

„Kwartalnik Filmowy” nr 131 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4500>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Komentarz; materiał nierecenzowany

Mirosław Filiciak

Uniwersytet SWPS

<https://orcid.org/0000-0003-1791-8881>

Dlaczego teraz? Badania empiryczne a zmiany ekosystemu kultury filmowej

Keywords:

empirical research;
film studies;
infrastructural
studies

Abstract

Why Now? Empirical Research and the Changing Ecosystem of Film Culture

The author seeks to answer the question of why, despite calls for the inclusion of empirical research in Polish humanities dating back to the 1960s, in film studies the “demand” for this type of research only began to grow relatively recently. The analysis employs tools from the field of infrastructural studies, thus encompassing not only the transformations of film culture and emerging theoretical impulses and intellectual “fads” in the academy, but also the changing logic of the field of academic work, including both technical systems and bureaucratic systems of evaluation. This materialist approach provides a multifaceted look at the changing role of film scholars not only in a changing media ecosystem, but also in a situation where the tasks facing the academy have been redefined.

Słowa kluczowe:

badania empiryczne;
filmoznawstwo;
studia nad
infrastrukturą

Abstrakt

Autor poszukuje odpowiedzi na pytanie, dlaczego – choć apele o włączenie do polskiej refleksji humanistycznej badań empirycznych sięgają lat 60. – w filmoznawstwie „popyt” na tego typu badania zaczął rosnąć dopiero stosunkowo niedawno. Do analizy wykorzystano narzędzia z obszaru studiów nad infrastrukturą, dzięki czemu obejmuje ona nie tylko przemiany kultury filmowej i pojawiające się w akademii impulsy teoretyczne oraz intelektualne „mody”, ale też zmianę logiki pola pracy naukowej, obejmującą zarówno systemy techniczne, jak i biurokratyczne systemy ewaluacji. To materialistyczne ujęcie pozwala wieloaspektowo przyjrzeć się zmieniającej się roli badaczek i badaczy filmu nie tylko w zmieniającym się ekosystemie medialnym, ale też w sytuacji, w której redefinicji uległy zadania stawiane przed akademią.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.06.07; przyjęto: 2025.08.05; opublikowano: 2025.09.30

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Niewiele jest w historii filmu przykładów, które tak dobrze wpisują się w narrację o zmianie, jak *Dzisiejsze czasy* (*Modern Times*) Charliego Chaplina z roku 1936. Wszyscy pewnie pamiętamy tę historię – Chaplinowski Tramp w swej ostatniej przygodzie trafia do fabryki, stanowiącej esencję gwałtownej modernizacji. Nierówna walka z narzucającymi tempo, wymuszającymi wykonywanie powtarzalnych ruchów maszynami, które mają optymalizować nawet spożywanie posiłków, jest efektowna, prowadzi jednak bohatera do rozstroju nerwowego, a to oczywiście dopiero początek tej odsłony perypetii legendarnej postaci. Równocześnie mamy tu do czynienia z heroicznym gestem mistrza kina niemego, który w niemal dekadę po przełomie dźwiękowym wciąż milczy; na ścieżce dźwiękowej znalazły się głównie odgłosy mechanizmów opresji: sygnały alarmowe, stukot kół zębatach, grzechot przekładni, głos szefa fabryki. *Dzisiejsze czasy* to też pierwszy film, w którym słyszymy samego Chaplina – grana przez niego postać, zachęcona słowami *Śpiewaj! Słowa są nieważne*, brawurowo wykonuje numer *Titina*. To piosenka-belkot, w której tekst składa się wyłącznie z pozbawionych znaczenia dźwięków, a dla interpretacji widzów znaczenie mają taniec i gesty, czyli wszystko to, czym Chaplin bawił publiczność przez wcześniejsze dwie dekady z okładem, radząc sobie doskonale bez możliwości rejestracji głosu. Oglądając to, trudno nie poczuć tęsknoty za niedzisiejszymi czasami i nie pomyśleć, że świat zwariował. Chaplin pokazuje, że można się w nim odnaleźć, pokazać, że się nadąża, ale też że wobec ponoszonych kosztów i braku poczucia sensu trudno nie postawić sobie pytania: czy warto?

(Wybrane) infrastruktury kultury filmowej

Zaczynam od Chaplina, bo przecież odwołanie do klasyki to ważny element konwencji pisania o kulturze filmowej – a więc element i samej tej kultury. Powodów jest jednak więcej. *Dzisiejsze czasy* jak chyba żaden inny obraz pokazuje – także zupełnie wprost – człowieka jako trybik w maszynie, a wszak to wydanie „Kwartalnika Filmowego” traktuje o ekologii kina, rozległej sieci powiązań, w której osadzony jest zarówno film, jak i my sami. Dzieło Chaplina to film o człowieku w zmieniającym się ekosystemie, w sytuacji, w której jednostka i wykonywana przez nią praca zostają poddawane nowym, odmiennym niż w przeszłości oczekiwaniom oraz wymogom. Widzę w tym analogię do sytuacji, w jakiej znalazły się w ostatnich latach osoby piszące o filmie i o kinie – to właśnie jej poświęcony będzie niniejszy tekst. I choć w swoich badaniach od dawna koncentruję się raczej na „maszynierii” niż na filmach (czy innych tekstach) jako takich, to nie uważam, by któreś z tych podejść było bardziej lub mniej właściwe, by przywołanie klasycznego obrazu było gestem nieodzownym albo przeciwnie, przydającym artykułowi zapachu naftaliny. Spróbuję pokazać, dlaczego popyt na różne rodzaje pisania zmienia się w czasie. Postaram się zrobić to w sposób możliwie uporządkowany, bo mam świadomość, że te zmiany to temat dość szeroko dyskutowany wśród osób zajmujących się pisaniem. Często dzieje się to z użyciem etykiety „mody”, wygodnego, choć nieprecyzyjnego narzędzia, które pozwala do danego podejścia zachować niechętny dystans, ale również przyznać

