenia precyzyjnych analogii będą skazane na porażkę. Bardziej zasadne jest zatem poszukiwanie homologii między światami przyrody i kultury filmowej oraz mówienie o ewolucjonizmie raczej jako o projekcie badawczym niż nowej perspektywie teoretycznej. Jak pokazały przywołane teksty, badacze filmu próbowali korzystać z metod nauk przyrodniczych, ale zazwyczaj w ograniczonym zakresie, w sposób wycinkowy. Podejmowano – niekiedy niezwykle cenne – próby opisu konkretnych zagadnień czy problemów. Ich listę i zakres należałoby poszerzyć.

Wykorzystując wskazane ujęcia oraz doprecyzowując funkcjonujące w ich ramach kategorie i terminy, krytycznemu oglądowi można poddać nie tylko pewne zjawiska mieszczące się w sferze tekstocentrycznie nastawionego filmoznawstwa (na przykład film gatunkowy), ale także okoliczności powodujące ich ewolucję, a zarazem będące obiektem zainteresowania bardziej empirycznie ukierunkowanych jego nurtów (badania widowni filmowej, mechanizmy finansowania, dystrybucji, produkcji i wyświetlania). Tym samym specyfika badań humanistycznych zostałaby uzupełniona o siłę argumentów tak zwanych *sciences*.

Zaletą ewolucjonizmu, memetyki i koncepcji złożonych systemów adaptacyjnych jest to, że zakładają one istnienie mechanizmów replikacji horyzontalnej i wertykalnej, a jednocześnie odrzucają takie dogmaty jak hierarchiczność, sekwencyjność czy powtarzalność. Uwzględniają przy tym możliwość wystąpienia anomalii albo procesów nieprzewidywalnych (dryf mutacyjny). Dzięki temu, po pierwsze, mogą być wykorzystane w odniesieniu zarówno do kultury filmowej głównego nurtu, jak i wszelkich zjawisk z domeny kina niezależnego, eksperymentalnego czy amatorskiego. Po drugie, przedstawiony paradygmat badawczy wydaje się użyteczny w analizie zjawisk w ujęciu diachronicznym i synchronicznym. Istnieje więc szansa z jednej strony na rewizję historii kina, z drugiej – na opis aktualnych mechanizmów i procesów, takich jak kino transnarodowe, adaptacja transmedialna lub dystrybucja z wykorzystaniem platform streamingowych. Po trzecie, oglądowi mogą zostać poddane zjawiska lokalne o niewielkim zasięgu (na przykład ewolucja twórczości wybranego reżysera czy nawet koncepcji pojedynczego filmu) oraz globalne (sposób, w jaki wykształcił się konkretny model produkcji).

Reasumując, ewolucjonizm uzupełniony o propozycje memetyki i złożonych systemów adaptacyjnych to pewien paradygmat myślowy o niedostatecznie wykorzystanym potencjale. Trudno prorokować, czy będzie on dalej eksplorowany przez badaczy filmu. Jeśli tak się stanie, z pewnością po poddaniu krytycznemu namysłowi może wpłynąć na rewizję, zintegrowanie oraz uzupełnienie dotychczas wykorzystywanych metodologii. Niniejszy artykuł ma

na celu zainicjowanie dyskusji i zasugerowanie możliwości badawczych oraz perspektyw rozwojowych, jakie otwiera wykorzystanie ewolucjonizmu w filmoznawstwie. Nie rości on sobie pretensji do jakiegokolwiek holistycznej koncepcji czy teorii, a jedynie sygnalizuje i wstępnie mapuje stosunkowo słabo dotychczas rozpoznane pole badawcze.

