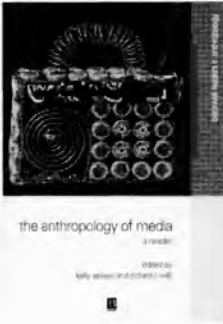


# Antropologia mediów



SŁAWOMIR SIKORA

Żyjemy w globalnej wiosce – zauważył niegdyś Marshall McLuhan. To złudna metafora – zdaje się twierdzić Leszek Kołakowski. *Ruina wsi i ruchomość naszego życia oznaczają nie tylko postępującą zagładę względnie stałego i quasi-naturalnego środowiska sąsiedzkiego, ale także rozkład owej ludzkiej przestrzeni, ongiś tworzącej system odniesienia, wokół którego świat nasz krok za krokiem się budował* – pisał w eseju *Wieś utracona*. Kołakowski miał pewnie rację, albowiem – można by rzec, wykorzystując spostrzeżenie Maurice'a Blondela – istotą naszej współczesnej bliskości zdaje się (powszechne) oddalenie. Ale czy na pewno jest to prawda uniwersalna?

Twierdzenie, że *żyjemy w świecie nasyconym mediami* (czy też, jak powiedzielibyśmy zapewne dawniej – środkami przekazu), stało się banałem i frazesem – zauważa we wstępie do wyboru tekstów *Antropologia mediów* \* Kelly Askew. *Ekrany telewizorów ozdabiają stacje metra, międzynarodowe połączenie telefoniczne pomiędzy Zanzibarem i Stanami Zjednoczonymi za pomocą komputera można uzyskać za grosze, dzięki Internetowi zaaranżowano niezliczone związki* – pisze dalej. Najwyraźniej miał rację Clifford Geertz, utrzymując za Thoreau, że nie ma sensu zwiedzać świata, żeby policzyć koty w Zanzibarze. Równie dobrze może zrobić to ktoś miejscowy, a informację przekazać nam telefonicznie. Nadal jednak warto tam jechać, żeby zrozumieć lokalną kulturę i miejscowych ludzi, dowiedzieć się czegoś więcej na temat specyfiki tamtejszego funkcjonowania środków przekazu, co może również uświadomić nam szczególność naszego ich rozumienia. Pozorne skurczenie świata, fakt, że stał się on lupinką orzecha, że jednocześnie i często równocześnie z ich dzianiem się możemy obserwować trzęsienie ziemi w Algierii, wojnę w Iraku i mecz futbolowy w Sydney, nie oznacza wcale, że nastąpiła powszechna unifikacja, a przede wszystkim, że nastąpiła unifikacja rozumienia. Modernistyczne marzenia o jedności prawdy coraz trudniej utrzymać. Dostęp do informacji w żaden sposób nie przekłada się bezpośrednio na jej zrozumiałość. To jak różnie mogą być rozumiane (lub nierozumiane) podstawowe wydawałoby się fenomeny, nazywane często obiektywnymi faktami, unaocznia doskonale zestaw 11 filmów zrealizowanych przez 11 reżyserów, a zebranych pod wspólną nazwą *11'9'1* zestawiających (i upamiętniających) różne punkty widzenia, różne sposoby percepcji tragicznych wydarzeń z 11 listopada 2001 roku. Pierwszy film ukazujący afgańską

\* *The Anthropology of Media. A Reader*, ed. by Kelly Askew i Richard R. Wilk, © Blackwell Publishers Ltd 2002. Seria: Blackwell Readers in Anthropology.

nauczycielkę, która m.in. próbuje przekazać dzieciom w szkole informację o tym, co się właśnie wydarzyło, o możliwych amerykańskich bombardowaniach, nie jest przecież tylko straszaniem owych dzieci, jest właśnie doskonałym przykładem ukazującym lokalność wiedzy, trudność czy wręcz niemożność przełożenia pewnych wydawałoby się uniwersalnych prawd na lokalne uwarunkowania. Powszechny dostęp do informacji, informacji i produktów „wszelkiej maści”, sprawia, że jeszcze bardziej znacząca i niezbędna okazuje się potrzeba badania i zrozumienia tego, jak owe informacje i owe produkty mogą być konsumowane i przyswajane.