mu życzliwie ożywcze znaczenie. Bo mody to nie tylko koniunkturalizm; rozluźniają też nieco hierarchiczny gorset, dając więcej szans tym, którzy w odróżnieniu od – najczęściej starszych – koleżanek i kolegów nie przeczytali i nie przemysłili jeszcze wszystkiego. Nowe pomysły – nawet jeśli nie zawsze są tak całkiem nowe – dają też pewien utopijny impuls, nadzieję na poradzenie sobie z nieprzewidywanymi wcześniej problemami, dotarcie do nowych sensów czy odkrycie przeoczonych uwarunkowań. Są też elementem logiki pola pracy akademickiej, generatorem dyskusji i momentów zmian, pozwalających na rozmaite awanse, co jednak chyba nie powinno przesłonić tego, że mody to także jedna z emanacji tego, co dla akademii chyba najważniejsze: konstruktywnej krytyki i stawiania sobie pytań o sens oraz cel samych badań. Pochylę się więc nad modami, sięgając jednak po inne terminy i narzędzia. Nawet jeśli da się je połączyć – bo studia nad infrastrukturą, do których będę się tu odwoływać, to przecież także jedna z relatywnie nowych akademickich mód.

Badania nad infrastrukturą można wpisać zapewne w serię zwrotów (kolejny modny termin!), które w badaniach mediów stanowią część powrotu do materializmu. Ta materialistyczna korekta wynika z potrzeby przypomnienia, że urządzenia i oprogramowanie, z których korzystamy i które są obecne już chyba we wszystkich sferach naszego życia, nie tylko dostosowują się do naszych potrzeb – także wpływają na nasze zachowania. Przyglądanie się infrastrukturze, sposobom kształtowania rozwiązań, z których korzystamy, ma zwracać uwagę, że nawet jeśli wydają się nam one neutralne, to jednak ktoś je projektuje – i że stoją za tym jakieś intencje. Infrastruktura to jednak nie tylko duże, widoczne instalacje – kable i rury czy pokazywana przez Chaplina taśma produkcyjna, koła zębate i przekładnie. Nawet nie tylko to, co niematerialne, choć oparte na działaniu sprzętu, jak fale elektromagnetyczne czy oprogramowanie. To także protokoły zachowań i regulacje, które stanowią swoistą instrukcję obsługi rozmaitych sytuacji, wskazując pośrednio na działania, jakie są przez podmiot, mający w danej przestrzeni siłę sprawczą, bardziej lub mniej pożądane. Przecież w każdym rodzaju pracy możemy znaleźć praktyki, za które ktoś dostanie premię, podobnie jak i te zagrożone naganą. Jak pokazali Elizabeth Shove, Frank Trentmann i Matt Watson, próbujący łączyć podejście infrastrukturalne z badaniami praktyk, kategoria, w której często spotyka się jedno i drugie, jest popyt¹. Infrastruktura jest budowana na podstawie pewnego zapotrzebowania, ale wywiera też na nie wpływ – jeden rodzaj działań staje się potrzebny bardziej, inny mniej.

W zwrocie infrastrukturalnym zawarta jest też myśl, że nawet jeśli nie widzimy zaplecza działania naszych komputerów czy telefonów, to ono istnieje: pochłanianie rzadkie minerały, prąd, zanieczyszcza niezbędną do chłodzenia wodę. Nawet gdy pełni rolę usługi publicznej, to do kogoś należy, jest przez kogoś kontrolowane. Oczywiście nie jest to najbardziej oryginalna myśl na świecie i nietrudno znaleźć opracowanie sprzed „zwrotu infrastrukturalnego”, które można w nią wpisać. Zresztą o znaczeniu infrastruktury pisano zapewne nawet wcześniej, niż to słowo się pojawiło (w XIX w.). Skoro jednak przedstawiłem się już jako osoba, która nowinek i mód nie potępia, znów zinterpretuję to życzliwie: oczywiście, część infrastruktury, z której korzystamy, pozostaje od dekad w znacznej mierze niezmienna, ale narastają na niej też infrastruktury nowe. Jeśli więc przyjmuję do

wiadomości, że znaczenie dla moich praktyk ma choćby zasięg sieci energetycznej, to uznaję również, że ważnym elementem mojej infrastruktury codzienności (a nawet intymności) jest choćby telefon. To, co mogę z nim zrobić, zależy od „starych” infrastruktur (prąd!), oczywiście też od reguł życia społecznego i norm kulturowych (czy wciąż wyłączacie telefon w kinie?), ale i od infrastruktur nowych, takich jak sam telefon i zainstalowane na nim oprogramowanie. Bo infrastruktury zmieniają się i ewoluują.