- <sup>1</sup> Zob. *Biological turn. Idee biologii w humanistyce współczesnej*, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wieczorkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016; C. Muru, *At Home Between Sciences and Humanities: Biocultural Diversity as Source and Object of Interdisciplinary Dialogue*, „Landscape Magazine” 2015, t. 4, nr 2; J. Clayton, *Biocultures: An Emerging Paradigm*, „PMLA” 2009, t. 124, nr 3; I. Bondebjerg, *The Embodied Mind: When Biology Meets Culture and Society*, „Palgrave Communications” 2015, t. 1, nr 1. Por. także: J. Luty, *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 2021, t. XVI, nr 1, s. 10-11.
- <sup>2</sup> Rozróżnienie między *sciences* i *studies* trudno precyzyjnie oddać w języku polskim. Tzw. *sciences* dążą do odkrycia ogólnych praw, a stawiane przez nie hipotezy wymagają weryfikacji za pomocą takich metod naukowych jak np. eksperyment, obserwacja, ewaluacja danych statystycznych. Dlatego do *sciences* zaliczamy zarówno nauki ścisłe, przyrodnicze, jak i społeczne czy ekonomiczne. *Studies* bazują zaś na wykorzystaniu zdolności umysłowych do zdobywania wiedzy. W kontekście edukacji przeciwstawia się *science* (naukę) tzw. *arts* (sztuce) oraz *humanities* (humanistyce). W toku wywodu w odniesieniu do *studies* będą używała pojęcia „nauki humanistyczne”, zaś tam, gdzie to niezbędne, pozostawie angielski termin *science*.
- <sup>3</sup> Edward Osborne Wilson jest twórcą socjobiologii. Zasada się ona na podstawowym założeniu, że rozwój kultur oraz społeczeństw jest warunkowany genetycznie i – w konsekwencji – słuszna jest próba aplikowania teorii ewolucji na grunt nauk społecznych i humanistycznych. Por. E. O. Wilson, *Konsiliencja. Jedność wiedzy*, tłum. J. Mikos, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Warszawa 2002.
- <sup>4</sup> Zob. J. Carroll i in., *Biocultural Theory: The Current State of Knowledge*, „Evolutionary Behavioral Sciences” 2015, t. 11, nr 1.
- <sup>5</sup> Stało się to w połowie XIX w. za sprawą słynnej pracy Karola Darwina *O powstawaniu gatunków (On the Origin of Species)*, pierwszy raz wydanej w Londynie w 1859 r.
- <sup>6</sup> S. Blackmore, *Maszyna memowa*, tłum. N. Radomski, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 2002, s. 36.
- <sup>7</sup> Dla porównania – myśl Darwinowska jest często wykorzystywana na gruncie literaturoznawstwa. W zakresie teorii literatury do odkryć Darwina odnosią się choćby tacy naukowcy jak Joseph Carroll, autor wydanej w 1995 r. monumentalnej książki *Evolution and Literary Theory*, oraz Brian Boyd, twórca projektu krytyki ewolucjonistycznej (ewokrytyki). Po paradygmat przyrodoznawstwa sięgają także badacze sztuki, korzystający najczęściej z estetyki ewolucyjnej filozofa Denisa Duttona. Zob. M. Zielińska, *Wstęp. Teoria Darwina i humanistyka*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 6-10; K. Kłosiński, *Literaturoznawczy darwinizm*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3; D. Skórczewski, *Historia literatury w objęciach Darwina*, „Colloquia Litteraria” 2011, nr 10; B. Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge – London 2009; E. Chudoba, *Ewolucjonizm w estetyce i ich konsekwencje*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ – Nauki Humanistyczne” 2014, nr 8; J. Luty, *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2018; D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Copernicus Center Press, Kraków 2019.
- <sup>8</sup> D. Andrews, C. Andrews, *Film Studies and the Biocultural Turn*, „Philosophy and Literature” 2012, t. 36, nr 1, s. 58.
- <sup>9</sup> B. Boyd, *O pochodzeniu opowieści. Spojrzenie wstecz i perspektywy: ewolucja, literatura, krytyka*, tłum. T. Markiewka, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 146.
- <sup>10</sup> Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

