

Drogi rozwoju filmoznawstwa

ALICJA HELMAN

Szczególnym rysem charakteryzującym filmoznawstwo jako dyscyplinę, czy też raczej należałoby powiedzieć: jako zespół współpracujących ze sobą dyscyplin, jest jego graniczny charakter. Z jednej strony sam przedmiot badań ma ów graniczny status, z drugiej zaś dyscyplina badająca ów przedmiot kształtuje się i rozwija na skrzyżowaniu traktów wiodących w różne strony. Być może powrót do podstawowych pytań nie jest czynnością zbędną, w sytuacji bowiem, w której znalazł się dziś zarówno sam film, jak i filmoznawstwo, wątpliwości niegdyś rozstrzygnięte, a także odpowiedzi uznane za satysfakcjonujące, będą domagać się przeformułowania, a ściślej: już się go domagają.

Każdy, kto kiedykolwiek zajmował się filmem, doskonale wie, że jego status jako obiektu badań jest nieoczywisty. Był on rozpatrywany jako dzieło sztuki, efekt działania procesu nowego typu, który oferuje przedmioty o specyficznym statusie ontologicznym, nieprzysługującym uprzednio żadnym innym przedmiotom, produkt specyficznej technologii (w tym sensie Calvin Pryluck utrzymywał, że film jest raczej podobny do samochodu niż do wiersza ¹⁾), wytwór przemysłu rozrywkowego, instrument propagandy, środek służący oświacie i edukacji. Można by utrzymywać, że jest to ten sam obiekt, charakteryzujący się wielofunkcyjnością, gdyby nie fakt, że funkcja przez niego pełniona ma fundamentalne znaczenie dla statusu tego obiektu, siłą rzeczy lokalizującego się za każdym razem na innym polu badawczym i wymagającego odmiennego podejścia oraz narzędzi analizy. Uciekając się do graficznego rozwiązania, przyjmijmy, że wszystkie obiekty na pewnym wycinku przecinały się z polami zajmowanymi przez inne obiekty, z których każdy dysponował obszarem przysługującym tylko jemu. Każdy z wyodrębnianych w ten arbitralny sposób obiektów możemy przypisać określonej dyscyplinie, rezygnując tym samym z szansy ogarnięcia całości, której służy podejście interdyscyplinarne o ambicjach uniwersalistycznych. Interdyscyplinarność jako sposób na zintegrowanie wielości możliwych punktów widzenia i postaw badawczych wyłaniała się niejako naturalnie w momencie, gdy filmoznawstwo, próbując określić się jako nauka, zaczęło stawiać podstawowe pytania natury metodologicznej.

W całej historii refleksji nad filmem – zarówno w zakresie badań naukowych, jak i myśli krytycznej – przeplatają się i rywalizują ze sobą dwie przeciwstawne tendencje. Jedna z nich upatruje w filmoznawstwie dyscyplinę autonomiczną, wyspecjalizowaną, preferując w ten sposób ściśle „profesjonalny” punkt widzenia na całość problematyki możliwej do opracowania w tej dziedzinie. Tendencja druga, której załączki są widoczne już w najstarszych propozycjach teoretycznych, prowadzi wprost do koncepcji filmoznawstwa jako wiedzy zintegrowanej, łączącej do-

robek licznych dyscyplin na możliwie szerokiej płaszczyźnie. Jest to jednak ciągle jeszcze pewien model, teoretyczny ideał, ku któremu winny zmierzać rozproszone badania i wysiłki, choć nie sposób zaprzeczyć, że osiągnięto w tej dziedzinie całkiem sporo. Inicjatywy podjęte w tym zakresie, poczynając od filmologii francuskiej, osiągały na każdym kolejnym etapie nowy poziom integracji. Filmologia (pomijam w tym miejscu jej rzeczywisty dorobek teoretyczny) umożliwiła w tej mierze przede wszystkim uczenie się na błędach. Miast integrować filmoznawstwo jako naukę złożoną, wielodyscyplinarną, rozdzieliła przedmiot zainteresowań między liczne dyscypliny szczegółowe, które rozpatrywały film pod wąskim, specyficznym kątem własnych zainteresowań, nie troszcząc się zgoła o spełnienie oczekiwań, jakie wynikały z charakteru przedmiotu badań i miały podstawowe znaczenie dla filmoznawstwa.

Film bowiem jest – i może być – przedmiotem badań medycyny, ekonomii, optyki, socjologii, psychologii, estetyki itd.; przedstawiciele tych dyscyplin będą jednak stawiać inne pytania aniżeli te, które są najważniejsze dla filmoznawców i które postawiliby oni tym właśnie dziedzinom wiedzy. W programie badań zintegrowanych sprawą podstawową jest zatem odróżnienie sfery zagadnień interesujących reprezentanta danej dyscypliny z uwagi na jego własny przedmiot od kompleksu problemów obchodzących filmoznawcę w obrębie tej gałęzi nauki, możliwych do opracowania za pomocą właściwych jej metod i środków.

Na przykład z badań, jakie w obrębie filmologii francuskiej przeprowadzili specjaliści w zakresie neurofizjologii, nasza dyscyplina nie odniosła żadnych korzyści, bo jak moglibyśmy spożytkować rezultaty dociekań nad wpływem przerywanej projekcji świetlnej (tym był dla owych specjalistów film) na mózg schizofrenika? Natomiast wykorzystanie neurofizjologicznej koncepcji Jerzego Konorskiego pomogło Hannie Książek-Konickiej stworzyć fundament własnej koncepcji podstaw semiotyki filmu ².