W tym miejscu warto dodać dwie uwagi. Po pierwsze, studia infrastrukturalne, jak każde nowe podejście, nie spełniają wszystkich nadziei, które rozbudzają – jak wcześniej choćby oparte na dość podobnych założeniach i pewnie lepiej znane części czytelników i czytelniczek studia produkcyjne, w wypadku których praktyczne realizacje nie zawsze są aż tak wielką zmianą paradygmatu, jak zapowiadano (co nie unieważnia znaczenia impulsu, który to podejście wygenerowało). Po drugie – podobne mechanizmy można analizować w inny sposób, choćby sięgając do rodzimej klasyki kulturoznawczej (jak np. myślenie o nauce jako kulturze). Zależy mi tu jednak na podbiciu roli elementów technokratycznych czy po prostu technicznych, które w teoriach kulturoznawczych zazwyczaj miały być wobec sfery idei podrzędne, co dziś wydaje się co najmniej nieoczywiste. Piszę o tym wszystkim dlatego, że infrastrukturę ma też praca akademicka. Część z niej dzielimy z innymi sferami życia (znów telefon i komputer), część jest specyficzna, od baz danych, po kształt systemu grantowego, reguły ministerialnej ewaluacji czy zmieniającą się listę podmiotów, które z adeptkami i adeptami filmoznawstwa chciałyby nawiązać współpracę. Ten nieco rozwlekły wywód ma posłużyć temu, by wskazując na zmieniającą się pozycję badań empirycznych w polu filmoznawstwa, zająć się także analizą zmian infrastruktury akademii i pozostających z nią w łączności sfer – oczywiście skrótowo, nie bez uproszczeń, miejscami wyostrażając też pewne napięcia. Podejście infrastrukturalne ma w tym kontekście jeszcze jedną zaletę: pozwala przyglądać się raczej historii systemu, w obrębie którego działają ludzie, niż konkretnym osobom – i nawet jeśli siłą rzeczy będą się tu pojawiać autorki i autorzy, to (licząc na zrozumienie) potraktuję ich raczej jako podmioty reagujące na okoliczności, w których działają, niż indywidualności. Co ważne, bez cienia pedagogizujących ocen, bo przecież zdolność do działania „wbrew” czasami jest po prostu efektem jakiegoś rodzaju przywileju, bywa, że zupełnie przypadkowego.

Dumni z subiektywizmu

Istotną zmianą w pejzażu współczesnych badań filmoznawczych jest ich umocowanie empiryczne oraz nacisk na intersubiektywne rozpoznania – pisali pięć lat temu na tych łamach Marcin Adamczak i Konrad Klejsa². Trudno się z tym nie zgodzić, bo badania widowni, badania nad produkcją i dystrybucją filmową czy badania historii kultury filmowej (czasem akcentujące ciągłości, nierzadko zerwania w stosunku do wcześniejszych rozpoznań) bez wątpienia dostarczyły filmoznawstwu w ostatnich latach ważnych impulsów i wprowadziły do dyscypliny twórczy ferment. Sama analiza archiwum „Kwartalnika Filmowego” pokazuje zresztą kolejne odsłony prób wzmacniania tego paradygmatu, by wspomnieć choćby o tekście

Piotra Zwierzchowskiego i Krzysztofa Kornackiego, którzy w roku 2014 przypominali o rozpoznaniach – wówczas sprzed ćwierćwiecza – z Nowej Historii Filmu³. Zwracali oni uwagę, że w polskich badaniach kultury filmowej dominuje podejście estetyczne, a kluczem do selekcji obszaru badań zazwyczaj są niepoddane refleksji kryteria artystycznej doskonałości. Wspominali również o *wciąż obowiązującej w polskiej kulturze filmowej ponadprzeciętnej pozycji reżysera i nowofalowej z ducha koncepcji autorstwa filmowego*, w efekcie czego pisze się raczej o *kinie PRL-u* niż o *kinie w PRL-u*⁴. Nie oznacza to oczywiście, że wcześniej nie było prób silniejszego połączenia tych dwóch podejść – jak przypominał niedawno Łukasz Biskupski, apele o integrację badań nad tekstami i empirycznych badań kontekstów /praktyk, w których teksty funkcjonują, sięgają w polskiej humanistyce początków lat 60.⁵ Przez przeważającą część minionego półwiecza na tego typu badania (i pisanie) nie było jednak popytu, a sprawił to w dużej mierze właśnie zupełnie inny – infrastrukturalny – kontekst. Inne były chyba marzenia i potrzeby – co dobrze pokazały wspominki podczas niedawnych obchodów pięćdziesięciolecia obecności filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim i Uniwersytecie Śląskim. Co sprawiło, że teraz dla empirii w badaniach filmu nadszedł lepszy moment, być może symbolicznie podkreślony przez temat ubiegłorocznego wydania „Kwartalnika Filmowego”, *Filmoznawstwo empiryczne?*

Filmoznawcze spory z badaniami empirycznymi miały kilka odsłon – jestem tu w nieco kłopotliwej sytuacji, bo dość drobiazgową relację z tej historii zdałem już na tych łamach w nieco innym kontekście przed przeszło dekadą⁶. Nie chcę przepisywać tamtego tekstu (nawet jeśli logika pola akademickiego rozpoznałaby w tym pewne korzyści), więc odsyłam do niego zainteresowane osoby, które znajdą tam historyczny przegląd „socjologizujących” badań filmu; tutaj przedstawię zaledwie krótki rys historyczny i uzupełnienie wcześniejszych rozważań. Korzenie tego typu refleksji w odniesieniu do filmu – pomijając moralizatorskie badania z okresu międzywojnia – tkwią w PRL i związane są głównie ze środowiskiem funkcjonującym wokół Józefa Chałasińskiego, kierującego Zakładem Socjologii i Historii Kultury PAN (przekształconym później w Instytut Filozofii i Socjologii PAN). To właśnie tam wykuwała się refleksja na temat polskiej kultury filmowej oparta na danych ilościowych. W latach 70. osoby z tego środowiska prowadziły istotne badania także w Łódzkim Centrum Kulturowym, w którym działała Pracownia Socjologii Filmów, Fotografii i Technik Video. Nie możemy więc zapominać, że socjologicy kultury realizowali badania widowni filmowej od lat 50. Oczywiście studia te miały różny poziom złożoności, ale nawet z dzisiejszej perspektywy trudno je lekceważyć – zwłaszcza Kazimierz Żygulski prowadził ciekawe badania na wsi, jak też wśród klasy robotniczej, w których wskazywał na znaczenie (wiecznie modnych) różnic międzypokoleniowych. Paradoksalnie badania te, które na przełomie lat 60. i 70. próbowano – bez wielkich sukcesów – włączyć w główny nurt polskiej refleksji nad filmem, pozostawały w pośredniej łączności z tym, czym interesowała się wówczas zachodnia akademia. Jak pisze Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, *szósta i siódma dekada XX wieku jawi się jako złota era socjologii filmu i kina*⁷ – to wtedy rozwinęło się zainteresowanie klasowym wymiarem odbioru. Dziś, wobec dyskusji o umiędzynarodowieniu polskiej nauki, byłby to zapewne argument o potężnej sile, jednak prze-

