

Badanie doświadczeń widowni, której nie ma. Wyzwania metodologiczne

ABSTRACT. Sitkiewicz Paweł, *Badanie doświadczeń widowni, której nie ma. Wyzwania metodologiczne* [Researching the experience of an audience which doesn't exist. Methodological challenges]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 183–197. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.11.

When a researcher deals with a film audience, it is easier to study the one that exists and is still active. In this case, social sciences and the humanities supply practical tools and relatively easy access to all kinds of data. It is much more difficult to capture experiences, emotions, and rituals of the audiences from many decades ago, working with an impermanent human memory, unreliable personal or press sources. The article discusses the basic methodological problems related to the researching film audiences that no longer exist (especially from the pre-WW2 years). It turns out that the difficulties are not only in how to read the sources and how to evaluate the data. The cinema historian confronts more serious challenges. Do we have access to other people's experiences without personal contact? Can research focused on subjective and mediated feelings capture an objective image at all? What may result from research with so many unknowns? The article, based on the author's many years of experience in researching cinema-going, is a proposal on how to respond to all these questions.

KEYWORDS: history of movie-going, film audience studies, social film history, cinema memory

Każde słowo w tytule tego eseju może budzić wątpliwości. Co to jest *widownia*, której *nie ma*? Jak zatem *badać* coś, co nie istnieje? Co mieści się w ramach *doświadczenia* widowni? Dlaczego *wyzwania metodologiczne*, a nie po prostu *metodologia*? Nad tym obszarem refleksji filmoznawczej unosi się zatem wiele znaków zapytania. Zbyt wiele. Dlatego spróbuję zmierzyć się wyłącznie z głównymi *wyzwaniami* teoretycznymi, sięgając do najbardziej inspirujących tekstów z bogatej literatury przedmiotu.

Publiczność, której nie ma, to nie tylko ta, która przynależy do pokolenia, które w całości odeszło. To publiczność, która nie istnieje w swoim pełnym (lub prawie pełnym) przekroju wiekowym i społecznym. Nie może zatem wystawić szerokiej reprezentacji do celów badawczych. To np. widownia dwudziestolecia międzywojennego, czasów wojny, a nawet lat 50. ubiegłego wieku. Żyją co prawda świadkowie tych czterech dekad, ale najmłodszy z nich mają od 70 do 90 lat, dlatego z ich pomocą potrafimy zgłębić wyłącznie dziecięcą perspektywę. A dziecko doświadcza kina inaczej niż dorosły. W potocznym rozumieniu publiczność, której nie ma, oznacza zbiorowość, której nie opiszemy z pomocą tradycyjnych metod socjologicznych: ankiet i pogłębionych wywiadów.

Słowo *doświadczeń* w tytule ma z kolei na celu zawężenie perspektywy. Badanie widowni filmowej (*audience studies*) to obszar

niezwykle rozległy, będący częścią społecznej historii filmu (*social film history*), która – jak piszą Robert C. Allen i Douglas Gomery – składa się z czterech splecionych komponentów: społecznej historii produkcji filmowej (*social history of film production*), historii uczęszczania do kin (*history of movie-going*), historii filmu jako dokumentu kultury i źródła historycznego (*history of film as cultural document*) oraz historii kina jako instytucji społecznej (*the cinema as a social institution*)[1]. Tak więc *audience studies* to m.in. badanie recepcji filmów, architektury kin, strategii biznesowych, lokalnej kultury filmowej, kompozycji pokazów, preferencji widowni, a także emocji ludzkiej zbiorowości.

Nas będzie interesowało wyłącznie doświadczenie uczęszczania do kin, które chciałbym powiązać z pięcioma pytaniami. Jak widzowie przeżywali film? Jak się zachowywali? Kim byli? Co myśleli o filmie jako medium i przestrzeni kina? W jakie rytuały układał się seans filmowy? Nie umniejszając znaczenia innych zadań w ramach społecznej historii kina, to wydaje mi się najbardziej interesujące poznawczo, gdyż dotyka sedna sztuki filmowej – emocji.

Esej ten nie ma oczywiście na celu wyjaśnienia powyższych kwestii. Zestawiając ze sobą dość odległe, ale mimo wszystko spokrewnione koncepcje, chciałbym pokazać, co kryje się za tymi pytaniami oraz jak szukać odpowiedzi.

Kontrowersje i dylematy

Podstawowa wątpliwość brzmi: po co w ogóle zajmować się studiowaniem widowni? Czy nie lepiej skupić się na analizie i interpretacji filmów? Jerzy Płazewski zapytał wprost: „Czy [...] ciekawszy (i potrzebniejszy) jest wywód o stosunku Ingmara Bergmana do śmierci, czy wiadomość, na której ulicy sto lat temu zbudowano w Łodzi pierwsze kino?”[2]. Jego zdaniem ten niebezpieczny trend w filmoznawstwie, który nazywa „historią chodzenia”, zakłada, że nie trzeba nawet oglądać filmów. Zdaniem Płazewskiego przeniesienie uwagi ze sztuki na sam kontekst pokazów nie pomaga dowiedzieć się niczego ważnego o istocie X muzy.

Druga kluczowa niewiadoma dotyczy samej widowni. W tradycji socjologicznej – piszą Allen i Gomery – jest ona „grupą nieustrukturyowaną” (*unstructured group*), a więc nie posiada społecznej organizacji, lidera, ustalonych zasad i rytuałów. Każde wyjście do kina tworzy tak naprawdę osobną grupę, która rozpada się zaraz po seansie[3]. Co gorsza, trudno jest wydestylować odbiór filmu z dużo szerszego doświadczenia życia codziennego. Victor Burgin opisuje ciekawy eksperyment przeprowadzony na mieszkańcach pewnej francuskiej prowincji, których pytano o przeszłość. „Odkryto niemal ogólną tendencję do mieszania historii osobistej ze wspomnieniami scen z filmów

[1] R.C. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, s. 154–157. Wszystkie tłumaczenia, z wyjątkiem polskich wydań, są mojego autorstwa.

[2] J. Płazewski, *Nowa Historia Filmu – co to takiego?*, „Kino” 2014, nr 6, s. 65.

