

Z marginesów do centrum

Nieformalne i „niewłaściwe” praktyki widzów filmowych

MIROŚLAW FILICIAK

W popularnym *Misiu* (1980) Stanisława Barei jest scena, w której prezes Ryszard Ochódzki obserwuje spotkanie kochanki, Aleksandry Kozel, z węglarzem Stanisławem Paluchem – kandydatem na swojego sobowtóra. Zainscenizowana przez dziewczynę zabawa, w trakcie której Paluch nieporadnie próbuje odebrać jej swoją czapkę, ma pozwolić Ochódzkiemu – ukrytemu w polonezie, z głową nakrytą kapeluszem i twarzą przysłoniętą gazetą – ocenić, w jakim stopniu węglarz jest do niego podobny. Na jego widok prezes wpada jednak w furję. Gdy chwilę później Kozel przychodzi do niego, ten wrzeszczy: *Ta obrośnięta małpa z czarnym ryjem to mam być ja?!* Jako widzowie śmiejemy się z tego, bo przecież obu bohaterów gra Stanisław Tym, a tym, co boli Ochódzkiego, jest konfrontacja z własnym wizerunkiem odartym z wyznaczników statusu (takich jak polonez, kapelusz czy gazeta). Ale przecież równocześnie Ochódzki ma rację: fizyczne podobieństwo granych przez Tyma postaci to nie wszystko. Wszak są to różni ludzie, reprezentujący skrajnie odmiennie style życia i umieszczeni na różnych szczeblach drabiny społecznej. Wyglądają tak samo, ale są zupełnie różni, tak jak widzowie, którzy robią rzeczy w zasadzie podobne – oglądają filmy – często jednak podobieństwo to okazuje się równie złudne.

Niniejszy artykuł jest poświęcony kwestii obecności widowni w badaniach filmu, a szerzej: praktykom widzów filmowych i ich wartościowaniu przez włączanie bądź wyłączenie z filmoznawczego dyskursu. Owe powiązane ze sobą kwestie nabierają szczególnego znaczenia właśnie dziś, gdy kino, tradycyjnie wywyższane przez badaczy jako główny interfejs dostępu do produkcji filmowych, pełni rolę coraz bardziej marginalną – za sprawą nie tylko telewizji, lecz także będących jej rozwinięciem systemów VOD, z powodu nie tylko analogowych i cyfrowych magnetowidów, ale przede wszystkim podłączonych do Internetu komputerów i rozmaitych ekranów umożliwiających niemal natychmiastowy dostęp do treści wideo. Mnożenie się sposobów dostępu do filmów i postępująca segmentacja widowni dobitniej niż cokolwiek innego unaocznily potrzebę wyjścia filmoznawców poza tekst filmowy (a może wręcz zmiany sposobu definiowania filmu), choć kusząca teza o przesunięciu się marginalnych kiedyś sposobów odbioru do centrum praktyk społecznych jest oczywiście tylko częściowo prawdziwa. Dzięki dokonywanym od ćwierćwiecza rewizjom w ramach Nowej Historii Filmu i archeologii mediów czy badań etnograficznych coraz lepiej wiemy, że przekonanie o względnej stabilności i jednolitości praktyk odbioru filmu jest na ogół złudne oraz że również w przeszłości te i inne „marginesy” cieszyły się w istocie dużą popularnością¹. Postulowane tu przeze mnie spojrzenie w ich kierunku dotyczy więc nie tyle samych praktyk, ile sposobów ich traktowania przez polskie filmoznaw-

stwo. Polskie, bo skoro mamy przyglądać się widowni, to znaczenie ma przede wszystkim lokalne rozpoznanie jej specyfiki.

W opublikowanym w 1994 r. artykule *Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina* Alicja Helman zauważyła, że jeśli w badaniach filmu widz w ogóle bywa urefleksyjniony, to przez wskazane już w tytule tekstu skrajności (nie tylko zresztą na poziomie społecznym, ale i genderowym) – figury intelektualisty i służącej. Jest to niebezpieczne, bo z *badania filmów i dokumentów pisanych uzyskamy nie tyle obraz rzeczywistego odbiorcy, ile obraz wyobrażeń na temat tego odbiorcy, wyobrażeń, które żywili producenci i dystrybutorzy (sami z zasady konserwatywni i przypisujący ten konserwatyzm widzom kinowym), reżyserzy (przekonani, że wiedzą, czego widz od nich oczekuje i pełni nadziei, że go zrozumieją), krytycy (chętnie piszący w imieniu widzów, choć swoją wiedzę i gusta kinowe lokalizujący wyżej) oraz ludzie z różnych powodów wypowiadający się na ten temat, ale z reguły nie utożsamiający się z kategorią widzów będących przedmiotem ich uwagi*². Co więcej, jak stwierdza autorka, filmoznawcy przypominają sobie o widzach niemal wyłącznie podczas projektów poświęconych historii kina³.

Artykuł Helman można odczytywać jako wołanie o społecznie świadomą empirię – o dostrzeżenie widzów i ich praktyk, o włączenie ich do programu badawczego, w którym dominującą rolę przeważnie odgrywa film, poświęcone mu teksty oraz sam badacz. Kłopotliwość sytuacji polega na tym, że po upływie niemal 20 lat wątki w polskiej refleksji nad filmem, które ocierają się o studia nad recepcją kina, wciąż zajmują miejsce marginalne. W konsekwencji nadal wsłuchujemy się przede wszystkim w głos „intelektualistów”. Zanim jednak przedstawię argumenty przemawiające za korektą tej sytuacji, przyjrzę się relacjom polskiego filmoznawstwa z socjologią. Przegląd ten, siłą rzeczy, ze względu na objętościowe ramy tego artykułu, będzie dość wyrwykowy, w moim odczuciu jednak wystarczająco reprezentatywny. Szkicowa próba wyeksponowania kluczowych w analizowanym kontekście tradycji badawczych i zestawienie ich z oddziałującymi na polskie badania koncepcjami anglosaskimi i niemieckimi posłuży wskazaniu możliwych ram teoretycznych do uzupełnienia dyskursu polskiego filmoznawstwa.