- <sup>11</sup> W odniesieniu do teorii filmu wyróżnia się na ogół trzy jej fazy: dobę wczesnych teorii esencjonalistycznych, zajmujących się problematyką specyfiki kina, okres teorii systemowych, trwający do lat 80., oraz czas tzw. teoretyzowania fragmentarycznego (*piecemeal theorizing*), związanego ze skupieniem się na analizie i badaniach empirycznych. Por. A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 5-9.
- <sup>12</sup> D. Andrews, C. Andrews, dz. cyt., s. 59.
- <sup>13</sup> D. Bordwell, *What Snakes, Eagles, and Rhinoceroses Can Teach Us*, w: *Evolution, Literature, and Film: A Reader*, red. B. Boyd, J. Carroll, J. Gottschall, Columbia University Press, New York 2010, s. 284.
- <sup>14</sup> Nawiązują tu do tytułu książki Alana D. Sokala i Jeana Bricmonta, w której krytykują oni czołowych przedstawicieli postmodernizmu (przede wszystkim francuskiego) za nonszalanckie i nieprecyzyjne stosowanie pojęć z zakresu nauk ścisłych. Por. A. D. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, tłum. P. Amsterdamski, Prószyński i Sówka, Warszawa 2004.
- <sup>15</sup> Jak pisze Michał Pabiś-Orzeszyna, pojęcia Nowej Historii Filmu (NHF) i Nowej Historii Kina (NHK) są stosowane wyimennie. Por. M. Pabiś-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 8.
- <sup>16</sup> M. Hendrykowski, *Metodologia nowej historii filmu*, „Images” 2015, t. 17, nr 26, s. 313.
- <sup>17</sup> Zob. M. Pabiś-Orzeszyna, *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część druga: rewidowanie rewizjonistów*, „Ekrany” 2014, nr 1.
- <sup>18</sup> G. R. Bortolotti, L. Hutcheon, *O pochodzeniu adaptacji. Biologiczne przemyślenia o dyskursie wierności i „sukcesu”*, tłum. M. Pytko, „Tekstualia” 2020, nr 1, s. 11.
- <sup>19</sup> H. E. Aldrich, G. M. Hodgson, D. L. Hull, T. Knudsen, J. Mokyry, V. J. Vanberg, *In Defence of Generalized Darwinism*, „Journal of Evolutionary Economics” 2008, t. 18, nr 5, s. 577.
- <sup>20</sup> B. Boyd, *O pochodzeniu opowieści...* dz. cyt., s. 154.
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> B. Creed, *Darwin's Screens: Evolutionary Aesthetics, Time and Sexual Display in the Cinema*, Melbourne University Publishing, Melbourne 2009.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 27.
- <sup>24</sup> D. Andrews, C. Andrews, dz. cyt., s. 64.
- <sup>25</sup> D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York – London 2008, s. 43-55.
- <sup>26</sup> Tenże, *What Snakes...* dz. cyt.
- <sup>27</sup> Por. M. Smith, *Darwin and the Directors: Film, Emotion, and the Face in the Age of Evolution*, w: *Evolution, Literature, and Film...* dz. cyt. oraz J. Anderson, *The Reality of Illusion*, w: *Evolution, Literature, and Film...* dz. cyt.
- <sup>28</sup> D. Andrews, C. Andrews, dz. cyt., s. 63.
- <sup>29</sup> Ł. Budzicz, *Naturalistyczny model ewolucji kulturowej*, w: *Wokół ewolucjonizmu. Dylematy biologów, filozofów i fizyków*, red. Z. Błaszczak, A. Szczuciński, Oficyna Wydawnicza Batik, Poznań 2010, s. 49-62.
- <sup>30</sup> B. Boyd, *O pochodzeniu opowieści...* dz. cyt., s. 145-164.
- <sup>31</sup> J. Carroll, *An Evolutionary Paradigm for Literary Study*, „Style” 2008, nr 2-3, s. 107.
- <sup>32</sup> M. Smith, *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2017, s. 3.
- <sup>33</sup> T. Grodal, *How Film Genres Are a Product of Biology, Evolution and Culture: An Embodied Approach*, „Palgrave Communications” 2017, nr 3, s. 3, <https://www.nature.com/articles/palcomms201779.pdf> (dostęp: 31.08.2022).
- <sup>34</sup> Neodarwinizm początkowo wiązał się ze stanowiskiem badaczy, że głównym mechanizmem ewolucyjnym jest dobór naturalny, zaś cech nabytych w procesie rozwoju osobniczego nie dziedziczymy. Z czasem jednak pojęcie to zaczęło odnosić do zmian, które do nauki wprowadziła genetyka oraz rozmaite odkrycia biologiczne.
- <sup>35</sup> Spośród licznych artykułów, monografii i opracowań poświęconych memom internetowym zob. np. M. Kamińska, *Memosfera. Wprowadzenie do cyberkulturoznawstwa*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań 2017; A. Gumkowska, *Mem – nowa forma komunikacyjno-gatunkowa w sieci*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3; D. Kasprowicz, K. Veltzé, *Badania nad memami internetowymi w świetle wiedzy o nowych mediach – wyzwania metodologiczne*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis – Studia et Cultura” 2020, t. 12, nr 3.
- <sup>36</sup> R. Dawkins, *Samolubny gen*, tłum. M. Skonieczny, Prószyński i S-ka, Warszawa 1996, s. 266.
- <sup>37</sup> Zob. F. Heylighen, K. Chielens, *Cultural Evolution and Memetics*, w: *Encyclopedia of Complexity and Systems Science*, red.

