

INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK
K W A R T A L N I K F I L M O W Y

SPIS TREŚCI

<i>Kazimierz Żygulski</i>	
Socjologiczne badania nad odbiorem filmu	3
<i>Jan Falewicz</i>	
Ankieta o upodobaniach filmowych mieszkańców miast . . .	16
<i>Zbigniew Gawrak</i>	
Nowy film fabularny i jego geneza społeczno-historyczna .	31
<i>Aleksander Kumor, Danuta Palczewska</i>	
Niektóre problemy społecznego funkcjonowania sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji	51
<i>Irena Nowak-Zaorska</i>	
Pierwsza polska myśl o potrzebie badań socjologicznych nad filmem	67
Streszczenia w języku francuskim	69
	*
Spis treści „Kwartalnika Filmowego“ 1962—1965	I

Od Redakcji

Uprzejmie informujemy naszych Czytelników, że bieżący zeszyt „Kwartalnika Filmowego“ ukazuje się jako ostatni. Równocześnie pojawi się numer 1 miesięcznika „KINO“ poświęconego zagadnieniom twórczości i kultury filmowej.

Przez szereg lat „Kwartalnik Filmowy“ ukazywał się nakładem Wydawnictw Artystycznych i Filmowych, którym na tym miejscu pragnęlibyśmy złożyć podziękowanie za owocną współpracę. Przy okazji prostujemy przykrą pomyłkę, w wyniku której pominięta została informacja, że większość pozycji książkowych omawianych w zeszycie 3 (59) „Kwartalnika Filmowego“ została wydana przez WAiF. Polityka Wydawnictw w tym zakresie niewątpliwie przyczyniła się do ukształtowania pomyślnej sytuacji w naszym piśmiennictwie filmowym.

Z przyjemnością komunikujemy Czytelnikom, że miesięcznik „KINO“ wydawany będzie również przez Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Redaguje Zespół Zakładu Historii i Teorii Filmu Instytutu Sztuki PAN. Redaktor naczelny — *Jerzy Toeplitz*, zastępca redaktora naczelnego — *Alicja Helman*, sekretarz redakcji — *Danuta Karcz*, redaktor techniczny — *Maria Klukowska*

REDAKCJA: WARSZAWA, DŁUGA 26
WYD. I ADM.: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
WARSZAWA, KRAK. PRZEDM. 21

Nakład 1610 egz. ark. druk. 4,75. Papier ilustr. kl. III. 80 g, B1.
Oddano do składania 6.XI.1965. Podpisano do druku 17.1.66. Druk ukończono w styczniu 1966.
Warszawska Drukarnia Naukowa — Warszawa, ul. Śniadeckich 8. Zam. 760 M-39 Cena zł 10.

SOCJOLOGICZNE BADANIA NAD ODBIOREM FILMU

Od wielu lat obserwujemy na całym świecie stały wzrost zainteresowania zagadnieniami filmu. Mnożą się instytucje naukowe podejmujące bądź jako swe główne, bądź jako jedno z istotnych zadań problematykę filmową, mnoży się ilość wydawnictw i publikacji, coraz częstsze są zjazdy i konferencje naukowe na tematy X Muzy. Szereg przyczyn składa się na ten stan rzeczy. Film w ciągu kilku ostatnich dziesięcioleci stał się nie tylko rodzajem sztuki, formą artystycznej ekspresji uznawaną powszechnie za najbardziej może charakterystyczną dla epoki, lecz także znacznie wzrosła jego ranga zarówno w dziedzinie międzynarodowej wymiany kulturalnej, jak i w łonie narodowych kultur. To, co się dzieje w filmie — włoskim czy francuskim, japońskim czy amerykańskim — nabiera coraz częściej znaczenia reprezentatywnego dla kultury tych narodów, łączy w sobie osiągnięcia literatury i plastyki, specyfikę artystycznego rzemiosła filmowego z nurtującymi te społeczeństwa problemami społecznymi, światopoglądowymi i wręcz filozoficznymi. Jest rzeczą naturalną, iż to nowe miejsce filmu w hierarchii zjawisk kulturalnych musiało znaleźć swe odbicie w wysiłkach poznawczych, przede wszystkim tych nauk, które tradycyjnie zajmują się sztuką — a więc na terenie historii i teorii sztuki, estetyki.