Na okładce podręcznika *The Anthropology of Media* znalazła się fotografia obleczonego w przezroczystą plastikową folię „radia” sporządzonego z drutu, kapsli od piwa Heineken i Windbuck oraz puszek po coca-coli. *Typowe produkty Ameryki* [czy, w tym przypadku, szerzej, Zachodu] *szaleją* – trzeba stwierdzić, korzystając z frazy dadaistycznego wiersza Williama Carola Williamsa. James Clifford wykorzystuje jego słowa w tytule wstępu do zbioru esejów *Kłopoty z kulturą*. – *Świat (...) ukazany* – w niniejszej książce, pisze we wstępie – *nie jest miejscem zamieszkanym przez autentyczne wartości zagrożone wymarciem – czyste produkty, które zawsze padają ofiarą własnego szaleństwa. Raczej otwiera ona przestrzeń dla specyficznego rodzaju ścieżek przez nowoczesność, ścieżek, których rozpoznanie poprzedzało postawione przez Williamsa pytanie: co „wydziela się” z pojedynczych historii (...) Minął już czas, gdy uprzywilejowane autorytety mogły formalnie „oddawać głos” (lub historię) Innym, nie wyczuwając w tym sprzeczności. Wielkie stwierdzenie Crocego – zauważa cytowany przez Clifforda Jameson – że cała historia jest historią współczesną, nie znaczy, że cała historia jest naszą historią współczesną.*

Pokrewne do spostrzeżenia Jamesona założenie legło u podstaw przedstawianej książki: *Antropologia* – pisze Kelly Askew, współredaktorka tomu – *długotrwały i samowładny interpretator i przedstawiciel kulturowo Innych, nie ma już uprzywilejowanego dostępu do wiedzy międzykulturowej (co nie znaczy, że kiedykolwiek w pełni ją miał). (...) Antropologowie nadal oddają się pogoni za wiedzą etnograficzną i międzykulturowym rozumieniem, lecz to CNN, Hollywood, MTV i inne media o globalnym zasięgu obecnie przedstawiają i reprezentują kultury dla większości naszego świata. Lokalne społeczności poznają odległe style życia czy nieznaną muzykę dzięki obrazom w telewizji, ilustracjom gazetowym, filmom, radiu czy (często pirackim) nagraniom kaset wideo i magnetofonowym.*

Omawiana książka wpisuje się w kryzys przedstawiania, który od jakiegoś już czasu został zauważony i o którym próbuje się mówić w antropologii. Kryzys reprezentacji polega nie tylko na tym, że nie można już mówić za innych, ale także na tym, że nie da się już rutynowo oddać głosu innym, w sposób przypominający nieco wywołanie ucznia do tablicy. Autoprezentacja i prawo głosu nie są już zarezerwowane dla określonych grup, choć sądząc po zachowaniu niektórych antropologów na własnym podwórku, fakt ów umknął ich uwagi.

Zadaniem książki jest przedstawienie antropologii mediów jako subdziedziny antropologii. Pragnie ona – pisze Askew – *zbadać niektóre z teoretycznych i etnograficznych problemów, które przyciągają uwagę badaczy zainteresowanych powiązaniem między ludźmi a technologiami środków przekazu. (...) Ni-*

niejsza książka wciąga czytelników w antropologiczną krytykę tego, w jaki sposób mas media zaangażowane są w reprezentację i konstruowanie kultur tak zachodnich jak i nie-zachodnich. Siła i specyfika podejścia antropologicznego łączy się z „bliskością spojrzenia”, polega w dużej mierze na zainteresowaniu i analizie konkretnych kultur, ludzi, doświadczanych zwyczajów i praktyk. Antropologia porzuciła już (najczęściej) miejsce idealnego, wszechwiedzącego narratora. Zdaje sobie też sprawę z nieuniwersalności sensów i o owej lokalnej wiedzy stara się mówić.

Słowa „medium”, „mediacja” pochodzą od łacińskiego „środkowy”, jednak jak zauważa Askew, mediacja nie zachodzi między technologią środków przekazu a ludźmi, to raczej środki owe mediują, pośrednicząc pomiędzy ludźmi, co definiuje je jako odrębne typy technologii.