Na dalszych etapach rozwoju koncepcji zintegrowanych badań interdyscyplinarnych filmoznawcy uświadomili sobie ich cel, który znacznie wcześniej na innym gruncie sformułował Jean Piaget, pisząc, że chodzi w nich o *wydobycie elementów umożliwiających porównywanie tendencji i prądów w naukach humanistycznych na ich obecnym etapie i przy aktualnych warunkach rozwoju w taki sposób, aby ułatwić wymianę i współpracę interdyscyplinarną albo po prostu wzmocnić badania w poszczególnych dyscyplinach pod wpływem dokonanych porównań* ³. Wszelako badania interdyscyplinarne prowadzą do jeszcze innego efektu, mianowicie tego, że na skrzyżowaniach dróg, którymi rozwijają się poszczególne dyscypliny, rodzą się dyscypliny nowe lub przynajmniej nowe ich warianty. Sięgając w przeszłość, można by się dalej zastanawiać, choć czyniono to już wcześniej, na jakim to skrzyżowaniu dróg narodziło się niegdyś filmoznawstwo. A dziś przedmiotem refleksji jest skrzyżowanie, które umiejscawia tę dyscyplinę na polu badawczym wiedzy o mediach, a więc już nie tylko w rodzinie nauk humanistycznych.

Piaget, mówiąc o integracji w dziedzinie badań humanistycznych, kładł szczególny nacisk na te dyscypliny, które stosują techniki naukowe, czyli *wykrywają „prawa” w drodze systematycznych obserwacji, eksperymentów, matematyzacji czy dedukcji jakościowej, ale regulowanej przez ścisłe algorytmy symboliczne (jak w nowoczesnej logice)* ⁴. W dziedzinie nauk humanistycznych wykorzystujących prawa badacz umieścił m.in. socjologię, antropologię kultury, psychologię i lin-

gwistykę. Nie klasyfikował nauk o sztuce, ale zapewne pomieściłby je w grupie dyscyplin historycznych obok lub w obrębie historii bądź filologii. W tej drugiej grupie stosuje się też wprawdzie techniki naukowe, ale nie wykrywa „praw”. Jeśli niekiedy się o nich mówi, to tylko w sensie metaforycznym.

Charakterystyczny wydaje się fakt, że gdy filmoznawcy zaczęli myśleć o swojej dyscyplinie jako o nauce, odwoływali się do partnerstwa dyscyplin wykrywających prawa w różny sposób i w różnym zakresie, ale niekiedy posuwając się wystarczająco daleko (odwołania do logiki matematycznej, generatywizmu, próby formalizacji), by utrzymywać, że także filmoznawstwo może być uprawiane na sposób tego typu nauk. Jest to jednak pewne ekstremum, stosunkowo rzadko spotykane, podczas gdy codziennością naszej dyscypliny są inne rozwiązania.

Wszystkie kolejne dyscypliny badawcze na gruncie wiedzy o filmie, mające charakter zinstytucjonalizowany bądź programowy, zmierzały ku wielorako pojmowanej interdyscyplinarności. Zmieniały się tylko dziedziny inspirujące te poszukiwania, od językoznawstwa, semiotyki, psychoanalizy, filozofii, antropologii, po logikę matematyczną i teorię informacji. Sama tendencja pozostawała w mocy. Stałość oddziaływania miała skutki złożone, nie zawsze jednoznacznie pozytywne, choć z całą pewnością korzyści przeważały nad stratami. Partnerstwo z innymi dyscyplinami, chęć nadążania za ich rozwojem, tendencje do anektowania wciąż nowych terenów niepoddanych jeszcze eksploatacji niosły ze sobą ożywcze impulsy rozwojowe, tworzyły pola napięć, wyznaczały obszary pograniczne, na których nowe nauki rozwijają się zawsze najbardziej owocnie.

Sytuacja w ten sposób zidentyfikowana kształtowała się jednak stopniowo, choć stosunkowo szybko, zważywszy na tempo rozwoju owych partnerskich dyscyplin. Jak wszystkie nowe dziedziny badań pozbawione tradycji, filmoznawstwo w większym stopniu niż inne nauki o sztuce było uzależnione od kontekstów, w których ewoluowało. Była to nie tylko kwestia wyborów dokonywanych przez środowisko badaczy (często badaczy *in spe*, zaczynających swoją działalność ze startowego pola krytyki), ale także tych przemian cywilizacyjnych i kulturowych, które w stosunku do kina miały charakter zewnętrzny.

Nie miejsce tu i pora na przedstawianie historycznego procesu rozwoju polskiego filmoznawstwa, co zresztą było już wielokrotnie przedmiotem zainteresowania jego przedstawicieli i znalazło wyraz w różnych raportach i podsumowaniach⁵. Tym razem chciałam wskazać jedynie na jego uwarunkowania kontekstowe, te, które miały determinujący wpływ na to, co uznawano za główny przedmiot badań, i w konsekwencji na opcje metodologiczne i teoretyczne.

W rozwoju filmoznawstwa wyodrębniają się wyraźnie cztery fazy: przednaukowa (w Polsce często określana mianem „unaukowanej krytyki”), semiotyczno-strukturalna, antropologiczna lub kulturowa i medialna. Nie wkraczam tu, oczywiście, *in medias res* sporów na temat tego, kiedy filmoznawstwo stało się nauką i czy ogóle stało się nią kiedykolwiek. Granicę tę historycy myśli filmowej parokrotnie przesuwali. Miała ją zrazu ustanowić filmologia francuska, ale była fenomenem nadto lokalnym, o niewielkim zasięgu wpływów. Mniej lub bardziej powszechną akceptację uzyskało natomiast przeświadczenie, że początkiem naukowego filmoznawstwa są badania semiotyczne. Tylko nieliczni przesuwali ów punkt startowy na lata późniejsze, wszelako wskazując nieliczne, odosobnione prace, które nie zapoczątkowały żadnego nurtu ani tendencji⁶.