Awans artystyczny filmu nie zmniejszył jego znaczenia jako masowej rozrywki, sposobu spędzania wolnego czasu przez rzesze ludzi, przede wszystkim młodych. Dlatego też, obok rozkwitu estetycznych badań nad filmem, w dalszym ciągu kontynuowane są wysiłki w tej dziedzinie wiedzy, która bardzo wcześnie zwróciła uwagę na film ze swego szczególnego punktu widzenia — chodzi tu o szeroko rozumianą pedagogikę. Obserwowane już przed kilkudziesięciu laty powszechne zafascynowanie młodzieży filmem, obawa o skutki wychowawcze jego prawdziwych czy też domniemyanych wpływów, były przyczyną skoncentrowania się znacznej liczby badaczy nad tym właśnie społecznym aspektem X Muzy. W Stanach Zjednoczonych, gdzie po I wojnie światowej nastąpił olbrzymi rozwój kinematografii i równocześnie zaostryły się społeczne zagadnienia związane z wychowaniem młodego pokolenia, przeprowadzono też pierwszy wielki cykl badań na temat wpływu filmu na młodzież. Zebrane w okresie wielkiego kryzysu ekonomicznego dane (prace te były finansowane przez tzw. fundusz Payne'a) i oparte na nich publikacje są klasyczną i po części historyczną już pozycją.¹ Mamy jednak wszelkie powody twierdzić, że zainteresowania pedagogicznym aspektem filmu bynajmniej nie maleją. Wydana w 1963 r. w Szwajcarii międzynarodowa bibliografia filmowa za lata 1952—1962 (w opinii jej autorów niekompletna i obejmująca głównie publikacje krajów leżących po obu stronach Atlantyku) wylicza w dziale „Film i społeczeństwo” aż 117 prac poświęconych młodzieży, podczas gdy wszystkie pozostałe publikacje wymienione w tym dziale obejmują tylko 89 pozycji.²

1 Por. W. W. Charters, *Motion Pictures and Youth*, London 1933.

2 Por. *Internationale Film — Bibliographie 1952—1962*, Zurich 1963.

Z pomocą pedagogom przychodzi tu psychologia, zwłaszcza ta, która interesuje się okresem dojrzewania, kształtowania się osobowości człowieka: w naturalny sposób rodzi się typ kompleksowych poszukiwań w wyspecjalizowanych ośrodkach. Skomplikowane sprawy młodych pokoleń budzą obecnie uzasadniony niepokój, zwłaszcza we wszytkich ekonomicznie rozwiniętych państwach świata; znajdują silny wyraz w treściach obrazów filmowych. Zjawiska te są same przez się wypadkową wielu współczesnych procesów społecznych i kulturalnych, przemian w naszym świecie cywilizacji przemysłowej — film jest tu tylko jednym z ogniw wielkiego łańcucha. Niemniej z wielu stron stawiane są pytania, w jaki sposób uczestnictwo w widowisku filmowym — i jego wielorakie następstwa — wpływa na sytuację psychiczną i świadomość młodych, na charakter i przebieg konfliktów pomiędzy pokoleniami, na trudności adaptacyjne tak często dające o sobie znać w życiu młodzieży.³ Wzmoczone zainteresowania filmem ze strony socjologów, pedagogów i psychologów wiążą się z rozwojem badań w dziedzinie socjologii kultury, a zwłaszcza kultury masowej. Rewolucja techniczna naszych czasów, rozpowszechnienie się nowych środków masowego przekazywania treści kulturalnych, przede wszystkim telewizji, wytworzenie się — w rezultacie procesów społeczno-ekonomicznych — masowych audytoriów o nieznanych w historii rozmiarach i strukturze, przemiany kulturalne w krajach do niedawna zacofanych gospodarczo i społecznie, zrodziły szereg pasjonujących problemów dla socjologa zainteresowanego tą stroną życia społeczności ludzkiej. Jest rzeczą oczywistą, iż najbardziej ogólna refleksja nad społecznym funkcjonowaniem filmu ma charakter rozważań z pogranicza filozofii i teorii kultury. Dla tego typu prac niewątpliwie reprezentatywne są studia Gilberta Cohen-Séata, założyciela i kierownika paryskiego Instytutu Filmologii⁴. Dla Cohen-Séata problemy społeczne filmu są ściśle związane z podstawowymi problemami społeczno-kulturalnymi naszego czasu, perturbacjami cywilizacji przemysłowej i ludzi w nią uwikłanych. Widzi on je z perspektywy współczesnego społeczeństwa kapitalistycznego, jego ideologii i związanych z nim nurtów myśli filozoficznej. Podobne są poglądy bardziej znanego w Polsce Edgara Morina, autora eseju o kulturze masowej, w którym sprawy filmu zajmują czołowe miejsce⁵. Również dla Morina społeczne następstwa X Muzy zrozumiiałe są jedynie na tle doświadczeń krajów zachodnich, których drogę rozwojową uważa się za powszechną i nieuniknioną dla każdego nowoczesnego społeczeństwa.