Książka składa się z pięciu części (1) *Zobaczyć/ustłyszeć to uwierzyć: technologia i prawda*, (2) *Przedstawianie Innego*, (3) *Przedstawianie siebie*, (4) *Aktywna publiczność*, (5) *Władza, kolonializm, nacjonalizm*. Większość tekstów obraca się wokół wizualnych środków przekazu, co wcale nie znaczy, że to one są zawsze najpopularniejsze, znaczy tylko, że cieszą się zdecydowanie większym zainteresowaniem samych badaczy i że to im poświęcona jest większość pisanych przez antropologów prac.

Część pierwszą tworzą „klasyczne” już i częściowo znane teksty, które przybliżają ogólne poglądy na temat mediów, obrazują różne na ich temat spojrzenia specjalistów z różnych dziedzin. Otwiera ją fragment (*Przekazem jest przekaznik*) słynnej książki *Understanding Media* McLuhana, której podtytuł mówił, że media są ekstensją człowieka. Znalazły się tam również rozważania Raymonda Williama o relacji pomiędzy technologią i zmianami społecznymi. Ciekawa, zabawna i mało formalna dyskusja między Margaret Mead i Gregory Batesonem (klasykami antropologii amerykańskiej) przede wszystkim na temat statusu filmu i fotografii w etnografii, kontrowersji związanej z ich przydatnością w antropologii albo raczej kryteriów, jakie winny one spełnić, by mogły być przydatne antropologowi. Bateson dystansuje się wobec twierdzenia, że film i fotografia powinny być jedynie obiektywnym zapisem. Wypowiada się krytycznie na temat wykorzystania statywu do statycznych, czyli obiektywnych zdjęć („chłodne” spojrzenie z jednego, uprzywilejowanego miejsca), o którym gdzie indziej mówiła Mead. Wskazuje na związek fotografii i filmu ze sztuką – co wcale nie wiedzie do ich deprecjacji. Mead broni obiektywizującego (naukowego) podejścia: *Sądzę, że różnica między sztuką a nauką polega na tym, że każde zdarzenie artystyczne jest wyjątkowe, podczas gdy w nauce, jeśli ma się jakąś działającą teorię, prędzej czy później ktoś inny uczyni to samo odkrycie. Podstawową sprawą jest dostępność – chodzi o to, by inni mogli oglądać twój materiał, dochodzić do podobnego rozumienia i podzielać je. Jedyłą prawdziwą informacją, której dostarcza „Dead Birds” (słynny, choć silnie przez część środowiska antropologicznego krytykowany za „bycie sztuką” – czyli w tym przypadku manipulacją – film Roberta Gardnera – przyp. S.S.<sup>1</sup>) są sprawy takie jak ta, której moja wyobraźnia nigdy naprawdę nie mogła objąć, tzn. konsekwencje obcinania stawów palców. Pamiętasz? Kobiety odcinają sobie staw po każdym zmarłym, którego mają oplakiwać, a zaczynają kiedy są małymi dziewczynkami, tak więc do czasu, kiedy stają się dorosłymi kobietami, nie mają już palców. Wszystkie prace wy-*

magające precyzji w tym społeczeństwie wykonują mężczyźni, szydełkowanie, cokolwiek, ponieważ mężczyźni mają palce, by to robić, kobiety zaś mają kikuty. Wiedziałam o tym, czytałam o tym, nie miało to jednak dla mnie znaczenia, nim zobaczyłam owe obrazy (wyróżnienie moje – S.S.). W przytoczonej wypowiedzi Mead, jak gdyby mimowolnie, odsłania niesłuchanie istotną prawdę związaną z wizualnością, filmem, a mianowicie, że ten ostatni potrafi być namiastką doświadczenia, co więcej – warto dodać – potrafi przekazywać wiele informacji, niekoniecznie w nim intencjonalnie zawartych. Być może zresztą częsty krytyczny stosunek antropologii do wizualności wiąże się właśnie (na co zwracał uwagę David MacDougall, współautor tomu) z faktem, że znaczenia w obrazie w mniejszym stopniu dają się antropologom kontrolować.