szło pół wieku temu relacje polskiego i zagranicznych ekosystemów naukowych były zupełnie inne. Podobnie jak motywacje, jakie towarzyszyły wprowadzaniu badań filmu na polskie uniwersytety oraz zaplecze teoretyczne czołowych postaci tę drogę pokonujących. Te początki są zdecydowanie humanistyczne, chyba też po prostu inteligenckie. A przecież w specyficznym politycznym kontekście epoki nietrudno było znaleźć argumenty obrzydające badania społeczne.

Badania empiryczne mają – jak wspomniałem za Adamczakiem i Klejsą – wymiar intersubiektywny, pozwalają poznać perspektywę innych. Dla osoby dysponującej odpowiednią erudycją ten punkt widzenia jednak nie zawsze musi być interesujący i być może oddalający się w czasie horyzont PRL sprzyjał takiemu myśleniu, skoro władza – nierzadko przy użyciu badań akademickich – często, jeśli nie głównie, interesowała się perspektywą klas ludowych. I chyba nawet nie musimy tego egzotyzować odległością w czasie, bo przecież to także dystans klasowy – ja sam, gdy badałem na przykład piractwo internetowe w Polsce, z jakiegoś względu bardziej zainteresowany byłem praktykami ludzi ściągających z sieci „jakościowe” serie niż streamujących mecze piłkarskie, nawet jeśli skala tego drugiego zjawiska była i pozostaje, niezależnie od rozwoju platform VoD, znacznie większa. Co nie znaczy, że w rozmowie o miejscu empirii w polskim filmoznawstwie chronologia nie jest ważna – czas wprowadzania na polskie uczelnie filmoznawstwa to po prostu w dużej mierze czas legitymowania filmu jako sztuki, napędzany wspomnianym już za Piotrem Zwierzchowskim i Krzysztofem Kornackim „nowofalowym” impulsem. Inne były też inspiracje teoretyczne, o czym wspomina Andrzej Gwóźdź, pisząc o semiotyce jako o „paliwie” funkcjonowania filmoznawczego spłotu pomiędzy ośrodkiem śląskim a krakowskim⁸. *Last but not least*: być może po prostu wszystkie *studies*, które nie koncentrują się wokół akademickich skrzynek narzędziowych, lecz skupiają na specyficznym przedmiocie badań, przechodzą etap jego dowartościowania – podobne dylematy po dziś dzień są udziałem choćby badań gier komputerowych.

Pragnienie zerwania z materialistyczną tradycją marksizmu, ale też obśadczenia filmu w roli, jaką w XIX w. pełniła literatura, widać choćby w tekście Alicji Helman i Wacława Osadnika, opublikowanym w roku 1997 w „Canadian Slavonic Papers”, w którym wprost wyartykułowana jest potrzeba zaczynania od nowa, napędzana nurtami filmowymi lat 60. i 70. oraz przekonaniem o konieczności budowy nowych aparatów analitycznych⁹. Podziały opisywanych w tym tekście tradycji przebiegają zupełnie gdzie indziej niż między badaniami empirycznymi i podejściem bliższym literaturoznawstwu – w tekście Helman i Osadnika wzmianka o socjologii pojawia się wyłącznie w kontekście psychoanalitycznych rozpraw Wiesława Godzica i stanowi tam negatywny punkt odniesienia, bo zasięg psychoanalizy wykracza poza socjologiczną czy psychologiczną empirię. Zresztą niezwykle swego czasu popularna i wpływowa psychoanalityczna teoria filmu to kolejny element, który wzmacniał w polskiej tradycji filmoznawczej bardzo indywidualistyczne, oparte na subiektywnych wrażeniach – i indywidualnej erudycji – podejście. Do argumentów merytorycznych możemy jeszcze dołożyć oczywiście te z pola akademickich gier o wpływy: odejście od badań poszukujących perspektyw innych niż własna zagrażało młodej dyscyplinie kłopotliwymi pytaniami. Jakie miałyby być różnice między

filmoznawstwem sięgającym po narzędzia socjologii a socjologią badającą film? Trudno też nie zgodzić się z dyskusjami z lat 70. i 80. właściwymy erudycyjnemu filmoznawstwu – gdy o kształcie analizy decydowali intelektualiści badający ambitne filmy, wnioski z badań socjologicznych mogły wydawać się ubogie. Do wartościowały je chyba dopiero dystans czasowy oraz potrzeba przypomnienia sobie o społecznym kontekście recepcji.

Nic więc dziwnego, że efekty nielicznych apeli o mocniejsze inkorporowanie narzędzi z obszaru innych dyscyplin, zwłaszcza tych stawiających na empirię, przez długi czas były znikome – prześledzenie dyskusji zachowanych w prasie filmowej pokazuje, że refleksja na temat widzów włączana w socjologię kultury, jak i badania prowadzone na użytek instytucji filmowych zajmujących się choćby dystrybucją nie cieszyły się dużym uznaniem. Były raczej wyszydzane, co biorąc pod uwagę ówczesny kontekst, nie powinno dziwić. Nie chcę popadać tu jednak w kreślenie chłodnych analiz z wygodnej perspektywy półwiecza i innego – choć tego samego – kraju. Ta najszerzej rozumiana infrastruktura miała przecież wpływ na rozmaite trajektorie, a badania kultury, w których dziś perspektywy materialistyczne upominają się o dziedzictwo marksizmu, wówczas w znacznym stopniu były ucieczką od perspektywy marksistowskiej. Porzućmy więc przeszłość i przyjrzyjmy się temu, co się zmieniło. Wszak jak uczy archeologia mediów, historia pozwala nam w nie mniejszym stopniu poznać teraźniejszość, co przeszłość; to, co znajdujemy w historii, mówi nam coś nie tylko o przedmiocie refleksji, ale też o nas samych i naszej kondycji.