Dla badacza związanego ze społeczeństwem socjalistycznym i nie podzielającego poglądów zachodnich teoretyków kultury masowej na jej zasadnicze tendencje rozwojowe, prace tego rodzaju, nader interesujące i ważne dla intelektualnej orientacji we współczesnym świecie, nie mogą oczywiście zastąpić własnych dociekań zarówno w dziedzinie teorii, jak i koncepcji metodologicznych. Ma on przecież do czynienia z innego typu rzeczywistością społeczną, którą chce i musi analizować, rzeczywistością, którą ogromna większość socjologów krajów kapitalistycznych zna jedynie ze słyszenia.

Socjologa film interesuje oczywiście ze szczególnego punktu widzenia: w związku z powstawaniem, strukturą i funkcjonowaniem określonych grup ludzkich.

³ Przykładem instytucji naukowej uprawiającej działalność filmoznawczą wyłącznie wókol problematyki młodzieżowej — służyć może monachijski „Wissenschaftliches Institut für Jugendfilmfragen”, publikujący własny kwartalnik — *Jugend-Film-Fernsehen*.

⁴ Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris 1958; tenże, *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, Paris 1961.

⁵ Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris 1962.

Jakie, ogólnie biorąc, grupy ludzkie mogą tu wchodzić w rachubę, jaki jest ich związek z filmem?

Warto od razu zaznaczyć, iż cele, metody i możliwości każdego konkretnego studium socjologicznego zdeterminowane są w znacznym stopniu już przez sam wybór tej czy innej grupy jako obiektu badania. I tak na przykład z filmem związane są coraz liczniejsze grupy zawodowe, dla których jest on przede wszystkim terenem pracy, podstawą materialnej egzystencji i społecznej pozycji. Jest rzeczą zrozumiałą, że badacz wchodzi w tym wypadku w krąg socjologicznych problemów zawodu czy zawodów związanych z kulturą, posiadających przez to swą specyfikę wpływającą na zachowania ludzi, na ich poglądy i reakcje, perspektywy i możliwości życiowe. Jakkolwiek prace o charakterze socjologicznym lub przynajmniej socjologizującym, dotyczące tego aspektu filmu, są na ogół rzadkie, wymienić można dla przykładu studia L. C. Rostena⁶, P. Noble⁷, E. Morina⁸, czy G. C. Castello⁹ — dotyczące ludzi filmu, przede wszystkim aktorów. Problem społecznego oddziaływania gwiazd filmowych pasjonuje zarówno naukowców jak i publicystów, znalazł on także odzwierciedlenie w naszym piśmiennictwie filmowym¹⁰.