Od „socjologicznego vacuum” w stronę... czego?

Śledząc powiązania socjologii i badań filmowych w Polsce, trzeba zacząć od początków refleksji nad filmem w ogóle. Zadanie jest kłopotliwe, bo tropiący relacje socjologii i filmoznawstwa Kazimierz St. Michalewicz w odniesieniu nie tylko do początków kina, ale i okresu międzywojnia używa określenia *socjologiczne „vacuum” filmowe*⁴. Inna sprawa, że już wtedy nad szczytkowymi badaniami społecznego kontekstu funkcjonowania filmu unosiła się aura dydaktyzmu słusznie drażniąca filmoznawców w kolejnych dekadach; owe nieliczne próby były bowiem podporządkowane udowadnianiu tezy o szkodliwości kina. Pewnym wyjątkiem był artykuł Jana Stanisława Bystronia *Socjologia kina*, opublikowany w 1912 r. w magazynie „Ekran”. Autor nie tylko nawoływał do badań filmowej widowni, ale też wskazywał związki kin z urbanizacją społeczeństwa. Później, w latach 30., pojawiła się socjologizująca krytyka filmowa, w której szeregach znalazł się m.in. związany ze środowiskiem lwowskich recenzentów Stanisław Salzman⁵. Wspomniane socjologizowanie – co znów okaże się dość reprezentatywne

dla lat kolejnych – polegało jednak w większej mierze na nawoływaniu do zwrotu w badaniach niż na jego realnym przeprowadzeniu.

Sytuacja zmieniła się częściowo po II wojnie światowej. Naturalnym zapleczem dla rozwoju zorientowanej na badania filmu socjologii kultury wydawać się mogło środowisko funkcjonujące wokół osoby Józefa Chałasińskiego, kierującego Zakładem Socjologii i Historii Kultury PAN. To właśnie tam (zakład został później przekształcony w Instytut Filozofii i Socjologii PAN) prowadzono pierwsze badania recepcji filmu, częściowo usługowe wobec państwowego aparatu dystrybucji. Streszczone w „Kwartalniku Filmowym” przez Iwonę Nowak-Zaorską wyniki badań ankietowych przeprowadzonych przez Stefana Morawskiego w 1957 r. z dzisiejszej perspektywy trudno uznać za przełomowe – dostarczają zaledwie podstawowych danych o widowni i jej preferencjach (w tym informacje o częstotliwości chodzenia do kina itp.). W artykule sprzed przeszło półwiecza pojawia się jednak stwierdzenie o potrzebie pogłębienia tego typu refleksji i odejścia od badań psychologicznych prowadzonych pod kątem edukacji; autorka artykułu widzi w narzędziach socjologicznych raczej szansę na zdobywanie wiedzy przydatnej w kształtowaniu polityki kulturalnej (do tego wątku jeszcze wrócę) ⁶. Wydaje się, że to środowisko socjologów kultury – wywodzi się z niego choćby Antonina Kłoskowska – można traktować, z zachowaniem wszelkich proporcji, jako lokalny, niezależnie rozwijający się odpowiednik szkoły z Birmingham, wykorzystujący podobne inspiracje teoretyczne (marksizm i materializm) ⁷. Jednak wspomniana tradycja badawcza w dużej mierze wygasła ze względów polityczno-instytucjonalnych pod koniec lat 60. i choć niektóre jej idee kontynuowano, o czym piszę dalej, to nie stała się ona inspiracją dla polskich badań nad filmem.

Wobec uwarunkowań historycznych podziały między filmoznawcami a socjologami zainteresowanymi zjawiskami popkultury nie zostały rozmyte, co ilustruje recepcja badań ucznia Józefa Chałasińskiego, Kazimierza Żygulskiego. Oto kolejna odsłona studiów nad widownią filmową (przede wszystkim poza dużymi ośrodkami miejskimi), prowokująca dyskusje na łamach polskiej prasy filmoznawczej. W opublikowanej w „Kinie” w 1970 r. rozmowie z Witoldem Kalinowskim opowiadający o swoich badaniach Żygulski jest nieustannie spychany do defensywy. Poruszane w wywiadzie tematy to m.in. akademicki podział pracy i kłopot związany z tym, że – zajmując się socjologią filmu – Żygulski wchodzi w kompetencje krytyka filmowego, co nie podoba się jego rozmówcy. Kalinowski pyta też, czy w celu uzyskania oczywistych konstatacji warto uruchamiać kosztowny aparat badawczy. Żygulski broni socjologii, nawet jeśli *potwierdza niektóre opinie powszechne*, a poszukując – co samo w sobie wydaje się ciekawe – legitymizacji swoich badań, odnosi się do innych dziedzin nauki (porównuje socjologię do medycyny, która przecież też czasem potwierdza potoczne diagnozy) ⁸. Broniąc się, Żygulski używa też odniesień do innych mediów, przede wszystkim do badań czytelnictwa. To także wydaje się znaczące – wybitne postaci polskiej socjologii kultury, jak wspomniana wcześniej Antonina Kłoskowska, zajmując się kwestią recepcji, wychodziły poza obszar sztuki, koncentrując się jednak na literaturze. Istotnego kontekstu rozmowy z Żygulskim dostarcza zresztą umieszczony bezpośrednio po niej wywiad ze „sponsorem” badań, Henrykiem Mockiem z Centrali Wynajmu Filmów. Podważa on przydatność projektu, podkreślając poniesione na niego wydatki ⁹. Oczywiście sprawa jest złożona i trudno ją sprowadzać wyłącznie