Kiedy mówimy o fazie przednaukowej, naszą uwagę zwraca charakterystyczny fenomen. Otóż punktem odniesienia i kontekstem wszelkich rozważań nad kinem stało się wówczas samo kino. Prace najbardziej intelektualnie zaawansowane i do dziś cenione pisali sami twórcy, a przedmiotem zainteresowania, komentarzy, analiz było to, co specyficznie filmowe, czego film nie dzieli z innymi sztukami, co go wśród nich wyróżnia. Przypomnijmy, że owe pierwsze dekady upływały pod znakiem walki o autonomię kina jako dziedziny (sztuki bądź niesztuki), odrębnej, nowej, która z natury rzeczy domagała się innego ujęcia i traktowania niż wszystko, co ją poprzedzało. Z jednej strony chodziło o to, by film mógł być uznany za jedną ze sztuk i tym samym znaleźć swoje miejsce wśród nich, z drugiej zaś ważne było to, by dowieść, że jest to sztuka nowa, inna, w pełni autonomiczna, fenomen bez precedensu. W efekcie dominowała tendencja, by formującemu się filmoznawstwu nadać charakter wąsko specjalistyczny, z odchyleniem technicystycznym. Wszelkie odejścia od tej problematyki w stronę rozważań przywołujących szerszy kontekst (wszak o filmie pisali także ludzie spoza środowiska profesjonalistów) były przyjmowane bez zrozumienia, nie wspominając już o aprobacie. W opinii tegoż środowiska Kazimierz Wyka, autor rewelacyjnej na owe czasy *Podróży do krainy nieprawdopodobieństwa*⁷, po prostu „nie znał się na filmie”.

Siłą faktu filmoznawstwo niechętnie integrowało się czy też w jakikolwiek sposób czerpało inspiracje z innych nauk o sztuce. Wyjątek stanowiło literaturoznawstwo, co daje się najprościej wyjaśnić faktem, że filmoznawcy najczęściej rekrutowali się spośród filologów i dążyli do spożytkowania wiedzy zdobytej w czasie studiów nad nowym przedmiotem badań. Ale koncepcje z zakresu historii sztuki, teorii muzyki, architektury czy też dramatu były wykorzystywane jedynie sporadycznie i bez poważniejszych konsekwencji. Można wprawdzie sporządzić listę nazwisk i tytułów opracowań, których autorami byli outsiderzy, ale przez długie lata pozostawały one nieznanne i nie utrwały się w teoretycznofilmowej świadomości. Stan rzeczy nie zmienił się także w drugiej połowie XX w., gdy już dokonana się ekspansja wiedzy o filmie na liczne i rozległe pola badawcze. Barry Salt, atakujący kierunek, w którym poszły badania nad filmem, wskazywał jako wzory historię sztuki i muzykologię⁸, ale nie one przyczyniły się do ukształtowania modelu uprawiania filmoznawstwa zarówno w dydaktyce uniwersyteckiej, jak i w poczynaniach badawczych.

Naukowa, semiotyczno-strukturalna faza badań nad filmem nie była naturalną konsekwencją fazy pierwszej; nie zrodziła się w efekcie łagodnej ewolucji, lecz raczej w sposób rewolucyjny. Wiązała się z ustanowieniem filmoznawstwa jako dyscypliny akademickiej i rozwojem ośrodków badań naukowych. Filmoznawstwo zaczęło zabiegać o naukowy awans. Dodajmy, że nie było w tym odosobnione; wpisywało się raczej w trend charakteryzujący całą humanistykę, która – by pozostać przy terminologii Piageta – odwoływała się wówczas do nauk ustanawiających prawa, których metody, narzędzia i koncepcje teoretyczne miały stanowić panaceum na wszelkie niedostatki i kompleksy. Lingwistyka została królową nauk i narzuciła swój model także naukom o sztuce. Oczywiście, nie była to kwestia ambicji lingwistów, sprzeciwiali się oni wszak „przerabianiu sztuki na język”, jak to nazywali. Był to natomiast skutek inwazji badaczy sztuki próbujących nie tyle udoskonalić, ile ukierunkować swój warsztat. Tak więc językoznawstwo stało się wzorem, strukturalizm metodologią, a semiotyka kierunkiem badań. Głównym za-

daniem okazało się natomiast badanie filmu jako języka, mimo że od początku rozdziły się wątpliwości, czy filmowy system komunikowania może być porównywany do języka werbalnego i badany za pomocą podobnych jak on narzędzi. Z trzech możliwości uprawiania semiotyki – semantyki, syntaktyki i pragmatyki – filmoznawstwo koncentrowało się przede wszystkim na badaniach syntaktycznych, a znacznie późniejszy zwrot ku pragmatyce (przy dalszym zaniedbywaniu semantyki) oznaczał już właściwie całkowite przeorientowanie, przede wszystkim zaś zmianę przedmiotu badań. Początkowo bowiem zajmowano się głównie tekstami, a nie ich autorami bądź odbiorcami, oraz prawami, które rządzą systemami, kodami, językami, lecz nie prawami ich użycia.

Reakcja na ten typ badań przyszła zarówno z wewnątrz (z łona samej semiotyki), jak i z zewnątrz – od strony psychoanalizy, której atak był i bardziej efektywny, i początkowo bardziej skuteczny. Psychoanaliza stawiała na „ludzkiego” partnera dyskursu filmowego, formułując kategorię podmiotu jako sprawczej instancji tekstu, jednakże nie w rozumieniu konkretnych osób (autora, narratora, widza, bohatera), lecz pozycji w tekście przez ten tekst wyznaczonych. Opcja ta proponowała własny język i kategorie badawcze, postulując poznawanie nieświadomej mowy tekstu i przeorientowując dla własnych celów założenia lingwistyki strukturalnej, w myśl tezy Jacques’a Lacana, że nieświadomość jest ustrukturowana jak język. W ostatecznej konsekwencji strukturalizm i psychoanaliza formułowały paradygmat badawczy, z którym łączyły się inne orientacje lat 70.: francuski neomarksizm proponujący krytykę ideologii oraz feminizm formujący jeden z najbardziej ekspansywnie rozwijających się nurtów, szukający sojuszników wszędzie tam, gdzie oblicze danej tendencji kształtowały podejrzliwość i nieufność wobec tego, co społeczeństwo i kultura traktowały jako pewne. W tej złożonej, niejednorodnej, rozdzieranej sprzecznościami postaci filmoznawstwo spod znaku de Saussure’a, Lacana, Althussera, Barthes’a opanowało katedry uniwersyteckie i placówki badawcze.