W części pierwszej znajdziemy jeszcze fragment klasycznego już tekstu Johna Bergera dotyczący ambiwalencji znaczenia w fotografii, pochodzący z *Another Way of Telling* (tę ważną książkę jeszcze w tym roku ma opublikować „Świat Literacki”) oraz rozdział z książki Eriki Brady na temat zastosowania fonografu w etnografii, pozytywnego entuzjazmu, jakim darzył go „Papa Franz” [Boas].

W części drugiej – *Przedstawianie Innego* – silnie dochodzi do głosu problem kryzysu reprezentacji. Środki przekazu zdecydowanie przestają być „przezroczyste”, co więcej, są silnie uwikłane w ideologię. James C. Faris bada spojrzenie zachodniego humanizmu (*The Gaze of Western Humanism*) na przykładzie fotografii Indian Navajo. Krytycznie (chyba aż nazbyt) odnosi się on do samej fotografii, twierdząc, że bardzo niewiele da się zrozumieć na temat Indian na podstawie samych zdjęć, zdecydowanie więcej natomiast można się dowiedzieć na temat „fotografujących”. Fotografie Indian sprowadzają się do kilku konwencji zaakceptowanych przez ludzi z Zachodu. Rozwiązaniem według Farisa nie jest też przekazanie kamery w ręce przedstawicieli danej kultury – najczęściej ulegają oni również owym konwencjom. Fotografie są według niego nieme na różnorodność dyskursów, a w szczególności na dyskurs samych Indian, przyczyniają się też do odmowy przyznania Navajom historii – ci ostatni stają się raczej częścią historii Zachodu.

W podobnej nieco aurze Catherine A. Lutz i Jane L. Collins analizują fotografie z „National Geographic” (a jest to przecież masowy paszport do wiedzy na temat kultur egzotycznych), ukazując jak zróżnicowanie rasowe (ale i płeć) wpływa na sposoby przedstawiania poszczególnych ludów, poszczególnych „ras”. Sama rasa – zauważają – jest zaś tropem niebezpiecznym, ponieważ wydaje się obiektywnym kryterium klasyfikacji. W rzeczywistości to raczej dostrzeżenie różnicy jest „pierwsze”, to ono jest projektowane na relację. Sposoby przedstawiania „kolorowych” uległy daleko idącym zmianom w historii pisma. Kolor skóry podlega gradacji. „Brązowi” są „bliźsi” białym niż czarni i to oni są najliczniej reprezentowani w piśmie. Pod koniec lat 60. obrazy białych w „National Geographic” zanikają, co być może wiąże się z faktem, że pewne wcześniejsze obrazy, kiedy kolorowi usługiwali białym, uznano za zbyt szokujące. W piśmie wyraźnie uwidacznia się też dychotomizacja przedstawień: biali są ubrani, rzadko pracują, są skojarzeni z maszynami i zamożnością oraz ukazani jako jednostki, „kolorowi” zaś są częściej skojarzeni z brakiem ubioru, pracą, prostszymi narzędziami, ubóstwem, częściej też są portretowani w grupach.

Masowym paszportem w świat Innych jest również film popularny. Ella Shohat i Robert Stam na bardzo bogatym materiale zaczerpniętym z różnych popularnych gatunków filmowych ukazują silną obecność idei dominacji, imperialnej ideologii i nostalgii za nią. A, warto zauważyć, początek kina łączy się z szczytem ciągłot imperialnych. Można też twierdzić, że imperialny projekt wzmacnia „rasową” solidarność Europejczyków.