do niechęci badaczy filmu do socjologii jako takiej – wkrótce po druku rozmowy z Żygulskim „Kino” opublikowało głos Cezarego Praska sugerującego, że jeśli w badaniach filmu ma pojawić się socjologia, to znacząco lepszym wyborem od badań odbioru byłaby socjologia dzieła sztuki¹⁰. O ile jednak trudno nie zgodzić się, że prowadzone w latach 60. i 70. badania widowni często raziły schematyzmem, o tyle nietrafno oprzeć się wrażeniu, że samo sprowadzanie filmu do poziomu potocznego elementu codzienności wciąż było dla środowiska filmoznawców trudne do zaakceptowania. Tak jak reżyserzy pielęgnujący status artystów, chętnie odwołujący się do romantycznej wizji nie sięgali do badań widowni aż do zmiany ustroju, tak i pozostający z nimi w swoistym sojuszu badacze również ignorowali te narzędzia. Interpretacja ta wydaje się o tyle uprawomocniona, że czytane dziś prace Żygulskiego wcale nie sprawiają wrażenia banalnych – na przykład w książce *Przemiany kultury klasy robotniczej w Polsce*, referującej prowadzone w latach 1973-1974 badania dwóch pokoleń PRL-owskich robotników, autor zawarł elementy refleksji nad dyskutowaną i dziś kwestią korzystania z tekstów kultury podczas dojazdów do pracy (tzw. kultura transportowa) czy informacje o dominacji kultury wizualnej w życiu robotników ze wskazaniem, że *w ciągu dwudziestolecia utraciło swe pozycje kino, a ogromnie zyskała telewizja*¹¹.

Temat socjologicznych badań powrócił na łamy „Kina” kilka lat później – gdy w 1977 r. Mieczysław Gałuszka i Kazimierz Kowalewicz, wywodzący się z tego samego środowiska, co Kłosowska i Żygulski, opublikowali *Szkic do badań potocznego odbioru filmu*, traktując go jako punkt wyjścia badań prowadzonych w Łódzkim Centrum Kulturowym, w ramach którego działała Pracownia Socjologii Filmów, Fotografii i Techniki Video. Artykuł otwiera zdanie: *Socjologia filmu istnieje i dziś temu stwierdzeniu nikt nie może w zasadzie zaprzeczyć*, co sugeruje, że na gruncie periodyku filmoznawczego tezę tę trzeba było wciąż powtarzać¹². Równocześnie w artykule pojawia się postulat wyjścia poza ograniczone spojrzenie na film, w przeszłości na łamach „Kina” krytykowane: *Badania recepcji powinny „przekroczyć” magiczny schemat „kto, co, ile razy” i próbować określić, jak komunikat filmowy jest rzeczywiście odbierany, co decyduje o tym, że w taki właśnie sposób odbiera publiczność dzieło sztuki, co określa ów obszar „widzianego” i „niewidzianego”, „odbieranego” i „nieodbieranego”, bądź co bardzo istotne i ważne, skąd „pochodzi” to, co się odbiera*¹³. Autorzy wskazują rozbieżności w interpretacjach widzów, ogórne kształtowanie kanonów i norm, a także tylko częściowe stabilizowanie przez te kanony i normy sytuacji odbioru (Gałuszka będzie podążać tym tropem jeszcze w latach 90.).

Bardzo ważne wydaje się też przywołanie pojęcia obiegu zaadaptowanego z tekstów literaturoznawczych Stefana Żółkiewskiego¹⁴. Kategoria ta odnosiła się do relacji między tekstami, ich odbiorcami, a także instytucjami społecznymi zajmującymi się tymi treściami. Można ją potraktować jako kluczową dla badań recepcji, stanowi bowiem o kolejnym kroku w stronę zerwania z uniwersalizmem zrównującym sytuacje różnych typów widowni czy też rozciągającym się pomiędzy ekstremami („intelektualista” i „służąca”). Tym samym pojęcie obiegu uwypukla możliwe różnice w sytuacji odbioru krytyka filmowego i publiczności masowej. Z dzisiejszej perspektywy znaczące wydaje się, że propozycja takiego zwrotu pojawia się w momencie, gdy w wyobraźni badaczy obecne są już „techniki video”, kolejny po telewizji element destabilizujący normatywne praktyki odbioru filmów.

Z kolejnych archiwalnych wyimków można wnioskować, że wspomniane postulaty nie przebiły się do głównego nurtu refleksji nad filmem. Problem nie umknął uwagi Alicji Helman, która w 1981 r. opublikowała artykuł *Filmoznawstwo wobec psychologii i socjologii*, ponownie wskazujący na kłopoty z adaptacją przez polskie środowisko badaczy filmu empirycznych narzędzi wypracowanych na gruncie psychologii i socjologii. Autorka zauważa ich potencjał, słusznie krytykuje jednak np. upraszczające traktowanie filmu (jako „podniety świetlnej”) czy naginne wiązanie badań odbioru filmu z kontekstem wychowawczym. Równocześnie jednak Helman zwraca uwagę na wpisana już w początki myśli filmowej dezynwolturę w traktowaniu podejść właściwych różnym dyscyplinom: *Książka Münsterberga („Dramat kinowy”) nosi podtytuł „Studium psychologiczne”, identyczna co do zakresu „Film jako sztuka” Arnheima uchodzi za klasyczną rozprawę z teorii filmu; w wiele lat później Mitry opatrzył swe rozważania etykietą estetyki i psychologii*¹⁵. Helman ponownie wskazuje także problem nakładających się kompetencji: czym ma się różnić refleksja filmoznawców korzystających z narzędzi socjologii od badań socjologów nad filmem? Autorka zwraca również uwagę na być może kluczowe w przywołanym przeze mnie kontekście uwarunkowania ustrojowe PRL-u, w których podstawowe dla badań socjologicznych napięcie między odgórnie narzucanymi ramami i praktykami społecznymi było tłumione, a oddziaływanie przez obywateli i krytyków na – wzmiankowaną przez Nowak-Zaorską w 1958 r. – politykę kulturalną ograniczone. Jest to bez wątpienia jeden z elementów – obok kompetencji filologicznie zorientowanych filmoznawców i obecnych w badaniach nad filmem inspiracji płynących z semiotyki, w pewnym stopniu legitymizującej indywidualną interpretację – wywierających istotny wpływ na relacje polskiego filmoznawstwa z socjologią. Element ten można przy tym odczytywać jako jeden z czynników oddziałujących na zanikanie analogii pomiędzy niektórymi wątkami podejmowanymi przez polskich badaczy kultury a brytyjskimi *cultural studies* poszukującymi przykładów oddolnej subwersji.