Zmiany popytu, czyli filmoznawstwo 2.0

Dokumentem, który jako marker zmian warto bez wątpienia przywołać, jest przygotowany w roku 2010 na zlecenie kierownictwa Polskiej Akademii Nauk przez Tadeusza Lubelskiego, Andrzeja Gwoźdźcia i Tadeusza Szczepańskiego skondensowany *Raport o stanie polskiego filmoznawstwa*. Pojawiają się w nim postulaty badań interdyscyplinarnych, podjęcia tematyki nowych zjawisk filmowych, nasilenia współpracy międzynarodowej, a także uwaga o braku opracowań recepcji filmu i dziejów krytyki filmowej¹⁰. Wyzwania te w następnych latach podejmowały kolejne osoby, sięgając zresztą nie tylko po inne zestawy narzędzi badawczych, ale i odmienną perspektywę – w odniesieniu do krytyki filmowej warto wspomnieć choćby o tomie *Polskie piśmiennictwo filmowe* pod redakcją Barbary Gیزی i Piotra Zwierzchowskiego, w którym – jak sędzę – udało się ująć przywołany postulat, a także wyjść poza „mistrzowską” konwencję opowieści o wybitnych postaciach, pokazać ogólniejszy obraz krytyki filmowej i dostrzec jej zmieniający się status¹¹. Co jednak stało za tym zmieniającym się popytem, refleksją nad potrzebą poszerzenia obecnych w filmoznawczych praktykach tematów i narzędzi?

Oczywistą zmianą wpływającą na bardziej życzliwe niż wcześniej podejście do empirycznych badań filmu jest zmiana technologiczna, którą bez wątpienia można powiązać z postulatem refleksji nad nowymi zjawiskami filmowymi. Stwierdzenie, że już same praktyki oglądania filmów, podobnie jak sposoby ich tworzenia i dystrybucji, są niestabilne i ulegają stałemu poszerzaniu, to w kilka-



Dzisiejsze czasy, reż. Charles Chaplin (1936)

naście lat po publikacji przywołanego raportu wręcz truizm. W świecie, w którym główny obiekt kultury filmowej – film – regularnie wymyka się sztywnym definicjom i w którym równocześnie obrona uprzywilejowanej pozycji seansu w kinie i tradycyjnego filmu traci sens (w roku 2023 choć raz kino odwiedziło zaledwie 13 proc. populacji polskiej, regularne wizyty zadeklarowało zaledwie 6 proc.)¹², nie sposób odwracać się od nowych praktyk. Zwłaszcza, że taki gest siłą rzeczy degradowałby film jako obiekt może elitarny, ale jednak archaiczny. Empiryczne badania jakościowe i ilościowe dają szanse dostrzeżenia praktyk innych, w najbardziej uproszczonym modelu „młodych”, ale nie tylko, bo nie mniejsze różnice wytwarzają choćby kwestie klasowe. Pytania o to, w jakiej relacji do kultury filmowej pozostają zarówno nowe sposoby odbioru (na różnych platformach i urządzeniach, praktykowane w różnych miejscach oraz na różne sposoby), jak i nowe formy (czy „rolki” z TikToka są filmami?), bez wątpienia mogą dostarczyć paliwa dla filmoznawczych debat – zwłaszcza że przecież pogłębiona wiedza historyczna pomaga wskazywać tu nie tylko zerwania. Nie do przecenienia pozostaje też powiązana z technologią dostępność – bo choć nie jest prawdą, że w Internecie „jest wszystko” (prędzej może: „bywa”), to jednak szczególnie na tle opisywanych wcześniej korzeni polskiego filmoznawstwa zaszła ogromna zmiana. Tajemnicą poliszynela jest to, że w opisach filmów sprzed kilku dekad nie wszystko się zgadza i czasem można zadawać sobie pytanie, chyba nie do końca bezzasadne, czy autor tekstu dany film rzeczywiście widział. Tu potraktujmy to jednak jako kolejną zmianę infrastrukturalną: dostęp zarówno dla badaczek i badaczy, jak i po prostu widzów jest łatwiejszy niż kiedykolwiek wcześniej. Ale choć zmiana technologiczna jest ważna, to nie stanowi wystarczającego wytłumaczenia jako jedyni czynnik powiązany z otwarciem na prowadzenie badań innego rodzaju – wcześniej Kazimierz Żygulski reorientację w obrębie preferencji dotyczących sposobów oglądania filmów rejestrował jeszcze w gierkowskiej Polsce, gdy poważną alternatywą dla kina stała się telewizja. W latach 80. równie poważna zmiana dokonała się za sprawą magnetowidów, a mimo to klasyczny, inteligencki model filmoznawstwa te zmiany urefleksyjniał dość niechętnie, traktując poszerzenie palety mediów w dużej mierze jako protezę czy też uzupełnienie kinowego modelu odbioru. Takiego bez stojącego przed ekranem talerza z zupą i wciąż skoncentrowanego na kinie innym niż rozrywkowe.