- R. A. Meyers, Springer, New York 2009, s. 3205-3220.
- <sup>38</sup> G. R. Bortolotti, L. Hutcheon, dz. cyt.
- <sup>39</sup> Zob. R. Dawkins, *Viruses of the Mind*, w: *Dennett and His Critics: Demystifying Mind*, red. B. Dahlbom, Blackwell, Cambridge 1993; R. Brodie, *Virus of the Mind: The New Science of the Meme*, Integral Press, Seattle 1996.
- <sup>40</sup> Zob. A. Lynch, *Thought Contagion: How Belief Spreads through Society – The New Science of Memes: How Ideas Act Like Viruses*, Basic Books, New York 1996.
- <sup>41</sup> Obszerniej kwestie te omawiają Kinga Kowalczyk-Purol (*Teoretyczne trudności memetyki*, „Diametros” 2018, nr 58) oraz Scott Atran (*The Trouble with Memes: Inference versus Imitation in Cultural Creation*, „Human Nature” 2001, t. 12, nr 4).
- <sup>42</sup> Zob. R. Chvaja, *Why Did Memetics Fail? Comparative Case Study*, „Perspectives in Science” 2020, t. 28, nr 4, s. 542-570; C. R. Hallpike, *Memetics: A Darwinian Pseudo-Science*, 2004, <http://hallpike.com/Memetics.%20A%20Darwinian%20pseudo-science.pdf> (dostęp: 31.08.2022).
- <sup>43</sup> *Noir* za ideę uznaje np. James Naremore: *Powinniśmy zdać sobie sprawę, że film „noir” jest zjawiskiem, które należy zarówno do historii idei, jak i historii kina; innymi słowy, ma mniej wspólnego z grupą konkretnych artefaktów niż z dyskursem – luźnym, ewoluującym systemem argumentów i odczytań, które pomagają kształtować strategie komercyjne oraz ideologie estetyczne (...); film „noir” jest również ważnym elementem dziedzictwa filmowego, jak i ideą, którą projektujemy na naszą przeszłość (tenże, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2008, s. 11).*
- <sup>44</sup> Por. K. Żyto, *Film noir i kino braci Coen*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, rozdział I.
- <sup>45</sup> K. Kowalczyk-Purol, dz. cyt., s. 65.
- <sup>46</sup> D. Wężowicz-Ziółkowska, W. Borkowski, *Kultura jako adaptacja. Kultura w paradygmacie przyrodoznawstwa*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2013, nr 3, s. 34.
- <sup>47</sup> C. Castelfranchi, *Towards a Cognitive Memetics: Socio-Cognitive Mechanism for Memes Selection and Spreading*, „Journal of Memetics: Evolutionary Models of Information Transmission” 2001, nr 5, [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2740560](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2740560) (dostęp: 31.08.2022).
- <sup>48</sup> Autor odwołuje się przede wszystkim do filozofii Friedricha Nietzschego i to ona stanowi oś jego interpretacji, natomiast ani Richard Dawkins, ani inni memetycy nie zostają przywołani. P. D. Mathews, *The Morality Meme: Nietzsche and „A Serious Man”*, „Cultura: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology” 2014, t. 11, nr 1, s. 63-81.
- <sup>49</sup> D. Andrews, C. Andrews, dz. cyt., s. 72.
- <sup>50</sup> I. R. Smith, *The Hollywood Meme: Transnational Adaptations in World Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.
- <sup>51</sup> D. Andrews, C. Andrews, dz. cyt., s. 72.
- <sup>52</sup> T. Grodal, dz. cyt., s. 3.
- <sup>53</sup> Tamże.
- <sup>54</sup> Zob. G. R. Bortolotti, L. Hutcheon, dz. cyt., s. 9-25.
- <sup>55</sup> A. Hoffman, *Wokół ewolucji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997, s. 53.
- <sup>56</sup> Tamże, s. 55.
- <sup>57</sup> W przyrodzie zjawiskami emergentnymi są roje pszczół, a także ławice ryb czy stada ssaków. Emergentność polega na tym, że z oddziaływania stosunkowo prostych elementów tworzą się nowe jakościowo formy i zachowania, przy czym ich powstania nie sposób wytłumaczyć (zredukować) przez opis jednostek niższego rzędu.
- <sup>58</sup> Zob. np. T. Carmichael, M. Hadżikadić, *The Fundamentals of Complex Adaptive Systems*, w: *Complex Adaptive Systems: Views from the Physical, Natural, and Social Sciences*, red. T. Carmichael, A. J. Collins, M. Hadżikadić, Springer International Publisher, Cham 2019.