Trzeba też podkreślić, że bardziej tradycyjnie zorientowani socjologowie kultury w ociepleniu tych relacji nie pomagali, wyraźnie nie kwapiąc się do realizacji postulatów zgłaszanych przez Gałuszkę i Kowalewicza. Sztampowe pytania prowadzące do oczywistych odpowiedzi i troska o wychowanie odwiedzającej kino młodzieży pojawiały się i w latach 80., czego przykładem może być książka Henryka Depty *Film w życiu i wychowaniu młodzieży*, zasadniczo skrytykowana na łamach „Filmu” przez Andrzeja Gwoźdźcia, który już w pierwszym zdaniu swojej recenzji potwierdza tezę o oschłych relacjach dwóch dyscyplin, pisząc: *Socjologów nie kocha nikt, by w drugim akapicie zapytać retorycznie: Któż zresztą wierzy dziś socjologom? Już na pewno nie filmoznawcy, których socjologiczne diagnozy nieraz wiodły w ślepe uliczki*¹⁶. Następnie autor sugeruje, poniekąd wpisując się w apele Gałuszki i Kowalewicza, by „odkrywcze” spostrzeżenia, że młodzi warszawiacy chodzą do kina częściej niż ich rówieśnicy z Siedlec, zastąpić innymi obserwacjami: (...) *zamiast pytać wiecznie o miejsce i wartość filmu w życiu i wychowaniu młodzieży, zapytajmy wreszcie wprost o to, dlaczego młodzież wychodzi gremialnie z „Pięciu wieczorów” albo „Agonii”, a wali na „1941”, dlaczego czmycha ze „Stalkera”, a rozkoszuje się byle miernotą w Eastmankolorze?*¹⁷

Niestety, znaczenie nurtu skoncentrowanego wyłącznie na badaniach ilościowych w socjologii kultury nie słabło, czego doskonałym przykładem może być

Atlas kultury Polski 1946-1980 Aleksandra Wallisa, składający się niemal wyłącznie z tabel. Obecny w nim dział *Film i kinematografia* to wyliczenie danych na temat filmowej produkcji, liczebności premier, kin i widowni oraz statystyki festiwalowe. Gdyby nie lista amatorskich klubów filmowych działających w 1980 r., relacja z blisko półwiecza funkcjonowania filmu w Polsce zajęłaby zaledwie kilkanaście stron¹⁸. Niemniej nawet dane ankietowe, poddane odpowiedniej analizie, mogły prowadzić do ciekawych wniosków, co widać choćby w opracowaniu Janusza Engela, zastanawiającego się, czy powodzenie, jakim wśród polskich widzów cieszył się *Lot nad kukulczym gniazdem* (1975) Miloša Formana, to efekt filmowej alegorii trafiającej w nastroje społeczne, czy może niezależnej od treści dzieła fascynacji produkcjami amerykańskimi, której ulegały wszystkie grupy społeczne¹⁹.

Podobne wypisy można mnożyć, zżymając się na to, czym i w jakim stopniu badania socjologów zasłużyły na lekceważenie przez środowisko filmoznawcze. Faktem jest jednak, że społeczna wyobraźnia badaczy filmu – z nielicznymi wyjątkami²⁰ – nie znajduje wyrazu w prowadzonych badaniach ani w postulatów kierowanych do środowiska socjologów. Ów brak równowagi pomiędzy zainteresowaniem tekstem a okolicznościami jego dostarczenia do odbiorcy i samego odbioru okazał się w dalszej perspektywie destrukcyjny nawet na najbardziej podstawowym poziomie analiz statystycznych. Obecnie o widzach filmowych wiemy niewiele: na przykład dane Głównego Urzędu Statystycznego ograniczają się do informacji o liczbie wizyt w polskich kinach w danym roku (z możliwością podziału regionalnego do poziomu gminy, ale też rozmywającej kategorię widzów, bo GUS nie liczy widzów, lecz wizyty w kinie). Do tego dochodzą dane o kinach i seansach filmów produkcji polskiej. To wszystko. Oczywiście można poszukiwać innych informacji, choćby wykorzystując dane z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, jednak zazwyczaj ograniczają się one do liczby widzów w ciągu roku i są bardzo pobieżne, opracowywane na podstawie komercyjnych badań z serwisu boxoffice.pl niepozwalajacych.pl na wgląd w metodologię przedstawianych analiz. Podobnie jest z badaniami prowadzonymi przez inne komercyjne podmioty, takie jak Millward Brown (kiedyś SMG/KRC) czy New Age Media. Brak też ogólnodostępnych wyników badań jakościowych.

Zauważyć odbiorców (i nie tylko)

Z dotychczasowego wywodu wynika, że dla polskich filmoznawców refleksja nad odbiorem filmów zróżnicowanym ze względu na osobę widza ma znaczenie marginalne. Dlaczego uważam, że to źle? Po pierwsze dlatego, że w tej sytuacji badacze filmu odbierają głos i podmiotowość wszystkim tym, którzy na filmy patrzą inaczej niż oni sami. W przypadku badań filmoznawczych jest to część wytwarzania wiedzy zinstytucjonalizowanej, umożliwiającej spojrzenie na badania filmu także jako na narzędzie dyscyplinowania widowni i zarządzania nią²¹. Sposoby pisania o filmie wyznaczają bowiem granice między „właściwymi” i „niewłaściwymi” jego użyciami, sugerując na przykład, że kluczową miarą popularności filmu jest *box office*, a tym samym właściwym sposobem jego odbioru jest – nie wszystkim przecież dostępna, z powodów finansowych, ale też m.in. ze względu na dostęp do infrastruktury – wizyta w kinie. Film emitowany w telewizji czy oglą-

dany z kasety wideo to z kolei w filmoznawczych narracjach obiekt okaleczony, jak pisze Barbara Klinger, monstrum, choć również sami filmoznawcy nie wszystko oglądają na dużym ekranie²². To samo dotyczy oczywiście także sposobów odczytywania treści pokazywanych na ekranie.