[3] R.C. Allen, D. Gomery, op.cit., s. 156.

i innych produkcji medialnych. «Widziałem w kinie» oznaczało po prostu «Widziałem»[4]. Emocje wyzwolone przez film mieszają się bowiem z rytuałami dnia codziennego, a poza tym pamięć filmowa, lub szerzej – pamięć w ogóle, potrafi być fałszywa lub wtórna.

Jakby tego było mało, nie wiadomo, które elementy rozmytych doświadczeń widowni brać w ogóle pod uwagę i traktować jako dowód lub źródło. Na problem ten w szerszym kontekście historii zwraca uwagę Jurij Łotman[5]. Podaje przykład dawnych kronik, w których – gdy nie nastąpił rozlew krwi – skryba notował „było spokojnie” albo zgoła nic nie pisał. Zwykłe życie i codzienne przypadki nie miały bowiem rangi faktów i dopiero zwrot historyczny, który dokonał się głównie za sprawą szkoły „Annales”, nadał im taki status. Ponieważ każda kultura sama określa, co jest zdarzeniem, a co nim nie jest, współczesny badacz musi dokonać procesu „deszyfryzacji” źródeł oraz – jak pisze Łotman – „semiotycznej manipulacji z wyjściowym materiałem – tekstem”[6].

Z powyższych powodów łatwiej jest zawsze opisać nietypowe wyjścia do kina niż typowe; zachowania odchodzące od normy niż te, które kronikarzom jawią się jako zbyt oczywiste, a zatem niezaskakujące na utrwalenie. Najlepszym przykładem takiego podejścia jest książka Gary’ego D. Rhodesa o niebezpieczeństwach uczęszczania do kina, która opisuje widowie, których nie ma (z lat 1896–1950), wyłącznie przez pryzmat pożarów, kradzieży, chorób zakaźnych, zamachów, strzelanin, oszustw, przestępstw seksualnych, awantur i innych nieszczęść[7]. Zestaw źródeł, którymi posługuje się autor, jest tak rozległy, że pozwala naświetlić najdrobniejsze aspekty opisywanych praktyk. Gdy po udanym seansie widz wracał z kina zadowolony do domu – nie zostawiał po sobie tyłu śladów, co widz spalony na węgiel po pożarze.

O innym uniwersalnym problemie pracy ze wspomnieniami pisze Anna Landau-Czajka na marginesie książki o doświadczeniach zasymilowanych Żydów z lat międzywojennych (to również przykład zbiorowości, której nie ma)[8]. Pamiętniki, cenione jako wiarygodny zapis przeszłości, nazywa dokumentem utraty i elegią, w której dawne przeżycia i emocje, często dziecięce i niewyraźne, zostają przepuszczone przez filtr dorosłego umysłu, wyidealizowane, podporządkowane bardziej doniosłym narracjom. Badanie czasów przedwojennych lub innych odległych epok oznacza, że między pierwotnym doświadczeniem i perspektywą współczesnego historyka brak jest ciągłości losów, zakłóconych przez traumatyczne lub epokowe wydarzenia, które odsuwają na dalszy plan rzeczy błahe, takie jak np. chodzenie do kina. Rekonstruowanie osobistych przeżyć sprzed wielu dekad na podstawie

[4] V. Burgin, *The Remembered Film*, London 2004, s. 68.

[5] J. Łotman, *Wola boska czy gra hazardowa (Prawidłowość i przypadek w procesie historycznym)*, przeł. B. Żyłko, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1997, nr 1–2, s. 32.

[6] Ibidem.

[7] G.D. Rhodes, *The Perils of Moviegoing in America 1896–1950*, New York–London 2012.

[8] A. Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006, s. 8–9.

dokumentów osobistych przypomina przedzieranie się przez las faktów dalekich od oczekiwań badacza i badaczki.

Każdy rodzaj dokumentu, którym dysponuje historyk kina, obarczony jest podobnym ciężarem. W szczególności dotyczy to źródeł mówionych, które opiszę później.

Biorąc pod uwagę trudności związane z badaniem emocji widzów, Carl Plantinga doszedł do mało optymistycznego wniosku:

Ocena rzeczywistych reakcji i interpretacji widowni z przeszłości zawsze będzie nieco spekulatywna, chyba że ograniczymy się do samooceny [widzów – przyp. P.S.], empirycznych wniosków uzyskanych poprzez obserwację zachowania publiczności lub badanie reakcji fizjologicznych, lub pomiary tętna i mimiki. Najciekawsze rzeczywiste reakcje widowni często są dla historii niedostępne [...] [9].

A to i tak postawa umiarkowanie pesymistyczna. Można przecież uznać, że badanie nieostrych zachowań, uczuć i emocji ludzi, których już nie ma i którzy zostawili po sobie niewiarygodne źródła pisane lub mówione, to jałowy wysiłek. Zwłaszcza że każdy widz inaczej przeżywa film i drogę do kina. Obok marzeń sennych – nie ma chyba bardziej subiektywnej czynności. Czy istnieje w ogóle wspólny mianownik dla tak rozproszonych doświadczeń?

Cele badania widowni, której nie ma

Żadnej z powyższych kontrowersji nie traktowałbym jako przeszkody w uprawianiu *audience studies*. To wyzwania. Zanim pokażę, jak wywodzący się z różnych szkół humaniści i humanistki próbowali się z nimi mierzyć, spróbuję odpowiedzieć na pytanie podstawowe: po co?

Rozumiem rozterki Płażewskiego, ale nie uważam, by analiza filmu z założenia była czymś lepszym od pracy archiwalnej. Dzielenie na czworo włosa z głowy rycerza, który gra w szachy ze śmiercią, może być tak samo bezpłodne jak rekonstruowanie adresów starych kin; wszystko bowiem zależy od oryginalności sądów i trafności wniosków. Filmoznawstwo potrzebuje zarówno wnikliwych odczytań, jak i prac kontekstowych, które pomogą rzucić repertuar na szerokie tło epoki.