Polska myśl filmowa tego okresu wpisała się w ów schematycznie zarysowany pejzaż zarówno przez tworzenie replik myśli światowej, jak i formułowanie własnych propozycji. Przeszła podobną drogę rozwoju, ale nie bez znamienych odchyleń i przesunięć. Na naszym gruncie dłużej i silniej oddziaływała bowiem estetyka postbazinowska, wsparta nawiązaniem do Siegfrieda Kracauera i Waltera Benjamina. Znamienne dla polskiej myśli jest także to, że i zainteresowanie semiotyką utrzymywało się tu znacznie dłużej niż w innych krajach, a opozycja względem tzw. semiotyki pierwszej lat 60. nie wyraziła się powszechnym akcesem do psychoanalizy, lecz realizowała się na obszarze samej semiotyki i to na różne sposoby. Stosunkowo szybko polska semiotyka ewoluowała w stronę badań pragmatycznych, a później generatywizmu i semiotyki logicznej. Paradygmat Wielkiej Teorii Wszystkiego w Polsce przyjął się nie w pełni, lecz raczej w sposób wybiórczy i był traktowany z dużą nieufnością oraz dystansem.

To, że polska semiotyka filmu stosunkowo wcześniej wybrała własną drogę, stało się widoczne dopiero z pewnej perspektywy. Jej fascynacja francuską myślą i uwikłanie we wzory podejścia lingwistycznego były silne, lecz krótkotrwałe. Potem doszły do głosu zainteresowania nowymi źródłami inspiracji, badania nad semiotyką dźwięku i relacjami obraz – dźwięk, położenie nacisku na aktywność użytkowników znaku i procesy komunikacyjne, analiza neurofizjologicznych uwa-

runkowań i psychologicznych podstaw percepcji znaku ikonycznego. Kierunek ewolucji teoretycznej myśli w Polsce uczynił przejście na pozycje kognitywistyczne czymś w pewnym sensie naturalnym. Kognitywizm doskonale korespondował z postawą interdyscyplinarną, a fakt, że definiuje się go najprościej jako naukę o procesach poznawczych, współgrał z kształtującymi się wówczas zainteresowaniami kolejnych generacji filmoznawców, zwracających się ku niespenetrowanym obszarom badawczym i szukającym metodologii o niekwestionowanych podstawach naukowych. Kognitywizm stawiał na pierwszym planie procesy świadome i racjonalne, co pozwalało przeorientować dotychczasowy paradygmat badawczy w znacznej mierze „zainfekowany” psychoanalizą koncentrującą się na nieświadomych procesach. Wszelako akces do niego nie był sprawą prostą, z uwagi na skomplikowaną aparaturę pojęciową, którą należało opanować, a także różnice stanowisk i sprzeczności w obrębie tej orientacji.

*Co mogło skłonić teoretyków filmu do wejścia na „ruchome piaski” kognitywizmu? – pyta Jacek Ostaszewski, pierwszy rzecznik tej nauki w polskim filmoznawstwie. Odpowiedź wydaje się stosunkowo prosta – oferuje on alternatywę wobec „ekscesów” poststrukturalnej (w tym zwłaszcza psychoanalitycznej) teorii filmu, umożliwia wyjaśnianie zjawisk w kategoriach zgodnych ze zdrowym rozsądkiem i potocznym doświadczeniem, zdaje sprawę z tego, co normalne*⁹. Kognitywizm stał się ramą dla badań filmoznawczych, nie pretendując do miana Teorii (przez duże „T”), której zadaniem byłoby zastąpienie dotychczasowych koncepcji o uniwersalistycznych ambicjach. Praktyka ostatniego dwudziestolecia dowodzi, że owe ambicje zostały ograniczone do badań średniego zasięgu, skoncentrowanych na konkretnych, wybranych problemach, stawiających pytania, dla których odpowiedzi można szukać na gruncie eksperymentów potwierdzających wysunięte hipotezy.

Przemiany w sposobie uprawiania historii filmu można śledzić w obrębie schematu zaproponowanego na użytek refleksji teoretycznej. Będzie je znamionować to samo przejście od fazy przednaukowej (charakteryzującej się traktowaniem wypowiedzi krytycznych i publicystycznych jako źródeł oraz korzystaniem ze źródeł zastępczych) do badań opartych na technikach naukowych, które w Polsce stały się możliwe po udostępnieniu archiwów i materiałów przez lata traktowanych jako ściśle tajne. Ewolucja ta dotyczyła także zmiany podstaw metodologicznych, sięgania do doświadczeń *nouvelle histoire*, korzystania z zespołu dokonań związanych ze specyfiką badania materiału audiowizualnego, neohistorycyzmu bądź poetyki kulturowej, historiofotii. Nietrudno także dostrzec, że prace polskich historyków kina ostatniego dwudziestolecia lokują się raczej w obszarze studiów kulturowych (traktujących badany tekst w kontekście kulturowym) niż tym, który dyktował historię filmu rozumianą jako historia arcydzieł.

Oprócz nadal podejmowanych prób opisanie powszechnej historii kina¹⁰ (co jest nieodzowne ze względu na procesy dydaktyczne) coraz częściej powstające rozprawy o charakterze historycznym zmierną do partykularyzacji materiału badawczego, podejmując aspektową prezentację i interpretację dziejów kina w kategoriach ekonomii, technologii, estetyki, recepcji itd. Oprócz teorii średniego zasięgu mamy zatem także historie średniego zasięgu, których problematyka byłaby niemożliwa do wyczerpania w ramach projektów o zasięgu uniwersalistycznym.