Ciekawym dopełnieniem tej części jest tekst *Complicities of Style* Davida MacDougalla, jednego z ciekawszych współczesnych filmujących antropologów (jak również autora wysokiej próby tekstów dyskursywnych). Podobnie jak poprzednie teksty wskazuje on na trudności w przedstawianiu Innych. A trudność owa wynika już z samego faktu, że rozmaite kultury mogą źle „znosić” dominujące w myśleniu euro-amerykańskim dramaturgiczne konwencje przedstawiania (np. konflikt jako struktura narracji). Dlatego właśnie film etnograficzny winien być również wyczulony na charakter przedstawianej kultury, starać się „eksperymentować”, wychodząc naprzeciw właściwym danej kulturze problemom czy sposobom przedstawiania Innych. *Filmowcy mogą być świadomi co do możliwości podejść alternatywnych – Sol Worth, John Adair, Eric Michaels i Vincent Canelli bardzo się starali to ukazać – a jednak nie mieć pełnej świadomości tego, w jaki sposób ich własna praktyka filmowania prowadzi ich wysiłki w pewnych kierunkach i udaremnia podążanie w innych. I dalej: Nawet jeśli filmy etnograficzne nie naśladują modeli klasycznej dramaturgii – a większość z nich w rzeczy samej tego nie czyni – wykorzystują one pewne konwencje formalne robienia zdjęć i montażu, które się z nich wywodzą. Tak więc nawet film prowadzony przez komentarz antropologiczny i zajmujący się sprawami ekonomicznymi czy politycznymi będzie to robił w kategoriach wizualnych, które odzwierciedlają euro-amerykańskie oczekiwania związków przyczynowych, chronologii i zachowań interpersonalnych.*

W części trzeciej na plan pierwszy wysuwa się sposób, w jaki ludzie i kultury przedstawiają sami siebie, z autoprzezentaacją. Hortense Powdermaker (uczennica Malinowskiego) w drugiej połowie lat czterdziestych przeprowadziła pionierskie wówczas roczne badanie w Hollywood. Zastanawiała się, w jaki sposób stosunki społeczne i ideologia panująca w Hollywood wpływają na treść i znaczenie filmów. Sformułowała przy okazji wiele krytycznych uwag o fabryce marzeń i wskazała na jej totalitarne aspiracje: *Hollywoodzka atmosfera kryzysu i stałego niepokoju jest rodzajem hysterii, która powstrzymuje ludzi przed myśleniem i nie różni się bardzo od sposobu, w jaki dyktatorzy odwołują się do wojny i stałej groźby wojny jako emocjonalnej podstawy utrzymania swojej władzy.*

Stephen F. Sprague (*Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves*) przedstawia sposoby, w jakie Jorubowie wykorzystują nowy środek, fotografię, która pojawiła się tam w latach 30. XX wieku i zaczęła odgrywać bardzo ważną rolę, m.in. weszła na miejsce związanej z kultem bliźniąt rzeźby rytualnej. Daniel Miller i Don Slater (*Relationships*) analizują z kolei sposób, w jaki Internet wrósł w kulturę i przyczynia się do utrzymania tradycyjnych więzi rodzinnych w Trynidadzie, do tworzenia „trynidadzkości”. Ich zdaniem wykorzystywana czasem opozycja rzeczywiste – wirtualne zupełnie nie oddaje złożoności i różnorodności relacji, jakie ludzie mogą utrzymywać dzięki Internetowi i innym mediom. Faye Ginsburg zaś (*Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic*

*Film, and the Production of Identity*) podejmuje ciekawy i złożony problem tzw. „mediów tubylczych”. Pomiedzy dwoma podejściami, właściwym szkole Frankfurckiej postrzeganiu kultury zachodniej jako zagrożenia dla „czystych kultur” (kontrakt Faustowski) i optymistycznym wyobrażeniem „globalnej wioski” pozostaje przestrzeń otwarta na pogląd, że tożsamość kulturowa jest procesem zawsze niedokończonym. Ginsburg bada kilka związanych z mediami aborygeńskich grup z Centralnej Australii, koncentrując się na procesie tworzenia i odbioru filmów i zapisów wideo.

Część czwarta zatytułowana *Aktywna publiczność* obejmuje teksty, które ukazują, że proces recepcji wcale nie musi być czynnością pasywną – wręcz przeciwnie, staje się zajęciem wysoce aktywnym, w tym znaczeniu, że komunikat podlega daleko idącej interpretacji i transformacji przez odbiorcę w procesie tworzenia znaczenia. Można to chyba uznać za zwycięstwo lokalności nad globalnością. „Globalna” jedność rozumienia (narzucona przez nadawcę) zostaje zanegowana. Jo Tacchi bada sposoby, w jakie radio kreuje w domu „strefę dźwięku” (*soundscape*): *Dźwięk z radia, jako część kultury materialnej domu, jest postrzegany jako osnowa domowej materii [texture]*. Tworzy tło, bądź wysuwa się na plan pierwszy, przyczyniając się do tworzenia „społecznego ja” słuchacza.