Annette Kuhn we wstępie do pionierskiej książki o najstarszym pokoleniu brytyjskich kinomaniaków i kinomaniaczek słusznie zauważa, że dawnego widza znamy głównie jako konsumenta, ewentualnie jako „odbiorcę implikowanego” lub „idealnego” – wpisanego w tekst [10]. Ale w ogóle nie znamy go jako człowieka. Nie wiemy, co myślał i co czuł. W rezultacie projektujemy na niego przeczucia i uprzedzenia. *History of movie-going* ma zaś ambicje rewizjonistyczne: próbuje odkłamać legendy, które zaciemniają obraz dawnego kina. Przykładowo, publiczność nie panikowała masowo na widok pociągu na ekranie (należy odróżnić zasadnicze emocje: strach od dreszczu ekscytacji – to mit założycielski nowej sztuki); brakuje dowodów, że głusi śmiali się, czytając z ruchu warg aktorów niemego filmu kwestie sprzeczne z fabułą (nieme kino

[9] C. Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Los Angeles 2009, s. 13.

[10] A. Kuhn, *Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, London–New York 2002.

było mocno oparte na scenariuszu, który zawierał szczegółowe dialogi, mimo iż widownia ich nie słyszała); nie jest również prawdą, że tylko świny siedziały w okupacyjnych kinach (kultura filmowa czasów wojny dawała całą gamę usprawiedliwień)[11]. I tak dalej. Idąc tropem widza, docieramy do uniwersalnych mechanizmów branży, potrafimy zrozumieć problemy produkcji i dystrybucji.

Nicholas Hiley pisze, że badanie widowni sprzed stulecia uświadamia nam, że historia kina nie spoczywa w puszkach z taśmami.

Historia filmu nie jest historią medium, to opowieść o tym, jak to medium zostało przekształcone przez wpływ masowej widowni z pomocą jej pragnień i żądań. Podobnie jak wędrowni showmani i menedżerowie kin, którzy w latach 1895–1920 byli pionierami pokazów filmowych w Wielkiej Brytanii, historycy filmu muszą pogodzić się z dziwaczną, brudną i niesforną publicznością, która jako klientela wspierała cały przemysł[12].

Tak samo krytycznie o akademickiej analizie filmów wypowiada się Plantinga:

Ignoruje ona doświadczenie widza podczas oglądania filmu, przykłada największą wagę do literalnej treści, która jest następnie wydestylowana z tego oglądania, i błędnie rozumie funkcję wzrokowego doświadczenia w rozwijaniu filmowych tematów i idei[13].

A emocje to klucz do zrozumienia narracji, funkcji rozrywkowych filmu, pamięci o filmie, która potrafi przeżyć sam tekst. „Co więcej, emocje i oddziaływanie mają fundamentalne znaczenie, jeżeli chodzi o artystyczny sukces filmu, jego retoryczną siłę i wpływ kulturowy”[14].

Ostatnim wyzwaniem historii uczęszczania do kin jest szeroki zestaw metodologii do wyboru. Znaczną część prac (nawet tych krótkich) poprzedzają teoretyczne wstępy, a ponadto pewna grupa filmoznawców uprawia z powodzeniem *audience studies* bez definiowania metod. Próba odniesienia się do wszystkich ciekawych koncepcji zajęłaby jednak zbyt dużo miejsca, przynosząc mizerny efekt. Dlatego spośród licznych propozycji wybrałem trzy ścieżki metodologiczne (i cztery koncepcje), które tworzą spójny system myślenia o doświadczeniach widowni, sprawdzają się w praktyce, a także układają w dwa dialogujące ze sobą paradygmaty. Te zaś ujawniają słabe i mocne strony rozmaitych narzędzi.

Przede wszystkim, nie każda koncepcja, która kieruje uwagę na historyczną widownię, okazuje się pomocna w praktykowaniu

Metodologiczne fundamenty

[11] Przykłady zob.: T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, „Art and Text”, Spring 1989, nr 34; I. Raynald, *Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said*, [w:] *The Sounds of Early Cinema*, red. R. Abel, R. Altman, Bloomington 2001; P. Sitkiewicz, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019, s. 251–262.

[12] N. Hiley, *“At the Picture Palace”: The British Cinema Audience, 1895–1920*, [w:] *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, red. I. Christie, Amsterdam 2012, s. 34.

[13] C. Plantinga, op.cit., s. 3.

[14] Ibidem, s. 5.

zawężonej odmiany *audience studies*, o którą upominam się w tym eseju. Zilustruję problem na przykładzie. Tzw. metoda POPSTAT, badająca – mówiąc skrótowo – repertuarowe preferencje dawnej publiczności, z założenia zajmuje się przecież opisem ich zachowań, skoncentrowanych w tym wypadku na wyborze filmu, z uwzględnieniem strategii dystrybucyjnej lub innych czynników wpływających na podjętą decyzję i wyniki frekwencyjne^[15]. Choć metoda ta słusznie uchodzi za potężne narzędzie do rewidowania kanonów i badania upodobań filmowych, w niewielkim stopniu pomaga zrozumieć rytuały publiczności oraz jej przeżycia. To samo można powiedzieć na temat tych narzędzi, które pod pretekstem badania doświadczeń widowni kierują wnioski w stronę organizacji pokazów czy recepcji filmów^[16].

Zanim oddam głos praktykom, chciałbym dotknąć kwestii fundamentalnej: czy zapisane w źródłach subiektywne doświadczenia zróżnicowanej i rozproszonej widowni, która nie tworzy spójnej grupy w znaczeniu socjologicznym, mogą być przedmiotem empirycznych badań? Czy na ich podstawie mamy w ogóle prawo tworzyć naukowe uogólnienia?

Nie są to na szczęście pytania, które zadają sobie wyłącznie historycy kina. To uniwersalne dylematy współczesnej metodologii historii jako nauki. Na tej podstawie można przyjąć, że zarówno historia uczęszczania do kina, jak i cała społeczna historia kina stanowią odrębną metodologię w ramach filmoznawstwa, ale w ogólnym założeniu wpisują się w ramy tzw. nowej historii kulturowej, której wspólnym polem zainteresowania – jak pisze Ewa Domańska – „jest ukazanie zwykłego człowieka i jego życia codziennego oraz spojrzenie na przeszłość z perspektywy historii człowieka i kultury, w której żył”^[17]. Ten nurt historii alternatywnej, nazywanej też historią mentalności, opowiada „o ludzkim doświadczaniu świata i o sposobach tego doświadczania. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów”^[18]. Łączy ona narzędzia tradycyjnej historii z narzędziami etnologii, sięga do bogatego zestawu źródeł (również tych niekonwencjonalnych, z literaturą piękną włącznie), w których odbiły się znaki odległej kultury (nie bez przyczyny Łotman nazywa ten nurt „semiotyką historyczną”). Nie rości sobie pretensji do całościowego opisu zjawisk ani bezstronności. Akcentuje swoją narracyjność i subiektywność doświadczeń utrwalonych w źródłach. Próbuje przeniknąć do świadomości ludzi, których już nie ma.