Wszystko to prowadzi w kierunku drugiej części odpowiedzi na pytanie o potrzebę zwiększenia obecności widzów w analizach filmoznawczych. Chodzi o to, że za sprawą coraz silniej zróżnicowanych sposobów odbioru, związanych z przemianami technologicznymi, kwestia wielości modeli korzystania z filmu (a w konsekwencji zwielokrotnienia możliwych ram jego funkcjonowania) staje się jeszcze bardziej znacząca. Przemiany technologiczne nie tylko zmieniły sposoby dostępu do filmowych treści, lecz także jeszcze silniej wpisały je w codzienność. Pojawiające się w naszym otoczeniu kolejne, często mobilne ekrany poszerzają autonomię widzów i w bezprecedensowy sposób pozwalają im decydować o tym, co, kiedy i jak chcą oglądać (czasem też filmować i udostępniać). Równocześnie film konkuruje z coraz większą liczbą przekazów wizualnych. Dzieje się tak często przy wykorzystaniu tych samych ekranów, na których w otwartych obok siebie okienkach są ulokowane działania związane z pracą i innymi formami aktywności. Co więcej, prawidłowość ta wpisuje się w trwający od półwiecza trend zindywidualizowania i udomowienia doświadczenia filmowego – bo przecież przynajmniej od czasu pojawienia się w polskich domach telewizorów oglądanie filmu nie jest sytuacją odświeżną, wyłączoną z codzienności, a przynajmniej zazwyczaj nie jest. Należy więc częściej zerkać poza własne i obserwowane w swoim bezpośrednim, dość przecież specyficznym, społecznym otoczeniu sposoby użycia filmu. Nie chodzi ani o to, żeby schlebiać „zwykłym” odbiorcom, ani też o pośmiertną rehabilitację w ramach analiz historycznych rekonstruujących to, o czym zapomnieli współcześni. Widzowie to zresztą tylko część problemu, bo wprowadzając ich do centrum zainteresowań filmoznawstwa, nie możemy ignorować również innych czynników związanych z funkcjonowaniem obrazów.

Film jest nie tylko tekstem kultury i towarem, lecz coraz częściej także po prostu plikiem komputerowym²³, co daje pewną poręczność w obchodzeniu się z nim i umożliwia odtwarzanie go na różnych urządzeniach i w rozmaitych sytuacjach. W związku z tym coraz większego znaczenia nabiera niemediocentryczne podejście do badań filmu²⁴. Podejście to – choć w ostatnich latach widoczny jest wzrost jego znaczenia, zwłaszcza w piśmiennictwie anglosaskim – nie jest oczywiście nowym odkryciem. Jak przypomina choćby David Morley, można je traktować jako powrót do dość wyrywkowo zaadaptowanej w Polsce tradycji brytyjskich studiów kulturowych (do tego wątku jeszcze powrócę). W tym ujęciu w badaniach wszelkich procesów komunikacyjnych należy zwracać uwagę na to, jak *infrastrukturalne „sieciami” różnych typów umożliwiają (bądź utrudniają) różne tryby aktywności podejmowane przez różne grupy populacji*²⁵. Jest to także odejście od fantazji o emancypacyjnym potencjale nowych technologii i przypomnienie o podziałach społecznych, które są wpisane w użycia tych technologii. Użycia tychże technologii wcale nie niwelują różnic społecznych, a częściej jeszcze je pogłębiają. Kluczowa dla niemediocentrycznego podejścia postać, Nick Couldry, stawia wręcz pytanie, czy możliwe jest oddzielenie badań mediów od socjologii mediów²⁶. Nawet jeśli z perspektywy polskiego filmoznawstwa może ono brzmieć zbyt zasadniczo, to w odniesieniu do opisywanego przeze mnie zaburzenia równowagi w relacjach

między zainteresowaniem tekstem filmowym a społecznym kontekstem jego funkcjonowania potrzeba korekty perspektywy wydaje się paląca.

Jak miałyby wyglądać to otwarcie na socjologię? Couldry pisze: *Nowy paradygmat jest rozbijająco prosty: traktuje media jako otwarty zbiór praktyk związanych z mediami czy wokół nich zorientowanych. (...) Cel można (...) określić wprost: jest nim przeniesienie centrum badań mediów z badania tekstów medialnych i struktury produkcji (jakkolwiek są one ważne) i skierowanie go w stronę badania szerokiego zbioru praktyk skoncentrowanych pośrednio lub bezpośrednio wokół mediów. Ten cel mocno osadza badania mediów w szerszym polu socjologii działania i wiedzy (lub jeśli wolicie, antropologii kulturowej i antropologii poznania), jednocześnie odróżniając je od tej wersji badania mediów, która związana jest z paradygmatem krytyki literackiej*²⁷. Postulowane przez autora otwarcie mediów na socjologię praktyk nie jest tylko odpowiedzią na wzmiankowane przemiany technologiczne destabilizujące tradycyjne sposoby oglądania filmów; nie jest również wyłącznie próbą znalezienia wspólnego mianownika dla różnych typów analizy. To także element autoanalizy, ważnej dla refleksji, którą nazywam medioznawstwem refleksyjnym, a więc takim, które przygląda się również uwikłaniu badaczy w sygnalizowane przeze mnie wcześniej relacje władzy.