Film jest przedmiotem zainteresowania czy też wręcz polem działalności dla szeregu instytucji: państwowych, społecznych, wyznaniowych. Wypełniają one nieraz funkcje kontroli i nadzoru nad filmem, prowadzą w tym zakresie określoną politykę, wydają instrukcje i rozporządzenia, akty prawne i kodeksy. Działalność tych wszystkich organizacji jest dla socjologa wdzięcznym polem dla refleksji. Sprawy filmowe wiąże on w tym wypadku z socjologicznymi zagadnieniami władzy i biurokracji, polityki i społecznych grup nacisku. W państwach kapitalistycznych, gdzie wokół filmu istnieje cały splot różnorodnych, nieraz krzyżujących się, grupowych interesów, problemy te nabierają szczególnego znaczenia i każdy, kto je porusza, musi, choćby w pewnej mierze tylko, dotknąć socjologicznych aspektów tych spraw. Prace szeregu autorów, choćby takich jak R. A. Inglis¹¹, Ch. P. Metzger¹², L. Schlosberg¹³, J. Meynaud¹⁴, czy E. G. Laura¹⁵, oświetlają nieraz te mechanizmy społeczne, których badacz w kraju socjalistycznym nie może bezpośrednio obserwować. Nie znaczy to bynajmniej, iż nie posiadamy własnych problemów tego typu; w społeczeństwie opartym na systemie własności społecznej i planowaniu istnieją także problemy kontroli i nadzoru filmu, dotychczas jednak traktowane są raczej jako fragment zagadnień polityki kulturalnej i badane przez historyków, a nie socjologów. Ze względu na szczególne zainteresowanie sprawami filmu ze strony organizacji religijnych, przede wszystkim Kościoła Katolickiego, obfita literatura, z różnych zresztą pozycji, przedstawia społeczne tło i uzasadnienie tego rodzaju działalności.¹⁶

Przemysł kinematograficzny jest częścią organizacji przemysłowej charakterystycznej dla dzisiejszego świata; ma swe właściwości wynikające z rodzaju pro-

⁶ L. C. Rosten, *Hollywood, New York* 1941.

⁷ P. Noble, *The Negro in Films*, London 1949.

⁸ E. Morin, *Les Stars*, Paris 1957.

⁹ G. C. Castello, *Il Divismo, Mitologia del Cinema*, Torino 1957.

¹⁰ S. Grzelecki, *Dlaczego właśnie James Dean*, Warszawa 1958.

¹¹ R. A. Inglis, *Freedom of the Movies*, Chicago 1947.

¹² Ch. P. Metzger, *Pressure Groups and the Motion Picture Industry*, Annals of the American Academy of Political and Social Science, 1947, Vol. 254.

¹³ L. Schlosberg, *Les censures cinématographiques*, Paris 1955.

¹⁴ J. Meynaud, *Les groupes de pression internationaux*, Lausanne 1961.

¹⁵ E. G. Laura, *La censura cinematografica. Idee, esperienze, documenti*, Roma 1961.

¹⁶ For. W. Bettecken, *Film und Religion*, München 1963.

dukowanych dóbr, ma też cechy wspólne dla całej klasy organizacji gospodarczych, które interesują socjologów. Ze względu na rolę, jaką w historii światowego filmu odegrały, i częściowo odgrywają do dnia dzisiejszego, amerykańskie gigantyczne firmy oraz ze względu na silny rozwój socjologii, a zwłaszcza badań nad kulturą masową w Stanach Zjednoczonych, znaczna ilość prac poruszających socjologiczne problemy przemysłu filmowego dotyczy Hollywood. Warto tu wspomnieć cytowaną już pracę L. C. Rostena¹⁷, studia H. Powdermakera¹⁸, R. Manvella¹⁹, S. Kracauera²⁰, czy L. Handela²¹.