Nie podejmuję kwestii merytorycznej oceny tego dorobku i jego trwałej wartości; istotne jest to, że w tej fazie filmoznawstwo przestało być dyscypliną ni-

szową, przybudówką funkcjonującą na prawach ubogiego krewnego. W odróżnieniu od działań w obrębie filmologii francuskiej, kiedy to przedstawiciele innych, znacznie lepiej rozwiniętych dyscyplin zajęli się filmem jako nowym dla nich przedmiotem badań, w fazie ekspansji strukturalizmu i semiotyki to filmoznawcy weszli, a raczej wtargnęli, na obszar tych dyscyplin. Czy traktowano nas jako równorzędnych partnerów, to już odrębna sprawa. W każdym razie naszym udziałem stały się kongresy, sympozja i konferencje, do których wcześniej nie mieliśmy dostępu. Najważniejszą zdobyczą tego okresu okazało się wejście w obieg międzydyscyplinarnej wymiany; kontekstem było już nie to, co działo się w obozie samego kina i bliskich okolic, lecz najszerzej pojmowana humanistyka, ruch umysłowy o zasięgu światowym.

Niemniej ukształtowanie się kolejnego paradygmatu było też sprawą przemian w obrębie samego kina. Konkurencja ze strony telewizji pozbawiła je monopolu w rejonie audiowizji, wpisała w nowe relacje wymiany. A konsekwencją przemian doby intensywnego „unaukowiania” i wejścia w sferę interdyscyplinarnego partnerstwa był nowy rodzaj lokalizacji w obrębie struktur akademickich i badawczych. Z jednej strony filmoznawstwo uzyskało pełną legitymizację jako dyscyplina naukowa, ale z drugiej strony znalazło się w obrębie struktur szerszych, takich jak kulturoznawstwo czy komunikacja społeczna, co było nie bez znaczenia dla przemian samego przedmiotu badań i pojawienia się nowych wątków w refleksji nad nim. Rola dzieła jako indywidualnego wytworu (zwłaszcza jeśli z pojęciem dzieła będziemy utożsamiać wyłącznie utwory wybitne, oryginalne) maleje na rzecz makrostruktur, dla których pojęciem nie dość wyraziście sprecyzowanym, choć oczywistym, jest nie film, lecz kino pojmowane jako pewna społeczno-kulturowa całość, w której mieszczą się dzieła, system ich obiegu w społeczeństwie, ich twórcy i odbiorcy oraz całokształt wzajemnych stosunków i wpływów między produkcją i odbiorem. W perspektywie kulturoznawczej nie chodzi o analizowanie filmów na tle uwarunkowań epoki, lecz o operowanie infrastrukturą, w której centrum znajduje się wprawdzie film, ale wraz ze wszystkimi implikacjami wynikającymi z zależności natury ekonomicznej, politycznej, społecznej i kulturowej. Pojęcie obiektu kultury, którym możemy objąć owe makrostruktury, pociąga za sobą kategorie czynności i systemów kulturowych tworzących układy odniesienia dla prowadzonych badań.

O kompleksie zagadnień wiążących się z kulturowymi aspektami samego kina i wynikającymi stąd uwarunkowaniami dla jego badań można mówić z wielu różnych punktów widzenia, biorąc pod uwagę wielość rozmaitych problemów, takich choćby jak cały splot zagadnień wynikających z faktu, że kino funkcjonuje zasadniczo w obrębie kultury masowej. Do odnotowania w tym względzie pozostaje polska specyfika, gdzie w fazie poprzedzającej tzw. urynковienie kultura „masowa” nie była charakteryzowana przez żadną określoną jakość, lecz to, co było masowo upowszechniane w myśl polityki kulturalnej PRL-u. Dziełem należącym do literatury masowej był więc raczej wydawany w wielotysięcznych nakładach *Pan Tadeusz* niż kryminały Agaty Christie pojawiające się w limitowanej liczbie egzemplarzy.

Nie bez znaczenia dla rezultatów badań w rejonie kultury masowej pozostaje fakt niesłychanej mnogości jej wytworów o standardowym najczęściej charakterze. Formują się one w cykle i serie, wielokrotnie powielając produkty, które sprawdzili się na rynku. Liczne z nich mają żywot nader krótki i wartość czysto sezonową,

która niknie w perspektywie czasowej. Niejednokrotnie prowadziło to badaczy do sugestii, że należy badać kulturyzacje i semantyzacje faktów, nie zaś je same. Hasłem wywoławczym w rozwoju kulturowej orientacji w badaniach nad filmem była antropologia. Rzucił je swego czasu Aleksander Jackiewicz z myślą o poszukiwaniu nowej perspektywy, nowego centrum orientacji, do czego zrazu zmierzała krytyka¹¹. Antropologia przezeń postulowana miała być czymś w rodzaju immanentnej socjologii czy psychologii, która traktowałaby kino jako materiał do szeroko pojętych studiów nad kondycją człowieka we współczesnym świecie, we wszystkich przekrojach i ze wszystkich możliwych punktów widzenia.

Perspektywa kulturowo-antropologiczna to jednak sprawa nie tylko ewentualnego kształtowania się na terenie filmoznawstwa odrębnej, specyficznej dyscypliny, lecz generalnej zmiany punktu widzenia rzutującej na całość badań. Dyscyplina ta będzie pytać o konsekwencje, jakie wynikają z traktowania przedmiotu badań jako obiektu kultury, z przyjęcia takich metod i sposobów posługiwania się nimi, jakie spotykamy na terenie antropologii kultury. Będzie też pytać o konsekwencje posłużenia się odmienną niż dotychczas perspektywą diachroniczną, w której najszerszej pojmowane dzieje filmu nie będą tworzyć autonomicznego wzoru, lecz zostaną rozpatrzone jako składowa częśćka wzorów rozleglejszych, które tworzy kultura danego czasu i miejsca. W aspekcie funkcjonalnym natomiast kino należałoby badać w kontekście wartości kultury, które dla danej społeczności realizuje. Można uzyskać interesujące i wartościowe rezultaty, badając zarówno uniwersalne, wrodzone uwarunkowania aktów tworzenia oraz odbioru dzieł audiowizualnych, jak i prawa rządzące ich kulturową relatywizacją. Otwiera się tu tak rozległe pole badań, że trudno byłoby wyczerpać repertuar rysujących się na horyzoncie możliwości.