[15] J. Sedgwick, C. Pafort-Overduin, *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020. Por. J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, Exeter 2000.

[16] Z nowszych publikacji znakomitym przykładem jest książka E. Smoodina *Paris in the Dark: Going to the Movies in the City of Light, 1930–1950* (Durham 2020), której tytuł i wstęp mogą sugerować opowieść o rytuałach widowni, choć w praktyce to książka o kinach i kulturze filmowej bez związku z publicznością.

[17] E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. II, Poznań 2005, s. 59.

[18] *Ibidem*, s. 62.

Coś, co mogłoby zatem uchodzić za słabość historii uczęszczania do kin – czyli zbyt głębokie osadzenie w historii życia codziennego – tak naprawdę stanowi o atrakcyjności tej dziedziny filmoznawstwa, która nie ukrywa duchowych związków z antropologią oraz historią prywatną. Richard Maltby we wstępie do tomu *Explorations in New Cinema History* zwrócił uwagę, że relacje z różnymi aktywnościami człowieka powinny zostać w badaniu widowni podkreślone, a nie odfiltrowane:

Historie ustne na temat członków kinowej publiczności [...] konsekwentnie mówią nam, że rytmy lokalnego obiegu filmów oraz jakość doświadczenia wizyt w kinie były uzależnione od miejsca i ukształtowane przez ciągłość życia rodzinnego, przez pracę, sąsiedztwo i lokalną społeczność. Historie, które przywołują widzowie, wielokrotnie powracają do wzorców i ważnych momentów dnia codziennego [...] [19].

Z tego m.in. powodu antropologia historyczna udziela głosu świadkom epoki hojniej niż podpowiada logika faktów. Jak pisze Joanna Tokarska-Bakir:

Największą wartość w badaniu historycznym stanowi naoczność źródeł, które przenoszą głos przeszłości. Naoczność ta pojawia się w dyskursie historycznym, gdy zamiast parafrazować wypowiedzi aktorów wydarzeń, po prostu pozwala się im mówić. Parafraza jest zawsze anachroniczna, podczas gdy żywa mowa zapisana w źródłach stanowi rodzaj skamieliny, transmitującej głos epoki [20].

Świadców cytuję się nie tylko w celu przekazania informacji, lecz również dla stylu ich wypowiedzi, po to, by zrozumieć ich sposób postrzegania świata i stopień zanurzenia w kulturze. Za przykład posłużą mi książki Annette Kuhn i Jurija Cywjana, które przywołam w dalszej części eseju.

To, że badacz widowni filmowej bazuje na mikroskopijnym wycinku zjawiska angażującego często miliony uczestników, którzy biorą udział w masowym rytuale, nie umniejsza rangi wniosków. Myślę, że w tym punkcie nieufność niektórych historyków do historii życia codziennego zdradza pewien kompleks wobec nauk ścisłych lub tych odmian historii, które opierają się na tradycyjnych źródłach archiwalnych.

Neufność jest zrozumiała. Budowanie narracji z pomocą mikro-zdarzeń codziennej egzystencji może przypominać rekonstruowanie rzeczywistości ze snów. Po raz kolejny, takie myślenie wynika z niewłaściwego zrozumienia specyfiki historii kulturowej. Nie należy zakładać, że istniała nieskończona liczba zwyczajów widowni albo że nie było ich wcale, tylko dlatego, że każdego dnia do kina szły miliony ludzi, do których wspomnień nie mamy dostępu. Filmoznawcy uprawiający semiotykę historyczną lub etnohistorię kina rzecz jasna szukają w dokumentach powtarzających się wzorów, które dają prawo do

[19] R. Maltby, *New Cinema Histories*, [w:] *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, red. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Chichester 2011, s. 9–10.

[20] J. Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wołowiec 2012, s. 232.

uogólnień, lecz jednocześnie godzą się z myślą, że opowieści świadków mają charakter subiektywny i dlatego nie da się z nich ułożyć narracji obiektywnej w sposób ścisły. E.H. Carr, cytując Pirandella, zauważa, że „fakty są jak worki: nie będą stały pionowo, jeśli się ich czymś nie wypełni” [21]. Tym zaś zajmuje się historyk, dla którego anonimowe wspomnienie o wyjściu do kina jest takim samym przedmiotem interpretacji co przejście Rubikonu przez Cezara. Każdą narrację historyczną należałoby zatem postrzegać jako „serię akceptowanych osądów”, a nie „suchych jak kurz faktów”, z których bez ingerencji badacza lub badaczki nie wyłoni się żadna opowieść [22].

Niezależnie od wyboru narzędzi metodologicznych, wielu filozofów badających doświadczenia widowni wychodzi z założenia, że jedyne, co im pozostaje, to rekonstrukcja przypominająca pracę archeologa (ta analogia pojawia się często). Jak piszą Allen i Gomery:

Krótko mówiąc, historyk tylko w sposób pośredni może podjąć próbę zrozumienia, dlaczego ludzie chodzili do kina: poprzez badanie form spędzania wolnego czasu dostępnych dla konkretnej grupy społecznej w ustalonym momencie, poprzez współczesne widowni relacje prasowe na temat chodzenia do kina, pamiętniki, beletrystykę i pochodzące z badań dane zebrane w określonym czasie [23].

Warto podkreślić to słowo: pośredni. Wszystkie źródła, nawet rozmowy z ostatnimi świadkami, wymagają deszyfryzacji, o której wspominał Łotman. Badacz ma bowiem do czynienia ze znakami – a to pociąga za sobą poważne konsekwencje.

Od teorii do praktyki i z powrotem

Semiotyka stanowi cenną inspirację metodologiczną dla badaczy doświadczeń widowni. Niech za przykład posłuży książka Jurija Cywjana *Istoriczeskaja recepcija kino: Kinematograf w Rossiji 1896–1930* wydana w Rydze w 1991 roku i przetłumaczona w 2005 – w nieco zmienionym kształcie – na język angielski jako *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* [24]. To jedna z najbardziej ambitnych, a zarazem metodologicznie spójnych prób spojrzenia na dawne kino oczami jego widowni. Cywjan posługuje się koncepcją, którą nazywa kulturową recepcją kina, choć związek z semiotyką kultury Jurija Łotmana wydaje się bezsprzeczny. Cywjan był uczniem Łotmana na Uniwersytecie w Tartu, łączyły ich ponadto fascynacje filmowe, których owocem jest wspólna publikacja: *Dialog s ekranom* (1994).