## Kamila Żyto

Dr hab., prof. Uniwersytetu Łódzkiego (adiunkt w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych); współpracuje z Młodzieżową Akademią Filmową „Bliżej kina”, Centralnym Gabinetem Edukacji Filmowej w Łodzi, Polskim Instytutem Sztuki Filmowej (przy projektach „Filmoteka Szkolna”, „Akademia Polskiego Filmu”), Dyskusyjnym Klubem Filmowym Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Jest również wykładowcą Akademii Muzycznej w Łodzi oraz Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Aleksandrowie Łódzkim. Prowadzi także zajęcia filmowe w Instytucie Badań Literackich PAN oraz Instytucie Sztuki PAN. Opublikowała dwie książki autorskie: *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* (2010) oraz *Film noir i kino braci Coen* (2017). Współredagowała tomy: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa* (2011), *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej* (2011), *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej* (2011), *Autorzy kina europejskiego VII* (2018). Regularnie publikuje recenzje na portalu EdukacjaFilmowa.pl. W kręgu jej zainteresowań znajdują się: kino polskie (ze szczególnym uwzględnieniem wątków związanych z wizerunkami Żydów i relacjami polsko-żydowskimi oraz twórczości Roberta Glińskiego), kino amerykańskie (kino *noir*, zarówno klasyczne, hollywoodzkie z lat 40. i 50., jak i współczesne filmy *neo-noir*, w tym twórczość braci Coen) oraz kino świata hiszpańskojęzycznego (głównie twórczość Carlosa Saury czy Juana Antonia Bardema z okresu późnego frankizmu i transformacji). Jest wielbicielką literatury pięknej i podróży.

## Bibliografia

- Aldrich, H. E. i in.** (2008). In Defence of Generalized Darwinism. *Journal of Evolutionary Economics*, 18 (5), ss. 577-596. <http://dx.doi.org/10.1007/s00191-008-0110-z>
- Andrews, D., Andrews, C.** (2012). Film Studies and the Biocultural Turn. *Philosophy and Literature*, 36 (1), ss. 58-78.
- Blackmore, S.** (2002). *Maszyna memoza* (tłum. N. Radomski). Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”.
- Bordwell, D.** (2008). *Poetics of Cinema*. New York – London: Routledge.
- Bordwell, D.** (2010). What Snakes, Eagles, and Rhesus Macaques Can Teach Us. W: B. Boyd, J. Carroll, J. Gottschall (red.), *Evolution, Literature, and Film: A Reader* (ss. 270-288). New York: Columbia University Press.
- Bortolotti, G. R., Hutcheon, L.** (2020). O pochodzeniu adaptacji. Biologiczne przemyślenia o dyskursie wierności i „sukcesu” (tłum. M. Pytko). *Tekstualia*, (1), ss. 9-25.