Najbardziej jednak znanym i najczęściej uprawianym typem analizy socjologicznej jest analiza grup odbiorców. Zainteresowanie socjologa widownią filmową wywołane jest szeregiem różnych co do swego charakteru przyczyn. Przede wszystkim ściąga uwagę badaczy masowość zjawiska. Rozmiary widowni narodowych statystycy szacują rocznie na setki milionów osób; w skali światowej odpowiednie liczby sięgają wielu miliardów. Widownia, a więc rynek zbytu, armia odbiorców decyduje o istnieniu, rozwoju i możliwościach filmu; utrzymuje przy życiu wspomniane już grupy zawodowe zajęte produkcją, dystrybucją i różnorodnymi usługami. Ani na chwilę nie można bowiem zapomnieć o podstawowym fakcie: film jest przejawem kultury przemysłowej i podporządkowuje się jej zasadniczym prawom. Ale poza rolą ekonomiczną, wyrażalną w jednostkach pieniężnych, widownia jest odbiorcą społecznych, ideowych, artystycznych, światopoglądowych wartości, jakie niesie film, reaguje na jego treści, pozostaje nieraz długo pod ich wpływem, czerpie z nich przykłady i inspiracje zachowań. Możliwości tego wpływu, jego charakter, granice i tendencje są przedmiotem troski i zabiegów instytucji wychowawczych, kulturalnych i politycznych. Śledzą one uważnie wszystko to, co dotyczy mechanizmów funkcjonowania widowni, starają się je poznać, aby nimi kierować. Nie można się też dziwić, że, obok zainteresowanego materialnie przemysłu filmowego, różne wspomniane już organizacje popierają socjologiczne badania nad filmem, finansują je, same nieraz występując w charakterze inspiratorów naukowych poczynań. W Wielkiej Brytanii np. z polecenia władz opracowano w 1932 roku studium na temat roli filmu w życiu narodu²², w 1943 r., a więc w okresie wojny, tym razem na zlecenie Ministerstwa Informacji, zorganizowano obszerne badanie ankietowe dotyczące angielskiego widza filmowego²³. W 1961 r. sprawy filmu i jego odbioru bierze znów na warsztat wydział badania audytorium BBC, zbierając aktualne dane²⁴.

Mechanizmy powodujące widownią nie mogą być obojętne i dla ludzi widzących w filmie, jedynie czy przede wszystkim, sztukę, a zwłaszcza tę wielką Sztukę naszego czasu. Masowa widownia tworzy przecież świat ludzi, do których, przynajmniej w założeniu, sztuka ta jest adresowana, których powinna porwać, wzruszyć, dostarczyć im cennych przeżyć estetycznych i w ten sposób ich wychować, uformować w zamierzonym i pożądanym przez twórców i krytyków kierunku. Dlatego

17 L. C. Rosten, *Hollywood. The Movie Colony*, New York 1941.

18 H. Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory*, Boston 1950.

19 R. Manvell, *Film*, Warszawa 1960.

20 S. Kracauer, *National Types as Hollywood Presents Them*, *Public Opinion Quarterly*, 1949, Vol. 13.

21 L. A. Handel, *Hollywood Looks at Its Audience*, Urbana 1950.

22 Por. A. C. Cameron, *The Film in National Life*, London 1932.

23 Louis Moss, Kathleen Box, *The Cinema Audience. An Inquiry made by the Wartime Social Survey for the Ministry of Information*, London 1943.

24 *Facts and Figures about viewing and listening*, B.B.C. Audience Research Dept., London 1961.

też na badania nad widownią socjolog najłatwiej znajdzie potrzebne mu środki materialne i poparcie organizacyjne, bez którego wiele studiów byłoby praktycznie nie do przeprowadzenia; publikacje omawiające rezultaty badań nad widownią najłatwiej znajdują i wydawców, i czytelników.

Istnienie poważnego zamówienia społecznego na socjologiczne badania nad odbiorem filmu określiło kierunek wysiłków podejmowanych w krajach socjalistycznych. Znaczna większość prac z zakresu socjologii filmu, zrealizowana dotychczas w tej części naszego świata, dotyczy struktury i funkcjonowania widowni w szczególnych warunkach kulturalnych, jakie stwarza ustrój oparty na własności społecznej i planowaniu.