Być może nieprzypadkowo pierwsze wydanie *Historycznej recepcji kina* zajął się czasowo z monografią będącą ukoronowaniem kariery naukowej Łotmana jako historyka. Mam na myśli książkę *Rosja*

[21] E.H. Carr, *Historia. Czym jest?*, przeł. P. Kuś, Poznań 1999, s. 20.

[22] Ibidem, s. 24–25.

[23] R.C. Allen, D. Gomery, op.cit., s. 157.

[24] Dysponuję obiema wersjami, ale z uwagi na większą przystępność i dostępność tłumaczenia będę

odwoływał się do tego wydania. Podstawowa różnica polega na tym, że wersja rosyjska zawiera dość sztucznie doklejony rozdział o *Człowieku z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa, który zakłóca narrację o kinie przedrewolucyjnym.

i znaki, która spośród wielu prac tego humanisty na temat semiotyki kultury wydaje mi się najbardziej doniosła: łączy bowiem teorię z praktyką w niezwykle trudnym zadaniu badawczym. Okazuje się inspirująca dla filmoznawców, a nie tylko badaczy kultury szlacheckiej XVIII i XIX wieku.

Łotman rozumie kulturę jako „formę komunikacji pomiędzy ludźmi”. Oznacza to, że „tworzy ona określony system znaków, używanych zgodnie z regułami, które są znane członkom danej zbiorowości” [25]. Znak rozumie szeroko jako „środek przekazywania sensu”. Mogą to być dokumenty, przedmioty, miejsca i budynki, gesty, konwencjonalne formy zachowań, dzieła sztuki, a zwłaszcza – teksty literackie. Inaczej mówiąc, bada rytuały życia codziennego, które „w swym symbolicznym aspekcie należy do kultury” [26]. Nie interesuje go jednak tzw. zwykłe życie, do którego nie ma dostępu, gdyż nie układa się w żaden wzór. Łotman zaś – jak pisał Bogusław Żyłko o metodzie semiotyki historycznej w ogóle – zajmuje się „rekonstruowaniem zapomnianych sensów” poprzez obiekty, które rytuał umieszcza w polu znaczeń ważnych dla badanej zbiorowości [27].

Teoretykiem, który pomoże nam lepiej niż ktokolwiek inny zrozumieć znaczenie literatury pięknej jako źródła historycznego, jest Lew Tołstoj, ceniony zresztą przez Łotmana jako historiozof. Tołstoj jako jeden z pierwszych zauważył, że tradycyjne piśmiennictwo historyczne rozczarowuje czytelników, gdyż – jak pisał Orlando Figes – „umniejsza bogactwo prawdziwego życia” [28]. W *Wojnie i pokoju*, rozdarłej między poematem epickim i kroniką historyczną, chciał uzyskać dostęp do „«prawdziwej» historii przeżytego doświadczenia” [29]. Aby osiągnąć ten cel, łączył pamięć świadków, opracowania naukowe, listy, pamiętniki, legendy, własne losy wojenne z psychologicznie wiarygodną fikcją literacką, zakorzoną w dogłębnych studiach nad epoką. Postępując niemal jak historyk, pragnął przełamać barierę suchych faktów i zrozumieć człowieka. Podobnie jak historia kulturowa.

Powieści nie są zatem gorszym źródłem do badania widowni niż np. przypadkowo ocalałe archiwalia (faworyzowane przez historyków) lub mętne wzmianki w prasie. Tak często cytowany przez Łotmana Aleksander Puszkina nie mógł przeinaczyć ważnych dla tej epoki rytuałów, gestów, sposobów myślenia, nawet jeżeli pisał fikcję. Tego błędu nie popełni również powieściopisarz portretujący swoją kulturę filmową. Może przedstawić obraz subiektywny albo zdeformowany, ale trudno mu zastąpić znaki, które zna, tymi, które musiałby wymyślić. Najlepszym przykładem na gruncie polskim są powieści Zbigniewa Uniłowskiego i Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, które pomagają wejść w umysł widza II RP.

[25] J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2010, s. 5.

[26] Ibidem, s. 11.

[27] B. Żyłko, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009, s. 164. Książka ta, choć cytuję ją tylko w tym miejscu, pomogła mi ogólnie

zrozumieć metodologię semiotyki kultury.

[28] O. Figes, *Afterword*, [w:] L. Tolstoy, *War and Peace*, przeł. A. Briggs, London 2005 (e-book). Zob. także: L. Tolstoy, *A Few Words Propos of the Book "War and Peace"*, [w:] idem, *War and Peace*, przeł. R. Pevear, L. Volokhonsky, New York 2007.

[29] Ibidem.

Wróćmy jednak do kulturowej recepcji kina i zapytajmy, czym się zajmuje. Wszystkimi aspektami praktyki filmowej: od aury miejsc, zapachów, zwyczajów widowni, po czytanie narracji, słuchanie muzyki, rozumienie fabuły, technologii i języka filmu przez doświadczanie emocji przez widzów. Szczególnie interesująca okazuje się podwójna perspektywa, dialektyka tego, co zewnętrzne i wewnętrzne. Zobiektywizowany opis zachowań i rytuałów nie wyklucza spojrzenia na kino oczami widza, który – przykładowo – nie potrafi myśleć o pociągu wjeżdżającym na stację inaczej, niż przez pryzmat *Anny Kareniny* Tołstoja. Cywjan kulturową recepcję kina porównuje do testu Rorschacha, który jest zabiegiem semiotycznym dalekim od obiektywizmu. Chodzi mu zatem o to, „aby podsumować i zinterpretować powracające skojarzenia i utrwalone idee, które każda kultura odczytuje z «ruchomych plam» wczesnego kina” [30]. Celem nadrzędnym jest z kolei opisanie kina „w dominującym wzorcu kulturowym epoki”. Dlatego Cywjan korzysta z podobnego zestawu źródeł co Łotman: wspomnieniom i tekstom prasowym towarzyszą powieści, eseje i wiersze (a królował wówczas symbolizm!). Z tego m.in. powodu w książce nie poznamy perspektywy zwykłego widza – nie zostawił on po sobie śladów pisanych. Cywjan nie ukrywa, że obraz epoki został zapośredniczony przez konkretną grupę społeczną. Dąży do tego, by „zrekonstruować reakcję na kino wykształconej rosyjskiej publiczności, zamiast dać ogólny przegląd całej widowni” [31]. I wyraźnie to zaznacza.