Na szerszym planie anonsowany tu przeze mnie projekt upomina się nie tyle o socjologię, ile po prostu o więcej kulturoznawstwa w filmoznawstwie – i nie chodzi tu tylko o kulturoznawstwo wywiedzione z tradycji brytyjskiej. Zapewne większość spośród różnych wersji polskich studiów kulturowych kształtowała się na podstawie teoretycznych zapożyczeń z kręgu niemieckich *Kulturwissenschaften*, osadzonych w tradycji filozoficznej i wywodzących się z zajmujących się sztuką *Geisteswissenschaften*²⁸. Jednak i niemiecka teoria mediów dokonuje w ostatnich latach wyraźnej korekty swoich narzędzi, m.in. za sprawą badania technik kulturowych, które pozwala, wyłączając antropocentryzm, zbliżyć się do analizy praktyk kulturowych i w tym sensie otworzyć się na postulowane przeze mnie zbliżenie do tradycji anglosaskiej. Zwrot ten doskonale ilustrują pierwsze słowa poświęconego właśnie technikom kulturowym artykułu Sybille Kramer i Horsta Bredekampa: *Przez długi – zapewne zbyt długi – czas kulturę postrzegano wyłącznie jako tekst*²⁹. Nie bez znaczenia pozostaje oczywiście spuścizna Friedricha Kittlera, lekceważącego odbiorców, ale koncentrującego się na materialnych uwarunkowaniach funkcjonowania tekstów (choć teorii rozwijanych w berlińskim środowisku badaczy mediów nie daje się sprowadzić wyłącznie do kontynuacji jego pracy, co ilustrują choćby publikacje Wolfganga Ernsta). Zbliżenie między niemieckimi a anglosaskimi badaniami kultury można dostrzec także – na co zwraca uwagę Jussi Parikka – w archeologii mediów Siegfrieda Zielinskiego, którego prace odczytuje się również jako udaną próbę łączenia niemieckiej tradycji z inspiracjami *cultural studies*, przede wszystkim z tekstami Raymonda Williama³⁰. I choć oczywiście tradycje te wciąż w dużej mierze pozostają odrębne (nie tylko ze względu na rozpolitykowanie *cultural studies* i znacznie bardziej konserwatywne w tym wymiarze badania niemieckie), to nacisk stawiany na wyjście poza tekst można interpretować jako kolejną przesłankę do uwzględnienia go w inspirujących się nimi polskich badaniach.

Odniesienie do niemieckiej teorii mediów pokazuje również, że otwarcie na praktyki budowane wokół tekstów można rozumieć szeroko. Postulowane przeze

mnie wyczulenie na różne sposoby funkcjonowania filmu nie może dotyczyć tylko jego odbioru. Powinno się wiązać także z infrastrukturą jego funkcjonowania. Rozumiem przez to m.in. sposoby cyrkulacji filmów, w tym, co istotne w kontekście wiedzy zinstytucjonalizowanej, cyrkulacji nieformalnej. Sposoby dystrybucji treści mają bowiem znaczenie. Jak pisze Ramon Lobato, są one produktywne, bo współtworzą znaczenie filmu, różnicując widownie i wpływając na sposoby odbioru³¹. O tym, jak dużą skalę mają „nietypowe”, a może po prostu niedostrzegane przez badaczy sposoby funkcjonowania treści filmowych, miałem okazję przekonać się, realizując projekt badawczy *Obiegi kultury*, poświęcony internetowej treści, także filmowej³².

Przypadki pokazujące, jak ogromne znaczenie dla myślenia o filmie ma to, co marginalne w oficjalnych narracjach, którym ton – by przypomnieć przywoływane wcześniej słowa Alicji Helman – nadają *producenci i dystrybutorzy (...), reżyserzy (...), krytycy (...)*, można mnożyć. Obecnie wspólnie z Patrykiem Wasiakiem przygotowujemy książkę poświęconą społecznej historii magnetowidów w Polsce. Jest to projekt oparty na analizie dokumentów zastanych (głównie prasy), ale przede wszystkim na wywiadach z osobami związanymi z rodzącym się rynkiem wideo i zwykłymi użytkownikami magnetowidów³³. Magnetowidy, zwłaszcza od połowy lat 80., nie tylko radykalnie zmieniły funkcjonowanie filmu w Polsce, ale też zachwiały kanonami, wcześniej dość skutecznie wytyczanymi przez kontrolę państwowych instytucji rozpowszechniania filmów. Chodzi tu o spadek znaczenia nie tylko instytucji politycznych, ale też ekspertów decydujących o tym, jakie tytuły identyfikowano jako istotne. Za sprawą nowej technologii i konieczności stworzenia nieformalnej sieci dystrybucji kaset powstał nowy obieg treści, funkcjonujący w poprzek względnie ustabilizowanego podziału na obieg państwowy, opozycyjny i młodzieżowy³⁴. Magnetowidy odmieniły wyobraźnię Polaków, wzmocniły konsumpcyjne aspiracje i pragnienie mobilności. W interesującym mnie tutaj kontekście można wspomnieć choćby o tym, jak wywiady z osobami posiadającymi magnetowidy w PRL-u pozwalają rekonfigurować m.in. martyrologiczne narracje związane z drugim obiegiem polskiego kina. Okazuje się, że *Przysłuchanie* (1982) Ryszarda Bugajskiego to nie tylko „najbardziej antykomunistyczny film w dziejach PRL”. Nastoletni wówczas odbiorcy, z którymi niedawno rozmawialiśmy, porównywali je do dostępnych na wideo amerykańskich filmów z gatunku *exploitation*, a dokładniej podgatunku *women in prison*, prezentującego sadystyczne praktyki, którym więzienni strażnicy poddawali młode kobiety. Okazuje się, że części widowni polityczne przesłanie filmu przesłaniały obnażone piersi Krystyny Jandy. Jest to oczywiście tylko przykład i takie odczytania trudno uznać za dominujące – tego, ze względu na upływ czasu, nie jesteśmy w stanie zweryfikować. Istotne wydaje się jednak, że podobne konteksty i interpretacje radykalnie odbiegają od tych, które na ekranie dostrzegają badacze osadzeni w zupełnie innej sytuacji odbiorczej.