Korekta technologiczna dotyczy jednak nie tylko przedmiotu badań, lecz także ich narzędzi. Piszac o badawczym zwrocie obliczeniowym w opublikowanym, co znaczące, po angielsku tekście *Cinema Counts: The Computational Turn and Quantitative Methods in Film Studies*, Miłosz Stelmach wpisuje poszerzenie badawczego narzędziownika o metody ilościowe w kontekst humanistyki cyfrowej i relatywnie niższego niż wcześniej progu dla realizacji tego typu badań. Przekonuje – oczywiście słusznie – o łączności tego podejścia z perspektywą socjologii kultury, badań odbioru, ale i z podejściem estetycznym, studiowaniem obrazu, narracji czy muzyki filmowej¹³. Jednak narzędzia to nie tylko wspierający analizę *software*. Poruszając ten wątek, warto wspomnieć też o dostępności rozmaitych baz danych i po prostu tekstów – co wpływa na pojawiające się inspiracje, niestety często kosztem lokalnych tradycji. Infrastruktura uległa rekonfiguracji, internetowe oficjalne repozytoria i *shadow libraries* zdegradowały rolę ksero, jeszcze w początkach XXI w.

kluczowego przecież narzędzia wspierającego badania i pozwalającego kopiować drogie zagraniczne publikacje, o ile pojawiły się w sieci społecznej. Dziś pozyskanie – także za pośrednictwem serwisów takich jak LibGen czy Sci-Hub – zagranicznych tekstów bywa znacząco prostsze niż odnalezienie polskich niskokładowych książek i artykułów (co szczęśliwie stopniowo zmienia się wraz z uruchamianiem otwartych archiwów i akcji „uwalniania” książek). Ta demokratyzacja dostępu do treści i narzędzi ma jeszcze jeden wymiar – zmianę statusu krytyki filmowej, wciąż funkcjonującej, jednak zupełnie inaczej niż w przeszłości. Konkuruje ona bowiem z nowymi elementami infrastruktury, jak choćby algorytmami rekomendacyjnymi serwisów streamingowych. Krytyka, niegdyś organicznie związana z branżą akademicką, jest też dziś po prostu znacznie bardziej autonomiczna, często komunikuje się z innymi publicznościami i inaczej niż nakazywałby kanon ustawia hierarchie filmowe. Zerwanie nie jest absolutne, bo oczywiście wciąż istnieją sfery twórczości i odbioru „obsługiwane” przez krytykę akademicką. Od co najmniej ćwierćwiecza prężnie rozwija się też – lokujący się „pomiędzy” i zaakceptowany przez akademię – obszar studiów fanowskich, w którym dominuje bliski tradycji filmoznawczej subiektywistyczny model analizy, choć rolę ekspertów mogą tu pełnić osoby „z wnętrza” rozmaitych fandomów. Faktem jest jednak, że Internet zmienił pole gry, osłabiając rolę rozmaitych autorytetów – także tych namaszczonego przez akademię. Trudno chyba się nie zgodzić, że władza krytyków jako arbitrów filmowej elegancji odeszła w przeszłość, z sentymentem można też zapewne wspominać niegdyśiejszy dialog z twórcami – który oczywiście nie ustał, ale toczy się już w niewielkiej niszy. Bo przecież i w tym aspekcie sporo się zmieniło, w sferze produkcji i – zwłaszcza – dystrybucji, pojawili się w ostatnich latach nowi gracze, problematyzujący podział na „globalne Hollywood” i obieg festiwalowy. Sytuacja wymyka się dziś nie tylko podziałom na lokalne, europejskie i amerykańskie – ale też prostemu wartościowaniu w odniesieniu do tego, gdzie powstają rzeczy „ambitne”, a gdzie „komercyjne”.

Wśród czynników, które warto ze zmianą technologiczną połączyć, są też kwestie pozatechnologiczne. W polskiej akademii pojawił się (będący także swego rodzaju powrotem do refleksji prowadzonych ze zbliżonych pozycji w okresie PRL) zwrot ludowy i szerszy powrót do słownika refleksji akademickiej kategorii klasy. Choć kluczowa wydaje się sygnalizowana we wstępie i w nagłówku tej części zmiana samej akademii – to „2.0” nie jest przecież tylko odwołaniem do przebrzmiałej już dziś narracji o Web 2.0 i zmianie technologicznej. Podobne oznaczenie nosiła w komunikacji ministerialnej także ustawa o szkolnictwie wyższym, regulująca kwestie zarządzania uczelniami, ich oceny i finansowania – a więc w pewnym sensie zmieniająca infrastrukturę polskiej akademii i pośrednio wymuszająca zmianę części jej praktyk. Postaram się tutaj tych zmian nie oceniać, bo to materiał na zupełnie osobny artykuł – czytaliśmy ich zresztą już dziesiątki. Faktem jest jednak, i zgadzają się z tym także najzagorzalsi krytycy ustawy, że nie tylko pogłębiła ona tendencje zapoczątkowane już w reformach szkolnictwa wyższego z pierwszej dekady XXI w., ale też że w planach przemodelowania życia naukowego w Polsce okazała się po prostu skuteczna.