W książce Cywjana nawet najbardziej błahy fakt w recepcji kina musi zostać powiązany ze znakami odcisniętymi w epoce. Okazuje się, że wszystko, nawet początek i koniec filmu oraz najbardziej oczywiste dla nas środki wyrazu (jak zbliżenie), wymagają kontekstualizacji. To samo dotyczy na przykład kategorii realizmu czy funkcji rozrywkowych kina, w początkach wieku XX postrzeganych zupełnie inaczej niż dziś. Pod piórem Cywjana film, który przecież tak dobrze znamy, jawi nam się jako medium radykalnie odmienne.

Podobny obraz wyłania się z książki *Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* Annette Kuhn, tyle że angielska badaczka posłużyła się inną metodologią: etnohistorią chodzenia do kina, zbudowaną na fundamencie naukowym historii, socjologii i antropologii. Punktem wyjścia są więc nie znaki pozostawione przez dawnych kinomanów, lecz ich pamięć.

Założenia metodologiczne dowodzą, że Kuhn również bada widownię, której nie ma, mimo iż z nią rozmawia. W trakcie 10 lat trwania projektu udało się dotrzeć do zaledwie 78 rozmówców pamiętających kinomanię lat 30. XX wieku w Wielkiej Brytanii: 28 mężczyzn i 50 kobiet, głównie z niższych grup społecznych (z tzw. *upper middle class* – tylko jedna osoba), urodzonych między 1897 a 1928 rokiem (śred-

[30] Y. Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, przeł. A. Bodger, London–New York 2005, s. 3.

[31] Ibidem, s. 1.

nia – 1919)[32]. Za pomocą rozmów i ankiet antropolożka bada rytuały i zwyczaje tego ginącego plemienia. Chce zrozumieć jego perspektywę, wsłuchać się w jego narracje.

Tu rodzi się pokusa, by sformułować dwa zarzuty: zbyt mała grupa objęta badaniem przekazuje informacje za pomocą tak niedoskonałej metody, jaką jest historia mówiona, co gorsza – bazując na pamięci odległych czasów. Oba zarzuty, w świetle metodologii Kuhn, wydają się jednak bezzasadne. To zaś oddala wątpliwości, które sformułowałem na początku eseju. Jej ethnohistoria widzów nie goni wyłącznie za faktami, które pomogą wyobrazić sobie kształt dawnej kinomanii w sposób obiektywny. Równie istotnym celem jest sprawozdanie z antropologicznej podróży (używa tego słowa) i przeprowadzonych rozmów – cytowanych bez skrótów i parafraz. Chodzi również o badanie samej natury „pamięci filmowej” (*cinema memory*), która splata się z różnymi formami ludzkiej aktywności. Problemowi temu poświęciła zresztą osobny artykuł, który można traktować jako dopisek do *Everyday Magic*.

Kuhn rozróżnia trzy typy pamięci filmowej: A) „zapamiętane sceny lub obrazy z filmów”, B) „umiejscowione wspomnienia filmów” oraz C) „wspomnienie uczęszczania do kina”[33]. Typ A to echa pierwszych filmów obejrzanych w kinie: dziecięce, intensywne, ale fragmentaryczne. Zbudowane ze scen pourywanym, których nie da się przypisać do tytułów. Tym obrazom-snom towarzyszą utrwalone emocje (na ogół intensywne, takie jak strach na pierwszym horrorze) i reakcje fizyczne. „Wspomnienia Typu A działają w sferze fenomenologicznej lub metapsychologicznej i noszą znamiona procesów wewnętrznego świata, dlatego w żadnym wypadku nie należy ich odrzucać jako czysto subiektywnych, osobistych lub idiosynkratycznych” – pisze Kuhn[34]. Typ B to film zapamiętany razem z otaczającym go kontekstem. Typ C, który dominuje nad dwoma wcześniejszymi, to pamięć aktywności towarzyszących oglądaniu filmu i wyjściu do kina, z reguły spleciona z życiem codziennym, bez związku z oglądanym repertuarem.

Ethnohistoria widowni – w odróżnieniu od kulturowej recepcji kina – niewiele zatem mówi współczesnemu badaczowi o rozumieniu i odbiorze filmu (w tej kwestii metoda Cywjana pozwala uzyskać informacje nasycone szczegółami). Pamięć ożywiona dzięki historii mówionej daje czytelnikom i czytelniczkom dostęp do czegoś zgoła innego: do kluczowych punktów egzystencji, które celowo lub na skutek przypadku znalazły się na osi pasji filmowej.

Sam film zaś zlewa się z tym, co nazywamy doświadczeniem, oraz z tym, co wydaje się realne, choć tak naprawdę jest tylko przetworzoną przez pamięć fikcją. Jak pisze Victor Burgin, który badał naturę zapamiętanego/zapomnianego filmu:

[32] A. Kuhn, *Everyday Magic...*, założenia metodologiczne, zestawienia i tabele zawarte są w obszernym appendyksie pt. *Research Design, Methods and Sources*.

[33] Eadem, *What to Do with Cinema Memory*, [w:] *Explorations in New Cinema History*, op.cit., s. 87.

[34] Ibidem, s. 90.

Im bardziej film jest odległy w pamięci, tym bardziej rozluźnia się łączący [poszczególne elementy – przyp. P.S.] efekt narracji. Sekwencja się rozpada. Fragmenty dryfują i wchodzą w nowe kombinacje w wirach pamięci, mniej lub bardziej krótkotrwałe: wspomnień innych filmów i wspomnień rzeczywistych zdarzeń^[35].

Ujmując rzecz metaforycznie, Kuhn przygląda się osadowi, który pozostał po emocjonujących przeżyciach, a następnie pięknych wspomnieniach^[36]. Ten osad pozwala snuć hipotezy na temat tego, co jest nieprzemijającą istotą chodzenia do kina i oglądania filmów.