Swego czasu autorzy zbiorowej pracy *Film i kontekst*, wywodzący się z Instytutu Sztuki PAN, skąd wyszedł pierwszy impuls kierujący badania w stronę antropologii kultury, dążyli do tego, by *odkryć sposób osadzania dzieł w tradycji kulturowej, ukazać mechanizmy jej przekształceń i „pracę kultury”*¹². Gdy podejmiemy od tej strony do historycznej spuścizny kina, okaże się, że z im starszym materiałem będziemy mieli do czynienia, tym bardziej wyraziście odsłonią się owe mechanizmy i rzeczona praca kultury. Filmy swego czasu *stricte* rozrywkowe, dalekie od odzwierciedlenia rzeczywistości w rozumieniu André Bazina, ujawniają nieocenioną wartość dokumentalną, o którą zapewne nawet byśmy jej nie podejrzewali. Skądinąd płytkie, powierzchowne świadectwa dokumentalne, takie jak *Chiny* (*Chung Kuo-Cina*, 1972) Michelangela Antonioniego, obrazują dziś dla nas bezcenne znalezisko – Szanghaj, którego już nie ma.

We wstępie do wspomnianego zbioru znajdujemy sformułowanie, że kino jest *sejsmografem wielu współczesnych napięć cywilizacyjnych i kulturowych*¹³. W związku z tym rodzi się potrzeba pójścia tym właśnie tropem, czyli rozwinięcia takich metod badania filmów, jakie prowadziłyby w kierunku warunkujących je kontekstów. Konteksty te zmieniają się szybciej, niż potrafimy je oswoić, a niekiedy nawet uchwycić. Ogromne przyspieszenie cywilizacyjne w każdym wymiarze naszej egzystencji jest faktem, z którym żyjemy od lat, akceptując go, kontestując, ignorując – jest tu możliwy cały wachlarz postaw. Oczywiście, problem ten nie tylko dotyczy nas w wymiarze egzystencjalnym, lecz także kształtuje podejście do sposobu traktowania naszej dyscypliny i tych wszystkich zmian, które

sytuacja na nas po prostu wymusza, niezależnie od podejmowanych (bądź nie) programowych działań w tym kierunku.

Nim spróbuję sporządzić wstępny szkic obecnej sytuacji ze wskazaniem jej głównych determinant, muszę zastrzec, że proponowana przeze mnie na początku typologia, choć wyprowadzona w porządku chronologicznym, funkcjonuje jednak w pewnej synchronii. Trudno wskazać granice poszczególnych faz, wyznaczyć daty inicjujące bądź zamykające, deklorować, że nowe nieuchronnie wypiera stare. W gruncie rzeczy można byłoby wskazać przykłady uprawiania filmoznawstwa wedle prawidłowości określających wszystkie wskazane modele, a zwłaszcza uprzytomnić sobie, że w różnych wyodrębnionych dziedzinach filmoznawstwa, nawet dokładnie w tym samym czasie, na tej samej uczelni, badania mogą być uprawiane w odmienne sposoby. Sama kilkakrotnie doświadczyłam skutków przeobrażenia paradygmatu uprawiania filmoznawstwa, które wymaga przecież nie tylko zmiany nastawienia (nazwijmy go naukowym światopoglądem), lecz także permanentnej edukacji, opanowania nowych dziedzin wiedzy i sprawności, rozbudzenia odmiennych zainteresowań.

Obecny etap rozwoju filmoznawstwa to faza koegzystencji i współpracy z medionawstwem, jako że sytuację naszego przedmiotu badań określa funkcjonowanie w świecie opanowanym przez nowe media, od czego nie sposób abstrahować. Jeśli wiek XX niewątpliwie był stuleciem kina, to stulecie to skończyło się nie tylko w rozumieniu chronologicznym. Wszak żyjemy w drugiej dekadzie wieku XXI. Jeśli mimo wszystko jest to nadal era obrazów, to są to obrazy techniczne nowej generacji. Fakt ten nie mógł pozostać bez istotnego wpływu na sytuację samego kina ani na zakres i charakter prowadzonych nad nim badań. Filmoznawca może nie zajmować się telewizją ani mediami najnowszymi, ale nie może abstrahować od tego nowego kontekstu wyznaczającego filmowi inne miejsce w obiegu kultury, determinującego jego stosunki z widzami przez zmianę form odbioru, stającego pod znakiem zapytania przyszłość kina, którego miejsce mogłyby zająć inne typy komunikacji audiowizualnej.

Często przeciwstawia się sobie pojęcia „starych” i „nowych” mediów, nie biorąc pod uwagę faktu, że podział taki ma zawsze charakter chwilowy i ewolucja nie tylko natury technicznej dotyczy w równej mierze „starych” mediów, w tym kina, jak i „nowych”. Badacz współczesnych form kina w takim samym stopniu jest uwikłany w zajmowanie się problematyką nowomediálną, jak ci, którzy o kinie dawno zapomnieli, koncentrując się na możliwościach oferowanych w sferze audiowizji przez komputer, Internet czy telefon komórkowy, a przede wszystkim gry. Rozróżnienie „stare” i „nowe” może mieć sens w odniesieniu do historii mediów. Kino ukończyło już sto lat, radio niedługo je osiągnie, telewizja ma za sobą przeszło półwiecze, a Internet i telefonia komórkowa to kwestia głównie ostatnich dwu dekad. Nie jest jednak tak, że media „nowe” wypierają bądź zastępują „stare”, raczej wchodzą z nimi w różne formy koegzystencji. Patrząc na problem od innej strony, powiemy, że digitalizacja sprowadza „stare” do „nowego”. *Ewolucja mediów – zauważa Bogusław Skowronek – warunkowana rozwojem technologii i posiadająca charakter transgresyjny (...) zawsze ma charakter kumulatywny, polegający na reinterpretacji „starych mediów” – nigdy ich likwidacji*¹⁴.