Elizabeth Hahn zajmuje się recepcją filmów w Królestwie Tonga, wskazując na jej podobieństwo do innych tamtejszych przedstawień. Jako że Tonganie nie znają języka, pokazy filmów wymagają specjalnego narratora, który ułatwia rozumienie filmu, tworząc ciągłą narrację tam, gdzie w pojmowaniu pojawiają się luki. Tym samym percepcja filmów staje się przedsięwzięciem wysoce lokalnym. Podobnie oglądaniem filmów zajmują się Don Kulick i Margaret Willson (*Rambo's Wife Saves the Day: Subjugating the Gaze and Subverting the Narrative in Papua New Guinean Swamp*). Ukazują oni sposoby, w jakie reinterpretacji podlegają filmy na Papui Nowej Gwinei. Obrazy filmowe nie są przez nich postrzegane jako system zamknięty, związany z intencjonalnością i prawdą. Narracja filmowa jest dla nich z istoty temporalnie niepowiązana i otwarta na różne możliwości, tym samym jest bardzo mocno osadzona w czasoprzestrzeni relacji społecznych i w wyobrażeniach kulturowych oglądających. Ponieważ słowa najczęściej nie są rozumiane, większego znaczenia nabiera sama akcja filmu – widzowie tworzą paralelną narrację, odnosząc ją m.in. do lokalnie znaczących tekstów, kreując także jasne związki pokrewieństwa.

Richard Wilk z kolei bada społeczny dyskurs, jaki wzbudziło pojawienie się telewizji amerykańskiej w Belize. To, co globalne, nabiera lokalnego kolorytu – to proces „konsumpcji” nadaje znaczenie produktom, są one niejako w jego wyniku naturalizowane. Prasa (w zależności od opcji politycznej) widzi w telewizji zagrożenie dla kultury (lewica), bądź neutralizuje je. Podobnie – pisze Wilk – odbierają to ludzie: zagrożenie, jakie niesie dla kultury globalna telewizja, stało się już bowiem wiedzą folklorystyczną. Jednak paradoksalnie – zauważa w konkluzjach Wilk – dyskusja na temat telewizji spowodowała wyodrębnienie się „naszej własnej drogi”, tradycji postrzeganej w opozycji wobec wartości, które niesie telewizja. W słowniku zwykłych ludzi upowszechniło się mówienie o „kulturze” i to właśnie telewizja spowodowała większe zainteresowanie kulturą lokalną (muzyką, potrawami, tańcami) niż sprawami autonomii ekonomicznej. Paradoksalnie zatem imperializm telewizyjny („globalna wioska”) może uczynić

więcej dla stworzenia kultury narodowej i narodowej świadomości niż lata działalności polityki narodowej czy jedenaście lat niepodległości.

Purnima Mankekar zajmuje się zaś sposobem, w jaki w Indiach ogląda się telewizję i interpretuje tamtejsze seriale. Dyskutując o postaciach, ich kryzysach i decyzjach, widzowie ujawniają całą gamę interpretacji rzucających światło tak na ich zaangażowanie w oglądanie telewizji, jak również konstruowanie tożsamości narodowej i płciowej. Wszystkie teksty w tym dziale na różne sposoby mówią o osobliwej sprawie: zetknięcie z obcym, mocnym i globalnym paradoksalnie reaktywizuje „swoje”, służy tworzeniu lokalności, nawet jeśli, co trzeba przyznać, nie jest to już lokalność tradycyjna.