Książka Annette Kuhn nie sprowadza się jednak do wywoływania duchów przeszłości. Drugim ważnym komponentem jej metody jest praca na tradycyjnych źródłach historycznych (w stylu Nowej Historii Kina). Prasa z epoki (nie tylko branżowa, lecz również kobieca), wspomnienia i listy drukowane, eseje na temat widowni z lat 30. XX wieku, analizy socjologiczne i dane statystyczne z epoki, dane dystrybucyjne, archiwalia i opracowania naukowe oraz wiele innych źródeł – wszystko to pozwala uzupełnić lub umieścić w szerszym kontekście wszystko to, czego nie transmituje pamięć. Ale to pamięć buduje narrację tej książki.

Dla tych badaczy i badaczek, którzy mimo wszystko nie ufają wspomnieniom, literaturze pięknej oraz mitotwórczym pamiętnikom, pozostaje jeszcze jedna metoda, najbardziej kontrowersyjna, choć pozwalająca uzyskać z pozoru najbardziej obiektywny obraz. Chodzi o badanie doświadczeń widowni poprzez teorię, a nie subiektywne przeżycia. Dla wygody nazwijmy taką metodę generalizującą. Proponuję rozpoznać ją poprzez zestawienie dwóch szkół: filmoznawstwa kognitywistycznego oraz filozofii spod znaku *New German Critique*.

Carl Plantinga w książce *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* z 2009 roku wychodzi z założenia, że do autentycznych reakcji na film nie mamy dostępu. Aby zrozumieć, jak zachowywała się i jak przeżywała emocje widownia klasycznego amerykańskiego kina, posłużył się szerokim zestawem narzędzi: m.in. teorią kognitywno-perceptualną, psychoanalizą i psychologią (np. koncepcją neuronów lustrzanych), narratologią, różnymi teoriami emocji oraz myślą filozoficzną^[37].

Punktem wyjścia jest zaś nie utrwalony opis reakcji, lecz pewien model kina, który zakłada, że emocje widowni można przewidzieć i zaprogramować albo wyzwolić za pomocą konkretnych zabiegów formalnych. Tak – jego zdaniem – działa „narracyjny amerykański film fikcyjny głównego nurtu”, w odróżnieniu od np. kina autorskiego i artystycznego. Co ciekawe, pozwala to zrozumieć Plantindze nie widza implikowanego, od którego się odżegnuje, lecz „widza z krwi i kości”

[35] V. Burgin, op.cit., s. 67–68.

[36] Zob. A. Kuhn, *Słoiki po dżemie i cliffhangery: brytyjscy seniorzy wspominają dziecięce wizyty w kinie*, [w:] *Badanie widowni filmowej. Antologia tekstów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.

[37] C. Plantinga, op.cit., rozdział *Introduction: Affect and the Movies*.

(*flesh-and-blood-viewer*), który płacze w finale *Titanica* lub boi się na *Obcym*[38]. To zarówno publiczność współczesna, jak i ta – moim zdaniem w większym stopniu – której nie ma, ale w innym znaczeniu: to potencjalnie każdy widz, również z lat 30. XX wieku, oglądający tzw. klasyczne kino Hollywood. W odróżnieniu od widza modelowego wpisanego w tekst – posiadający ciało i umysł, które reagują zmysłowo na ruchome obrazy. Przeżywający film przed seansem, w jego trakcie i po nim.

W praktyce, uzbrojony w teorię i schematyczne filmy, Plantinga próbuje opisać szerokie spektrum reakcji, np. sensualne działanie kina, pozytywne skutki negatywnych emocji, funkcje katarskie, efekt ideologiczny czy zaangażowanie w fabułę. Ponieważ brakuje tu (poza nielicznymi wyjątkami) relacji na temat jednostkowych przeżyć, w zamian czytelnik otrzymuje opis uniwersalnych mechanizmów, które pomagają mu zrozumieć, jak działa kino.

Nieco podobną, choć na podstawie innych założeń teoretycznych, próbę zrozumienia postaw widowni klasycznego kina Hollywood, głównie z drugiej dekady XX wieku, podjęła Miriam Hansen w książce *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* z 1991 roku. Opisując proces przemiany bezimiennych mas (w tym kobiet, imigrantów i klasy robotniczej) w nowoczesną publiczność, sięga po filmy, prace filozoficzne, a także po teksty, które odbijają dominujący dyskurs kapitalizmu konsumpcyjnego (i jego krytyków)[39]. Dyskurs ten odnajduje głównie w recenzjach z epoki. Metodologicznym fundamentem jest zaś filozofia Jurgena Habermasa i szeroko – koncepcje ukształtowane w ramach Szkoły Frankfurckiej.

Hansen także tropi widza, ale nie implikowanego, lecz doświadczającego filmu. Interesuje ją bowiem podwójny mechanizm: to, jak przemysł filmowy kształtował światopogląd publiczności zgodnie z ideałami konsumenckiego kapitalizmu, oraz to, jak publiczność w swej „alternatywnej sferze obywatelskiej” wywierała nacisk na przemysł kulturowy (zgodnie z marksistowską teorią presji bazy na nadbudowę), domagając się realizacji swoich potrzeb.

W swojej analizie Hansen celowo odrzuca perspektywę socjologiczną i antropologiczną. Jak pisał Lary May: „głównym ograniczeniem tej pracy jest to, że interpretacyjna rama zaciemnia jej [tj. Hansen – przyp. P.S.] sposób, w jaki filmy wchodziły w interakcję ze zjawiskiem przekształcania się całego społeczeństwa w latach 1910–1929”[40]. Woli oddać głos teoretykom, którzy nie zajmowali się przecież kinem i opisywali mechanizmy kultury *sensu largo*. Mówiąc inaczej, Hansen nie nasświetla tych punktów, w których kino miesza się z życiem codziennym na poziomie jednostkowym i wywiera realny (a nie wydedukowany z teorii) wpływ na awans społeczny mas. A najbardziej enigmatyczna

[38] Ibidem, s. 16–17.

[39] M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge–London 1991, passim.

[40] L. May, “*Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*” by Miriam Hansen, „*Journal of Social History*”, Fall 1993, t. 27, nr 1, s. 150.

wyduje się przestrzeń, w której widz „z krwi i kości” negocjował z Hollywood jako instytucją. To, że negocjował – nie ulega wątpliwości.