O zderzeniu „starych” i „nowych” mediów przekonywająco pisze Henry Jenkins, charakteryzując przemiany (jedynie część przemian – jak skromnie zaznacza

autor) zachodzące w ciągu ostatnich dziesięcioleci w medialnym krajobrazie. *W którąkolwiek stronę spojrzeć – twierdzi autor – ludzie biorą media we własne ręce – prowadzą dialog z mediami masowymi, tworzą własne społeczności sieciowe, uczą się myśleć, pracować i przetwarzać kulturę na nowe sposoby*¹⁵. W dobie konwergencji mediów stare i nowe media wchodzą ze sobą w rozliczne interakcje: *Każda opowieść, marka, dźwięk, obraz, relacja znajdzie odzwierciedlenie w maksymalnej liczbie kanałów i platform medialnych*¹⁶. Jak dodaje tłumacz Jenkinsa, Mirosław Filiciak: *Kultura, z którą mamy do czynienia na co dzień, jest bowiem kulturą zapośredniczoną przez media – integrujemy ją z praktykami życia codziennego, nawiązujemy z nią intymne związki*¹⁷. Owa kultura jest, zdaniem autora, nam najbliższa, korzystamy z niej niekiedy nawet bezwiednie, a domaga się ona nie tego, byśmy ją pokochali, lecz starali się lepiej zrozumieć.

Konwergencja – dziś jedno z kluczowych pojęć – jak powszechnie wiadomo, dotyczy zmian technologicznych, przemysłowych, kulturowych i społecznych. Obejmuje *przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów*¹⁸. Zachęca konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń między treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu¹⁹. To ostatnie jest z kolei postępowaniem badawczym bliskim filmoznawcy, choćby nastawionemu najbardziej tradycyjnie, takiemu, który nie będzie owych połączeń szukał na platformach cyfrowych. Według Lisy Gitelman, *technologie przekazu same pojawiają się i odchodzą, ale media trwają jako warstwy w obrębie bardziej złożonego systemu informacyjnego i rozrywkowego*²⁰. Jak pisze dalej cytująca tę autorkę Jenkins, przypominając prawdy oczywiste: *Druk nie zabił mowy. Kino nie zabiło teatru. Telewizja nie zabiła radia. (...) Stare media nie zostają zastąpione. Inaczej: ich funkcja i status zmieniają się wraz z wprowadzeniem nowych technologii*²¹. Zatem nowe media nie zabiły kina, a medioznawstwo nie zastąpiło filmoznawstwa, ale zmieniła się zarówno sytuacja kina wpisanego w nowy, medialny właśnie kontekst, jak i sytuacja filmoznawstwa, które zyskało nowego partnera bądź rywala, zależnie od tego, jaki punkt widzenia zechcemy przyjąć.

Uwikłanie problematyki badawczej w medialność, spojrzenie z perspektywy rozwoju mediów nie jest tylko sprawą naszej dyscypliny z racji naturalnej niejako przyległości kina do nowych mediów. W tej sytuacji próbują też odnaleźć się dyscypliny od dawna cieszące się autorytetem i autonomią, chciałoby się rzec: niezależne. Wystarczy sięgnąć po przykłady. W książce *Literatura i media po 1989 roku* Maryla Hopfinger w słowie wstępnym pisze: *Wzajemne relacje między literaturą a kolejnymi mediami tworzą ważny obszar przemian w XX i XXI wieku. (...) Na podstawie rekonstrukcji obecnej sytuacji literatury i mediów formułuję pytania o zmianę miejsca literatury w kulturze oraz tezę o rekonfiguracji komunikacji społecznej i całej kultury*²². Nie inaczej wypowiada się Bogusław Skowronek z pozycji językoznawstwa w swojej najnowszej książce *Mediolingwistyka*, pisząc, że: *Jedno nie ulega wątpliwości – nowe technologie medialne mają zasadniczy wpływ na język (system gramatyczny) oraz na formy kontaktu, sposoby, reguły i sytuacje porozumiewania się. Pamiętać trzeba, że określona sytuacja historyczna i technologiczna, w której status kulturowy i społeczny języka ulega radykalnym zmianom, ma fundamentalne znaczenie dla samej kultury*²³. Definiując: *Język jako nierozwalny element struktur poznawczych, których funkcjonowanie zależne jest od*

kontekstów zewnętrznych, zwłaszcza kultury, autor konsekwentnie utrzymuje, że dziś jest on zależny od kultury medialnej²⁴.

Fakt, że nowa kultura jest kulturą audiowizualną, został dostrzeżony bardzo dawno i od tego czasu nieodmiennie był poddawany refleksji. Dziś autorzy wracający do tej sprawy podkreślają nieustanne przeobrażanie się owej audiowizualności, tworzącej relacje i konfiguracje dotąd nieznane i nieprzewidywalne. Przeobrażenia technologii pociągają za sobą zmianę nie tylko nośnika obrazu, ale także technik przedstawieniowych – co podkreśla Andrzej Gwóźdź, wspominając o inwazji symulacji komputerowej, holografii i filmie interakcyjnym – prowadzą bowiem do zmiany ontologicznych i epistemologicznych podstaw kina²⁵.