Wzmiankowane przykłady, związane z pojawieniem się magnetowidów i internetowych sieci wymiany plików, są reprezentatywne dla ważnych momentów zmiany w kulturze filmowej ostatnich trzech dekad. Nie oznacza to jednak, że wyczerpują one katalog możliwych tematów. Przeciwnie – podobnych marginesów, o których wciąż poza poziomem przekazów anegdotycznych niewiele wiemy, jest mnóstwo. Ujawniają się one zwłaszcza wtedy, gdy porzucamy perspektywę wielkomięskiego inteligenta. Pokazy poza kinami to przecież nie tylko telewizja, mag-

netowidy i internet; to także projekcje w zakładach pracy, kościołach, szkołach, dla wielu osób w przeszłości, ale być może i dzisiaj, stanowiące ważne sposoby obcowania z filmem. W świetle przytoczonych przykładów, ale przede wszystkim luk w przedstawionych tradycjach badawczych, trzeba pamiętać, aby dokonując się w badaniach filmu korekta perspektywy historycznej nie przesłoniła potrzeby poszerzenia instrumentarium filmoznawczego także w odniesieniu do bieżącej praktyki badawczej. Jeśli nie uwzględnimy powracających od przeszło półwiecza postulatów szerszego otwarcia badań filmu na inne dyscypliny, przede wszystkim na badania społeczne, coraz trudniej będzie uznać, że wiemy, czym dziś jest film – a przynajmniej: czym jest dla znacznej części jego odbiorców. Można zresztą pójść jeszcze dalej i postawić tezę, że wobec opisywanych wcześniej problemów nie sposób już dłużej nie postrzegać filmu jako tekstu funkcjonującego w różnych kontekstach. To, co znajduje się poza samym filmem, jest przecież integralną częścią jego funkcjonowania. Widzowie, infrastruktura technologiczna, różne obiegi treści i opinii o nich – wszystko to ma znaczenie i wpływa na to, czym jest film.

Aktualizując nasze rozumienie filmu do współczesnych koncepcji związanych z uczestnictwem w kulturze, na przykład do relacyjnej teorii uczestnictwa w kulturze autorstwa Marka Krajewskiego (ale i przytaczanej wcześniej myśli Davida Morleya, piszącego o infrastrukturalnych sieciach warunkujących aktywności kulturowe czy też bliskich mu prac Nicka Couldry'ego), należy więc wyjść poza esencjalistyczne myślenie o filmie³⁵. Kontrapropozycja opiera się na rozumieniu kultury nie jako zbioru obiektów, ale zmieniających się w czasie i przestrzeni sposobów ich powiązania. Badacze, jeśli nawet podążają za jednym typem aktora wchodzącego w obręb takich sieci (w tym przypadku byłby to film), śledzą jego relacje z innymi aktorami i przemiany tych związków. Krajewski pisze o uczestnictwie w kulturze w sposób następujący: *zjawisko to jest nie tylko i wyłącznie procesem recepcji, interpretacji oraz ewentualnie tworzenia dóbr kulturowych, ale raczej złożonym procesem nawiązywania relacji społecznych, (...) równie istotne dla jego przebiegu są takie działania, jak zdobywanie przez jednostki informacji i ich upowszechnianie, dokonywanie wyborów, określanie, czemu warto poświęcić swój czas, uzyskiwanie dostępu do zasobów kulturowych, dzielenie się nimi z innymi, ich komentowanie, modyfikowanie, remiksowanie, niszczenie i deprecjonowanie, prowadzenie z innymi rozmów, które tych zasobów dotyczą, traktowanie ich jako pretekstu do spotkań, fundowania nowych rodzajów zbiorowości. Wszystkie te działania zawsze składały się na procesy uczestnictwa w kulturze, dzisiaj stały się być może nieco lepiej widoczne i mocniej wintegrowano je w obieg dóbr kulturowych, ale jednocześnie były one zupełnie niewidoczne z perspektywy uczestnictwa w kulturze rozumianego jako proces tworzenia i recepcji dóbr kultury*³⁶.

Gdybyśmy na potrzeby środowiska filmoznawczego zawęzili sugerowane w ten sposób rozumienie kultury do kultury filmowej, moglibyśmy stawiać precyzyjne pytania o to, co jest pozafilmowe w filmie rozumianym jako coś, co nie jest raz na zawsze dane, ale raczej wytwarzane przez widzów, krytyków, technologie związane z produkcją i dystrybucją, korzystające z nich instytucje itd. W tym ujęciu przywoływany na początku *Miś* z 1980 r. jest dziś zupełnie innym filmem niż w chwili premiery. Nie chodzi jednak tylko o to, że po upadku PRL-u ewoluowało znaczenie obrazu Barei. Zmieniło się znacznie więcej. Czym innym bowiem jest film, gdy ogląda się go w ramach setnej powtórki w telewizji podczas rodzinnego

obiadu niż wtedy, gdy np. młody odbiorca, podążający za zabawnym fragmentem umieszczonym w portalu społecznościowym, zaczyna oglądać to dzieło na laptopie, korzystając z serwisu YouTube, komentując swoje wrażenia i trafiając chwilę później do rekomendowanych przez algorytm innych polskich komedii (a przy okazji do ich wyselekcjonowanych fragmentów i przeróbek). Są to sytuacje tak odmienne, że nie sposób dłużej traktować ich jako części tego samego doświadczenia. Tym samym zainteresowanie innymi elementami sieci technospołecznych, w których funkcjonuje film, wydaje się nie do uniknięcia. Jedną z konsekwencji takiego stanu rzeczy jest ponowne postawienie pytania, które w historycznej części tego artykułu powracało kilkakrotnie: czym w tej sytuacji ma się różnić warsztat filmoznawców od narzędzi wykorzystywanych przez innych badaczy kultury? Zamiast na nie odpowiadać, postawię inne pytanie. Czy arbitralne, wynikające z historycznych względów, zasady podziału pracy akademickiej to wystarczający argument, by przedstawione tutaj problemy zignorować? Odpowiedź na nie wydaje się prostsza.

MIROŚLAW FILICIAK

Za sugestie i komentarze do pierwszej wersji tego artykułu dziękuję Łukaszowi Biskupskiemu, Mateuszowi Haławie, Markowi Krajewskiemu i Annie Zeidler-Janiszewskiej.

¹ Więcej na ten temat piszę w książce *Media, wersja beta*, Gdańsk 2013, s. 147-184. Por. także Ł. Biskupski, *Miasto Atrakcji*, Warszawa 2013.