W zestawionych przeze mnie trzech ścieżkach metodologicznych wyczuwam napięcia charakterystyczne dla całej humanistyki. Dostrzegam tu również metaforę, którą przywołał Stephen Bottomore w tekście-manifeście na temat empirycznych badań filmoznawczych. Jego ideał to „powrót do tego rodzaju historii kina, w którym możemy czasami pokazać las, a czasami drzewa, nigdy nie gubiąc związków między jednym i drugim”[41]. Drzewa to fakty, przykłady i dowody, z kolei las to ogólny obraz lub generalna zasada.

Hansen opisuje las jako system, zakładając, że zasadniczo każdy wie, jak wyglądają drzewa, więc nie trzeba ich oglądać zbyt często i ze zbyt bliskiej odległości. Z kolei Cywjan z Kuhn przybliżają drzewa, uznając, że gdy obejrzymy ich wystarczająco wiele, będziemy mogli wyobrazić sobie, jaki rodzaj lasu tworzą, a nawet więcej – jak ten las pachnie. Wszyscy zaś dochodzą do inspirujących wniosków, mimo iż sztukę zmiany perspektywy opanowali w stopniu ograniczonym, choć wystarczającym.

Czy można obie perspektywy pogodzić? Jestem przekonany, że tylko hipotetycznie. Kulturowa recepcja kina i etnohistoria uczęszczania do kin dążą do tego, aby wybrzmiały głosy z przeszłości, nawet jeżeli kłóć się z wiedzą, którą dysponujemy. W zasadzie mógłby to być pojedynczy głos. Praktyka mikrohistorii dopuszcza bowiem taką sytuację: udokumentowane doświadczenie jednego widza przekłada się na opowieść o całym pokoleniu. Jorge Luis Borges w opowiadaniu *Zahir* (z tomu *Alef*), odwołując się do wiersza Alfreda Tennysona o kwiecie, który stanowi klucz do wiedzy o nas samych i naturze wszechrzeczy, pisze: „nie ma faktu, jakkolwiek byłby on skromny, który nie niósłby ze sobą ciężaru historii wszechświata, wraz z jej nieskończonym łańcuchem skutków i przyczyn”[42]. Badacze i badaczki zajmujący się mikrohistorią zapewne by się pod tym zdaniem podpisali.

Dla odmiany metoda generalizująca Plantingi i Hansen zakłada, że skoro wiemy, jakie mechanizmy społeczne warunkują zachowanie człowieka, nie ma potrzeby szukać nowych faktów zakorzenionych w doświadczeniu jednostkowym. Żadne drzewo nie zmieni wiedzy ogólnej. Sztuka polega na zinterpretowaniu funkcji lasu, jego genezy i ewolucji. I tu właśnie potrzeba teorii. Uważam, że idealnym rozwiązaniem jest nie tylko zmiana długości ogniskowej przez historyka lub historyczkę, lecz również parowanie wyników badań. Książki Cywjana i Hansen oraz Kuhn i Plantingi prowadzą ze sobą piękny dialog, wzajemnie się uzupełniając.

BIBLIOGRAFIA

Allen R.C., Gomery D., *Film History: Theory and Practice*, New York 1985
Borges J.L., *Alef*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 2020

[41] S. Bottomore, *Out of This World: Theory, Fact and Film History*, „Film History” 1994, t. 6, nr 1, s. 21.

[42] J.L. Borges, *Alef*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 2020, s. 106.

- Bottomore S., *Out of This World: Theory, Fact and Film History*, „Film History” 1994, t. 6, nr 1, s. 7–25
- Burgin V., *The Remembered Film*, London 2004
- Carr E.H., *Historia. Czym jest?*, przeł. P. Kuś, Poznań 1999
- Domańska D., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. II, Poznań 2005
- Figes O., *Afterword*, [w:] L. Tolstoy, *War and Peace*, przeł. A. Briggs, London 2005
- Gunning T., *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, „Art and Text”, Spring 1989, nr 34, s. 31–45
- Hansen M., *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge–London 1991
- Hiley N., “At the Picture Palace”: *The British Cinema Audience, 1895–1920*, [w:] *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, red. I. Christie, Amsterdam 2012, s. 25–34
- Kuhn A., *Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, London–New York 2002
- Kuhn A., *Słoki po dżemie i cliffhangery: brytyjscy seniorzy wspominają dziecięce wizyty w kinie*, [w:] *Badanie widowni filmowej. Antologia tekstów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 77–100
- Kuhn A., *What to do with Cinema Memory*, [w:] *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, red. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Chichester 2011, s. 85–97
- Landau-Czajka A., *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006
- Łotman J., *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2010
- Łotman J., *Wola boska czy gra hazardowa (Prawidłowość i przypadek w procesie historycznym)*, przeł. B. Żyłko, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1997, nr 1–2, s. 32–35
- Maltby R., *New Cinema Histories*, [w:] *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, red. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Chichester 2011, s. 30–40
- May L., “Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film” by Miriam Hansen, „Journal of Social History”, Fall 1993, t. 27, nr 1, s. 149–152
- Plantinga C., *Moving Viewers: American Film and the Spectator’s Experience*, Los Angeles 2009
- Płazewski J., *Nowa Historia Filmu – co to takiego?*, „Kino” 2014, nr 6, s. 64–65
- Raynauld I., *Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said*, [w:] *The Sounds of Early Cinema*, red. R. Abel, R. Altman, Bloomington 2001, s. 69–78
- Rhodes G.D., *The Perils of Moviegoing in America 1896–1950*, New York–London 2012
- Sedgwick J., *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, Exeter 2000
- Sedgwick J., Pafort-Overduin C., *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020, s. 203–223
- Sitkiewicz P., *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019
- Smoodin E., *Paris in the Dark: Going to the Movies in the City of Light, 1930–1950*, Durham 2020
- Tokarska-Bakir J., *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wołowiec 2012
- Tolstoy L., *A Few Words Propos of the Book “War and Peace”*, [w:] L. Tolstoy, *War and Peace*, przeł. R. Pevear, L. Volokhonsky, New York 2007
- Tsivian Y., *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, przeł. A. Bodger, London–New York 2005
- Żyłko B., *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009