Jenkins pisze o nowej estetyce, która rozwinęła się w odpowiedzi na konwergencję mediów, a jedną z jej kategorii jest opowiadanie transmedialne: *Nakłada ona [estetyka – dop. A. H.] nowe obowiązki na konsumentów i opiera się na aktywnym udziale społeczności wiedzy. Opowiadanie transmedialne to sztuka tworzenia światów. Aby w pełni doświadczać każdego fikcyjnego świata, konsumenci muszą przyjąć rolę myśliwych i zbieraczy, ściągających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych, porównujących między sobą notatki w sieciowych grupach dyskusyjnych i współpracujących*²⁶.

Pozwolę sobie przytoczyć dłuższy cytat z *Kultury konwergencji*, wyczerpująco opisujący fenomen opowiadania transmedialnego: *Opowieść transmedialna rozwija się na różnych platformach medialnych, a każdy tekst stanowi wyróżniającą się i ważną część całości. W idealnej formie opowiadania transmedialnego każde medium porusza się w sferze, w której jest najlepsze tak, aby historia mogła zostać wprowadzona w filmie, a rozwinięta przez telewizję, powieści i komiksy. Jej świat może być eksplorowany w grze komputerowej lub doświadczany jako jedna z atrakcji w parku rozrywki. Każda forma dostępu do marki powinna być samowystarczalna, abyśmy nie musieli obejrzeć filmu po to, by cieszyć się grą i odwrotnie. Każdy produkt jest punktem dostępu do marki jako całości. Czytanie poprzez różne media podtrzymuje taką głębię doświadczenia, która motywuje do większej konsumpcji. Redundancja zmniejsza zainteresowanie fanów i doprowadza markę do upadku. Oferowanie nowego poziomu zrozumienia i doświadczenia odświeża markę i podtrzymuje lojalność konsumentów. Ekonomiczna logika horyzontalnie zintegrowanego przemysłu rozrywkowego – czyli przemysłu, w którym jedna firma może być zakorzeniona w różnych sektorach mediów – dyktuje przepływ treści poprzez media. Różne relacje przyciągają różne nisze rynkowe. Filmy i telewizja prawdopodobnie mają najbardziej zróżnicowaną publiczność, komiksy i gry – najmniej. Dobra marka transmedialna stara się przyciągnąć odmiennych zwolenników, inaczej prezentując treści w różnych mediach. Jeśli to wystarczy, by utrzymać zainteresowanie tak licznych fanów, jeśli każde dzieło oferuje nowe doświadczenia, to można liczyć na zróżnicowany rynek, który zwiększy potencjalny dochód brutto*²⁷. Wedle Danny'ego Bilsona, którego Jenkins cytuje, fenomen potwarzania opowieści transmedialnych rzutuje na procesy tworzenia opowieści w ogóle, bowiem *ludzie zapragną raczej zagłębić się w to, co im się podoba, niż wypróbować wiele różnych rzeczy. Jeśli jest coś, co kocham, to chcę, żeby to było coś większego niż tylko dwie godziny w kinie lub godzinne przeżycie przed ekranem telewizora. Chcę pogłębienia tego uniwersum. (...) Chcę brać w nim udział. Właśnie poznałem pewien świat poprzez film i chcę dostać szansę, żeby*

do niego wejść, eksplorować go, by uczestnictwo było ekscytujące, potrzeba połączenia z tym światem...²⁸

Kilka przypadkowo wybranych i zaprezentowanych tu sygnałów, jak sędzę, dobrze ilustruje zarówno rozległość dokonanych już i wciąż dokonujących się przemian, jak też ich fundamentalny charakter. Nasza dyscyplina, filmoznawstwo jutra, stoi wobec nowych wyzwań.

ALICJA HELMAN

- ¹ Zob. C. Pryluck, *Źródła znaczenia w filmie i telewizji*, tłum. J. Mach, Warszawa 1988.
- ² Zob. H. Książek-Konicka, *Semiotyka filmu*, Wrocław 1980. Por. także J. Konorski, *Integracyjna działalność mózgu*, Warszawa 1969.
- ³ J. Piaget, *Psychologia i epistemologia*, tłum. Z. Zakrzewska, Warszawa 1977, s. 129-130.
- ⁴ Tamże, s. 131.
- ⁵ Odsyłam do dwu najnowszych: B. Kosińska-Krippner, Z. Benedyktowicz, *Teoria i historia filmu w Polsce w latach 1945-1990*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46; T. Lubelski, *Raport o stanie polskiego filmoznawstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72.
- ⁶ Zob. J. M. Carroll, *Toward a Structural Psychology of Cinema*, The Hague 1980.
- ⁷ Zob. K. Wyka, *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, Kraków 1964. Praca została po raz pierwszy opublikowana na łamach „Twórczości” 1947, nr 9.
- ⁸ Zob. B. Salt, *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, tłum. A. Helman, Łódź 2003.
- ⁹ J. Ostaszewski, *Wprowadzenie*, w: *Kognitywna teoria filmu*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1999, s. 12.
- ¹⁰ Por. np. *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009; *Historia kina*, t. 2, *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
- ¹¹ Zob. A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975.
- ¹² D. Palczewska: *Wstęp*, w: *Film i kontekst*, red. D. Palczewska, Z. Benedyktowicz, Wrocław 1988, s. 11.
- ¹³ Tamże, s. 9.
- ¹⁴ B. Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2012, s. 55.
- ¹⁵ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. VII.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ M. Filiciak, *Kultura bliska ciała*, w: H. Jenkins, dz. cyt., s. XVII.
- ¹⁸ H. Jenkins, dz. cyt., s. 9.
- ¹⁹ Zob. tamże, s. 9.
- ²⁰ Por. tamże.
- ²¹ Tamże.
- ²² M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 12.
- ²³ B. Skowronek, dz. cyt., s. 10.
- ²⁴ Tamże, s. 11.
- ²⁵ Zob. A. Gwóźdź, *Do Czytelnika*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, Kielce 1994, s. 8.
- ²⁶ H. Jenkins, dz. cyt., s. 25.
- ²⁷ Tamże, s. 95-96.
- ²⁸ Tamże, s. 105.