Ostatnia część poświęcona jest temu, jak media są uwikłane w problemy władzy, kolonializm i nacjonalizm. Autorzy starają się zbadać, jak działa kontekst mediów, relacje władzy, programy i motywacje ideologiczne, cele polityczne. Pozwala to m.in. na śledzenie procesów, w wyniku których pewne komunikaty są nagłaśniane, inne zaś wyciszane. Sut Jhally zajmuje się kulturowym wymiarem reklamy, traktując ją jako część dyskursu prowadzonego o przedmiotach i dzięki nim. Aby zrozumieć system obrazów tworzących reklamę, musimy zbadać definicję szczęścia i satysfakcji we współczesnym życiu. Jhally wskazuje na związek reklamy z magią i propagandą, zauważa również, że choć obrazy są często prawidłowo odczytywane, to jednak większość ludzi nie rozumie sposobu, w jaki one działają. Podobnie jak umiejętność czytania nie równa się umiejętności pisania, tak też sztuka czytania obrazów powinna się wiązać z nauką ich tworzenia. Ponadto Annabelle Srebemny-Mohammadi rozważa problem globalności i lokalności w odniesieniu do mediów w pierwszym i trzecim świecie, postulując bardziej subtelną klasyfikację. David Whisnant zajmuje się kontrolą nad środkami przekazu i reklamą w Nikaragui w czasie rządów Somozy. Lila Abu-Lughod zaś analizuje tworzenie i recepcję oper mydlanych prezentowanych w państwowej telewizji w Egipcie w odniesieniu m.in. do takich pojęć, jak tradycja, współczesność, religia.

To pobieżne omówienie nie aspiruje żadną miarą do wyczerpania poruszanych zagadnień, chce jedynie zaświadczyć o różnorodności podjętych tematów i stanowisk, jest też próbą wyłowienia niektórych ciekawych wątków. Warto zaznaczyć, że choć poszczególne bloki tekstów można postrzegać (po trosze również) jako kolejne kroki w (antropologicznym) zainteresowaniu środkami przekazu, to jednak wbrew – słyszanemu czasem – zdaniu, że dyskusja nad mediami (poza Internetem) wyczerpała się już, świadczą one o tym, że badania te mają zarówno ciekawą historię, jak też przyszłość przed sobą. Przy czym antropologia, właśnie przez „bliskie spojrzenie” i uwrażliwienie na odmienności owych „spojrzeń” może mieć tu jeszcze niejedno do powiedzenia, pozwala przekroczyć lokalność naszego własnego na nie spojrzenia. Warto zaznaczyć, że antologia gromadzi przede wszystkim teksty z lat 90. Te lata można uznać za czas narodzin antropologii mediów (termin szerszy niż np. antropologia wizualna, a znaczenie tego ostatniego terminu uległo też daleko idącej ewolucji).

*Jedną z podstawowych funkcji etnografii – pisze Clifford – jest „orientacja” – termin zapomniany od czasu, gdy Europa wyruszyła w podróż, wymyślając siebie w relacji do fantastycznego, potraktowanego jako całość „Wschodu”. Jednak w XX wieku etnografia staje się odzwierciedleniem nowych „praktyk przestrzennych” (...), nowych form przemieszczania się i zamieszkiwania. Otóż*

*Antropologia mediów w wysoce ciekawy sposób przyczynia się do pokazania nowych kierunków badań, reorientacji zainteresowań etnografów i antropologów. Antropologii przypada obecnie nowa rola – właśnie krytycznego przyglądania się nowym przedstawieniom. Wykorzystanie i rozumienie środków przekazu (mediów) tyleż łączy, ile dzieli kultury. Jeśli media – zauważa Askew – na mocy definicji, przekładają-negocjują-interweniują między stronami, oddziałując na rozumienie (jak ukazuje to słownikowa definicja słowa „mediować”), to mogą one być traktowane jako ekstensja antropologii, dyscypliny oddanej przekładowi kultur. (...) ponieważ antropologia przechodziła przez wiele stanów świadomości teoretycznej, zanim pogodziła się z wyzwaniem, jakie wiąże się z tłumaczeniem kultur na sposób możliwie najbardziej etyczny, wrażliwy, pełen szacunku, samokrytyczny, dialogiczny i związany ze współpracą, istnieje więc podstawa, by mieć nadzieję, że parający się mediami ostatecznie osiągną takie samo stanowisko.*

SŁAWOMIR SIKORA

<sup>1</sup> Por. relacjonujący sprawę i broniący filmu tekst Petera Loizosa w „Kwartalniku Filmowym” 2001, nr 33.