² A. Helman, *Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2, s. 5-6. W tym samym wydaniu „Kultury Współczesnej” znajdują się artykuły A. Gwoźdźcia i W. Godzica poddające refleksji sytuację filmu w innym kontekście: autorzy zastanawiają się nad relacją doświadczenia odbioru filmu w kinie i przed telewizorem.

³ Helman odwołuje się do książki M. Hendrykowskiej *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895-1914*, Poznań 1993. Innym przykładem mogłaby być publikacja H. Krajewskiej *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, Warszawa – Łódź 1992.

⁴ K. St. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu*, Warszawa 1998, s. 88.

⁵ Por. tamże, s. 231-233.

⁶ I. Nowak-Zaorska, *O potrzebie socjologicznych badań nad filmem. Pierwsze badania socjologiczne nad widowiskami warszawską*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 2, s. 71-81.

⁷ Ten trop w badaniach polskiej kultury popularnej rozwijamy m.in. z Ł. Biskupskim w ramach projektu badawczego *Historia kultury popularnej w Polsce w I poł. XX wieku z per-*

spektywy transmedialnej, finansowanego z grantu Narodowego Centrum Nauki (nr 2012/07/E/HS2/03878).

⁸ W. Kalinowski, *Należy kontynuować. Sytuacja i perspektywy socjologii filmu – rozmowa z doc. dr Kazimierzem Żygulskim*, „Kino” 1970, nr 52, s. 31.

⁹ Por. B. Mruklik, *Badania socjologiczne a praktyka rozpowszechniania. Rozmowa z dyrektorem CWF Henrykiem Mockiem*, „Kino” 1970, nr 52, s. 33.

¹⁰ Por. C. Prasek, *Czym mogłaby być socjologia filmu*, „Kino” 1970, nr 56, s. 30-33.

¹¹ K. Żygulski, *Życie kulturalne dwu pokoleń robotników w Polsce*, w: *Przemiany kultury klasy robotniczej w Polsce*, red. K. Żygulski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982, s. 83.

¹² Por. M. Gałuszka, K. Kowalewicz, *Szkic do badań potocznego odbioru filmu*, „Kino” 1977, nr 11, s. 29.

¹³ Tamże, s. 30.

¹⁴ Por. S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918-1932*, Wrocław 1973. Więcej o historii pojęcia w polskich badaniach kultury i jego możliwych dzisiejszych użyciach w dalszej części artykułu.

¹⁵ A. Helman, *Filmoznawstwo wobec socjologii i psychologii*, „Kino” 1981, nr 1, s. 26.

¹⁶ A. Gwoźdź, *Pedagogika i licznicy*, „Film” 1983, nr 41, s. 15.

- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Por. A. Wallis, *Atlas kultury Polski 1946-1980*, Warszawa 1994, s. 282-310.
- ¹⁹ Por. J. Engel, *Społeczny zasięg kina*, w: L. Adamczuk, *Aktywność kulturalna Polaków*, Warszawa 1988, s. 94-130.
- ²⁰ Odniesienia do widzów i materialnej infrastruktury dostępu do filmu pojawiają się m.in. w tomach z serii *Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku* pod red. A. Gwoźdźcia. Warto też wspomnieć o pracy B. Skowronka *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*, Kraków 2007.
- ²¹ Por. I. Ang, *Desperately Seeking the Audience*, London 1991, s. 14-20.
- ²² Por. B. Klinger, *Beyond the Multiplex*, Berkeley 2006, s. 279.
- ²³ Oczywiście drugą stroną tej sytuacji jest zmiana statusu wyjścia do kina, które jako coraz bardziej wyjątkowa okazja do oglądania filmu staje się w mojej opinii często rodzajem wydarzenia towarzyskiego, gdzie ważniejsze jest właśnie „wyjście” niż „film”.
- ²⁴ Por. D. Morley, *For a Materialist, NonMedia-centric Media Studies*, „Television New Media” 2009, t. 10, nr 1, s. 114-116; N. Couldry, *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*, Cambridge 2012; S. Pink, K. L. Mackley, *Saturated and situated: expanding the meaning of media in the routines of everyday life*, „Media, Culture & Society” 2013, nr 35(6), s. 677-691.
- ²⁵ D. Morley, dz. cyt., s. 114.
- ²⁶ Zob. N. Couldry, dz. cyt., s. x.
- ²⁷ N. Couldry, *Media w kontekście praktyk*, tłum. A. Strzeмиńska, „Kultura Popularna” 2010, nr 1 (27), s. 98-99.
- ²⁸ Więcej na ten temat: R. Szczepaniak, *Kulturoznawstwo jako dyscyplina uniwersytecka. Z doświadczeń polskich i niemieckich*, w: *Kulturoznawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, red. W. Burszta, M. Januszkiewicz, Warszawa 2010.
- ²⁹ S. Kramer, H. Bredekamp, *Culture, Technology, Cultural Techniques – Moving Beyond Text*, „Theory, Culture & Society” 2013, nr 30 (6), s. 20. W oryginale tekst został opublikowany w 2008 r.
- ³⁰ Por. J. Parikka, *Afterword: Cultural Techniques and Media Studies*, „Theory, Culture & Society” 2013, nr 30 (6), s. 157.
- ³¹ Por. R. Lobato, *Shadow Economies of Cinema*, London 2012, s. 15.
- ³² Por. M. Filiciak, J. Hofmokl, A. Tarkowski, *Obiegi kultury*, <http://obiegikultury.centrumcyfrowe.pl> (dostęp: 20.11.2013).
- ³³ Podsumowująca ten projekt książka *Weź pan Rambo! Społeczna historia magnetowidów w Polsce* ukaże się w 2014 r. nakładem Wydawnictwa Naukowego Katedra.
- ³⁴ Por. M. Pęczak, *Kilka uwag o trzech obiegach*, „Więź” 1988, nr 2.
- ³⁵ Por. M. Krajewski, *W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, nr 1, s. 29-67.
- ³⁶ Tamże, s. 63.