Oczywiście ustawa, w swym faktycznym odwróceniu od interdyscyplinarności, zafundowała nam kilka powtórek z przeszłości. Pytania o odrębność

filmoznawstwa powracają dziś jako farsa, bo często różnice pomiędzy przynależnością do humanistycznych „ nauk o sztuce ” i „ nauk o kulturze i religii ” czy społecznych „ nauk o komunikacji społecznej i mediach ” wynikają z instytucjonalnej biografii, uprawnień, dyplomów i afiliacji, a nie z odróżnialnego stylu czy wykorzystywanych kompetencji. Skupmy się tu jednak na tym, co istotne. Jednym z głównych celów ustawy było większe umiędzynarodowienie badań i próba silniejszego pchnięcia humanistyki oraz analiz społecznych w kierunku bliższym „ twardziej ” nauce. Ta scjentystyczna tendencja pośrednio koresponduje zresztą z obserwowanym także poza Polską kryzysem humanistyki i neoliberalną presją na użyteczność nauki. Z tej perspektywy badania empiryczne – które rzecz jasna mogą stanowić narzędzie wrażliwych społecznie, zaangażowanych analiz i sposób lepszego rozumienia rzeczywistości – dają się potraktować jako badania o wartości rynkowej, bardziej od indywidualistycznych ujęć interesujące dla biznesu. Nie dotyczy to oczywiście tylko podwórka filmoznawczego, bo na przykład w socjologii od dawna pisze się o presji na prowadzenie badań ilościowych, które są też bliższe potocznym wyobrażeniom o „ prawdziwej nauce ”, co przecież w coraz silniej populistycznej sferze publicznej jest argumentem nie bez znaczenia. Współgra to zresztą – w infrastrukturalnym duchu, zgodnie z którym trudno rozdzielić praktyki i narzędzia – ze wspomnianą humanistyką cyfrową, dającą nowe możliwości (choć chyba równie często przypominającą, że dostęp do istotnych danych jest szalenie nierównomiernie rozdyskrebowany pomiędzy nauką a biznesem).

Ustawowa presja na większe zainteresowanie formatem tekstu publikowanego w zachodnich, anglojęzycznych czasopismach naukowych sprawiła też, że siłą rzeczy stopniowo zmienia się sposób pisanie. Niedysyjskie teksty, w których akademickie rozważania prowadzono w paraliterackiej formule, nie miałyby szans na publikację w wysoko punktowanych, międzynarodowych czasopismach zorientowanych na teksty oparte na strukturze IMRAD (*Introduction, Methods, Results, and Discussion*). Zapewne łatwiej też opublikować tam tekst z informacjami o polskich widzach niż z własnymi odczuciami czy nawet nowymi pomysłami – w półperyferyjnej akademii, katowanej informacjami o pozycji czołowych polskich uniwersytetów na „ liście szanghajskiej ” wiemy przecież, że najbardziej odświeżające myśli są wypowiedane w krajach centrum. Systemowy popyt zmienia się więc radykalnie, a w niedofinansowanych instytucjach naukowych nieczęsto mamy komfort pozwalający te zmiany ignorować. Także aplikując o europejskie środki grantowe, czy granty w ogóle, bo to wszak one we współczesnym systemie są ważnym elementem pozyskiwania pieniędzy na badania, ale też po prostu na dodatek do pensji. To kolejny aspekt przekładający się na większy popyt na badania empiryczne, z jednej strony umożliwiające, gdy w grantowej loterii się poszczęści, pracę większej liczbie osób, z drugiej pozwalające się łatwiej skwantyfikować, a przez to łatwiej ocenić w powiązanych z grantami systemach ekspertyzy. Temat pieniędzy można oczywiście eksplorować szerzej i znaleźć w nim jedną z przyczyn wzrostu zainteresowania studiami nad produkcją. Wobec słabnącego zainteresowania karierą akademicką doktoraty z niewielkim, acz stabilnym stypendium coraz częściej okazują się atrakcyjne dla osób z – nie mniej sprekaryzowanej na wczesnych etapach kariery – branży filmowej. Wnoszą one w przestrzeń

badawczą własne kompetencje i doświadczenia zawodowe, dając kolejny impuls dla poszerzenia pola badań empirycznych.

Zamiast podsumowania

Badania empiryczne przez półwiecze nie miały łatwo w polskich badaniach kultury filmowej. Jak próbowałem pokazać, można odnieść wrażenie, że to się zmienia – i przyznaję, że cieszę się z tej zmiany, nawet jeśli nie o wszystkich sprzyjających jej, przywoływanych tutaj okolicznościach, myślę z sympatią. Sądzę jednak, że – choć zabrzmiałoby to banalnie – największą być może wartością jest towarzyszący tej zmianie ferment i refleksja nad rolą filmoznawstwa. Zamiast obierać się na realia możemy więc uznać, że stanowią one potrzebny impuls, okazje do budowy nowych subdyscyplin i tworzenia transdyscyplinarnych powiązań, bo przecież w humanistyce od dekad najciekawsze dzieje się „pomiędzy”, bez względu na to, czy chodzi o kwestionowanie zbyt mocno osadzonych sposobów myślenia, czy o współpracę pozwalającą w odświeżający sposób połączyć różne perspektywy. W pewnym sensie wracamy tu do podstaw i uznania, że skoro każda metoda badawcza oprócz określonych możliwości ma także słabości, to poszerzenie palety wykorzystywanych podejść przyniesie tylko korzyści. Pomoże też urefleksyjnić rolę badaczek i badaczy. Każda wiedza jest usytuowana – warto więc regularnie zadawać sobie pytanie: z jakiej pozycji robimy to, co robimy? Jakie są nasze relacje z innymi widzami i widziami? Czemu to wszystko ma służyć?

Jestem też przekonany, że empiryczne narzędzia dają sposobność do wyjścia poza nasze „bańki”, stwarzają okazje do szukania kontaktu z różnymi interesariuszami. Nawet jeśli daje się je opowiedzieć ustawowym językiem „wpływu społecznego”, to dla wielu z nas stanowią one główną motywację do pracy akademickiej, nadając jej sens. I to chyba kluczowe wyzwanie dla środowiska filmoznawczego: żeby wciąż (choć to nużące) rozmawiać o tym, czego od siebie oczekujemy, i prowadzić dialog z tymi, którzy infrastrukturę naszej fabryki urządzają, jak i z tymi, którzy z naszej wiedzy mogliby korzystać. Bo przecież wciąż jest miejsce i na estetykę, i na empirię, na działania „na eksport”, ale także na wiedzę przekazywaną lokalnie, dostarczającą ludziom i instytucjom danych oraz nowych, adekwatnych języków ich interpretacji. Inteligencka narracja o tekstach kultury też jest potrzebna, choć optymalnie byłoby te różne i wciąż często zdystansowane wobec siebie infrastruktury akademickiego myślenia o roli uniwersytetu spotkać. Bez tego pozostanie bezrefleksyjne wkręcanie śrub na uciekającej w obłędnym tempie taśmie produkcyjnej. Jak to się kończy, widzieliśmy u Chaplina.