- Boyd, B. (2011).** *O pochodzeniu opowieści. Spojrzenie wstecz i perspektywy: ewolucja, literatura, krytyka* (tłum. T. Markiewka). *Teksty Drugie*, (3), ss. 145-164.
- Budzicz, L. (2010).** Naturalistyczny model ewolucji kulturowej. W: Z. Błaszczak, A. Szczuciński (red.), *Wokół ewolucjonizmu. Dylematy biologów, filozofów i fizyków* (ss. 49-62). Poznań: Oficyna Wydawnicza Batik.
- Carmichael, T., Hadžikadić, M. (2019).** The Fundamentals of Complex Adaptive Systems. W: T. Carmichael, A. J. Collins, M. Hadžikadić (red.), *Complex Adaptive Systems: Views from the Physical, Natural, and Social Sciences* (ss. 1-16). Cham: Springer International Publisher.
- Carroll, J. (1995).** *Evolution and Literary Theory*. Columbia: University of Missouri Press.
- Carroll, J. (2008).** An Evolutionary Paradigm for Literary Study. *Style*, (2-3), ss. 103-134.
- Castelfranchi, C. (2001).** Towards a Cognitive Memetics: Socio-Cognitive Mechanism for Memes Selection and Spreading. *Journal of Memetics: Evolutionary Models of Information Transmission*, (5), ss. 1-19. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2740560](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2740560)
- Creed, B. (2009).** *Darwin's Screens: Evolutionary Aesthetics, Time and Sexual Display in the Cinema*. Melbourne: Melbourne University Publishing.
- Dawkins, R. (1996).** *Samolubny gen* (tłum. M. Skoneczny). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Grodal, T. (2017).** How Film Genres Are a Product of Biology, Evolution and Culture: An Embodied Approach. *Palgrave Communications*, (3), ss. 1-8. <https://www.nature.com/articles/palcomms201779.pdf>
- Helman, A., Ostaszewski, J. (2007).** *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Hendrykowski, M. (2015).** Metodologia nowej historii filmu. *Images*, 17 (26), ss. 311-316.
- Heylighen, F., Chielens, K. (2009).** Cultural Evolution and Memetics. W: R. A. Meyers (red.), *Encyclopedia of Complexity and Systems Science* (ss. 3205-3220). New York: Springer.
- Hoffman, A. (1997).** *Wokół ewolucji*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kowalczyk-Purol, K. (2018).** Teoretyczne trudności memetyki. *Diametros*, (58), ss. 65-86.
- Mathews, P. D. (2014).** The Morality Meme: Nietzsche and „A Serious Man”. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, 11 (1), ss. 63-81.
- Naremore, J. (2008).** *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Pabiś-Orzeszyna, M. (2014).** Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część druga: rewidowanie rewizjonistów. *Ekrany*, (1), ss. 55-60.
- Pabiś-Orzeszyna, M. (2020).** *Żwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Smith, I. R. (2017).** *The Hollywood Meme: Transnational Adaptations in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Smith, M. (2017).** *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Wężowicz-Ziółkowska, D., Borkowski, W. (2013).** Kultura jako adaptacja. Kultura w paradygmacie przyrodoznawstwa. *Biblioteka Postscriptum Polonistycznego*, (3), ss. 25-40.
- Żyto, K. (2017).** *Film noir i kino braci Coen*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

**Keywords:**

film theory;  
biocultural turn;  
evolutionism;  
memetics;  
complex adaptive  
systems

**Abstract**

Kamila Żyto

**Evolutionism, Memetics, and Complex Adaptive Systems, or Film Studies in the Face of the Biocultural Turn**

Despite the significant impact of the biocultural turn on humanities, film studies only occasionally recognise the intellectual potential of the cognitive perspective of natural science. In particular, the thought of Charles Darwin and his followers seems to have been marginalised. The article outlines the barely recognised theoretical paradigm of evolutionism in film studies. The author describes the areas of film theory echoing evolutionism (e.g. cognitivism), as well as maps out new, heterogeneous fields of research emerging in film studies. These considerations are complemented by a weighing up the pros and cons of memetics, often referred to as Darwinism without biology. Last but not least, the author evokes the concept of complex adaptive systems (CAS) as a potentially useful model in the process of describing not only film texts, but film culture as a whole.