¹ E. Shove, F. Trentmann, M. Watson, *Introduction – Infrastructures in Practice: The Evolution of Demand in Networked Societies*, w: *Infrastructures in Practice*, red. E. Shove, F. Trentmann, Routledge, New York 2019, s. 3-9.

² M. Adamczak, K. Klejsa, *Współczesne badania produkcji i dystrybucji filmowej – wprowadzenie*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 5.

³ P. Zwierchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 28-39.

⁴ Tamże, s. 29-30.

⁵ Ł. Biskupski, *Humanistyka zintegrowana, doskonałość naukowa, architektura wiedzy*, „Kultura i Społeczeństwo” 2025, nr 1, s. 237-242.

- ⁶ M. Filiciak, *Z marginesów do centrum. Nieformalne i „niewłaściwe” praktyki widzów filmowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 88-99.
- ⁷ E. Wejbert-Wasiewicz, *Socjologiczne widzenie filmu i kina. Artykulacje i praktyki w polu socjologii filmu i kina*, „Przegląd Socjologiczny” 2018, t. 67, nr 4, s. 147.
- ⁸ A. Gwóźdź, *Z ducha partnerstwa. Narodziny śląskiego filmoznawstwa z perspektywy świadka*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 203.
- ⁹ A. Helman, W. Osadnik, *Film Studies in Post-War Poland: Tradition and Innovation*, „Canadian Slavonic Papers” 1997, t. 39, nr 1-2, s. 123-136.
- ¹⁰ T. Lubelski, *Raport o stanie polskiego filmoznawstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 306-312.
- ¹¹ *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. B. Giza, P. Zwierchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.
- ¹² Za: PAP, *Badanie CBOS: 15 procent Polaków w 2023 roku było tylko raz w kinie*, <https://www.pap.pl/aktualnosci/badanie-cbos-15-procent-polakow-w-2023-roku-bylo-tylko-raz-w-kinie> (dostęp: 25.05.2025).
- ¹³ M. Stelmach, *Cinema Counts: The Computational Turn and Quantitative Methods in Film Studies*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 6-28.

Mirosław Filiciak

Kulturoznawca, profesor Uniwersytetu SWPS, gdzie kieruje Instytutem Nauk Humanistycznych oraz Centrum Kulturowych Badań Technologii. Zajmuje się badaniami praktyk medialnych (ostatnio: użytkowników smartfonów), teoriami kultury oraz dziedzictwem cyfrowym (m.in. w ramach sieci COST Grassroots of Digital Europe). Jego ostatnia książka to napisana z Patrykiem Wasiakiem *Weź Pan Rambo! Społeczne życie magnetowidów w Polsce* (2022).

Cultural studies researcher, Associate Professor at SWPS University, where he heads the Institute of Humanities and the Center for Cultural Research of Technologies. His research interests include media practices (most recently: smartphone users), theories of culture and digital heritage (e.g. as part of the COST Grassroots of Digital Europe network).

mfiliciak@swps.edu.pl

Bibliografia

- Adamczak, M., Klejsa, K. (2019). Współczesne badania produkcji i dystrybucji filmowej – wprowadzenie. *Kwartalnik Filmowy*, (108), ss. 5-14.
- Biskupski, L. (2025). Humanistyka zintegrowana, doskonałość naukowa, architektura wiedzy. *Kultura i Społeczeństwo*, (1), ss. 237-242.
- Filiciak, M. (2014). Z marginesów do centrum. Nieformalne i „niewłaściwe” praktyki widzów filmowych. *Kwartalnik Filmowy*, (85), ss. 88-99.

- Giza, B., Zwierzchowski, P. (red.).** (2013). *Polskie piśmiennictwo filmowe*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Gwóźdź, A.** (2024). Z ducha partnerstwa. Narodziny śląskiego filmoznawstwa z perspektywy świadka. *Kwartalnik Filmowy*, (127), ss. 193–212.
- Helman, A., Osadnik, W.** (1997). Film Studies in Post-war Poland: Tradition and Innovation. *Canadian Slavonic Papers*, 39 (1–2), ss. 123–136.
- Lubelski, T.** (2010). Raport o stanie polskiego filmoznawstwa. *Kwartalnik Filmowy*, (71–72), ss. 306–312.
- Shove, E., Trentmann, F., Watson, M.** (2019). Introduction – Infrastructures in Practice: The Evolution of Demand in Networked Societies. W: E. Shove, F. Trentmann (red.), *Infrastructures in Practice* (ss. 3–9). New York: Routledge.
- Stelmach, M.** (2024). Cinema Counts: The Computational Turn and Quantitative Methods in Film Studies. *Kwartalnik Filmowy*, (127), ss. 6–28.
- Wejbert-Wąsiewicz, E.** (2018). Socjologiczne widzenie filmu i kina. Artykulacje i praktyki w polu socjologii filmu i kina. *Przegląd Socjologiczny*, 67 (4), ss. 141–169.
- Zwierzchowski, P., Kornacki, K.** (2014). Metodologiczne problemy badania kina PRL-u. *Kwartalnik Filmowy*, (85), ss. 28–39.