Jakiego rodzaju problemy stoją przed socjologiem decydującym się na studia nad widownią filmową i w jaki sposób stara się on je rozwiązywać?

Statystyki urzędowe publikowane dziś regularnie na całym świecie, zarówno przez urzędy państwowe jak i organizacje międzynarodowe, podają globalne rozmiary widowni na danym obszarze i obliczone na tej podstawie porównywalne wskaźniki. Stwierdzenie, iż w tym i w tym kraju, w takim i takim roku sprzedano tyle i tyle biletów do kina, i że w związku z tym statystyczny obywatel tyle razy oglądał film, bardzo niewiele mówi socjologowi. Pierwszym jego zadaniem jest zazwyczaj próba ściślejszego określenia społecznego zasięgu widowni na interesującym go obszarze. Kto i w jaki sposób uczestniczy w widowni filmowej, jaką rolę odgrywają przy tym takie demograficzne cechy, jak wiek i płeć, wykształcenie i zawód, wyznanie i typ zamieszkiwanej miejscowości, dochód i stan cywilny — oto przykłady pytań, na które poszukuje się możliwie dokładnej odpowiedzi. Posiadamy pokaźną ilość tego rodzaju socjologicznych monografii, wymienimy, przykładowo tylko — duże studium znanego amerykańskiego socjologa P. Lazarsfelda o kobiecej widowni wielkiego amerykańskiego miasta²⁵ i pracę równie znanego w świecie socjologa francuskiego J. Dumazediera, specjalizującego się w zagadnieniach czasu wolnego; badał on widownię filmową prowincjonalnego miasteczka francuskiego²⁶. Izolowana jednostka, posiadająca szereg dających się ściśle określić cech demograficznych, czy też abstrakcyjny zbiór takich jednostek — jest dla socjologa tworem sztucznym. Ludzie żyją w grupach i wszystkie ich sprawy są zrozumiałe jedynie w związku z tym uczestnictwem. Dla zjawisk kultury podstawowe znaczenie posiada uczestnictwo w grupie rodzinnej, narodowej i wyznaniowej; istotną rolę odgrywa miejsce, jakie zajmuje grupa w klasowej strukturze danego społeczeństwa. W jaki sposób fakt znajdowania się w określonej grupie, miejsce i funkcje w niej spełniane wpływają na udział ludzi w widowni filmowej, oto kolejna seria zagadnień, które podejmować musi współczesny badacz.

Ale najlepsza nawet statystyczna analiza widowni w pewnym czasie i miejscu nie może nas zadowolić. Dla poznania rzeczywistości kulturalnej ważna jest znajomość mechanizmu powstawania widowni jako pewnego typu sytuacji i więzi społecznej, przesłedzenie ich dynamiki. W mechanizmie tym wyodrębnić możemy szereg niezwykle charakterystycznych elementów: należy tu przede wszystkim system informacji o filmie funkcjonujący w danych warunkach i sposób kształtowania się decyzji, wyboru widzów. Z problemami informacji o filmie łączy się analiza takich zjawisk jak reklama, z jej — coraz częściej opracowywanym naukowo przez specjalistów — aparatem środków, sposobów i metod, oraz opinia publicz-

²⁵ P. Lazarsfeld, *Audience Research in Movie Field*, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1947, Vol. 254.

²⁶ J. Dumazedier, *Lotsir cinématographique et Culture populaire*, *Diogené*, 1960, nr 31.

na, kształtowanie się sądów o filmie i jego sprawach. Ciekawe studium reklamy filmowej w Stanach Zjednoczonych, naśladowanej jak wiadomo w wielu krajach świata, opublikowała niedawno grupa amerykańskich socjologów, wskazując, iż zasadniczą rolę odgrywają w niej od lat elementy związane z seksem, fizyczną przemością i zbrodnią²⁷. W niektórych masowych środowiskach zasadniczą rolę odgrywa wciąż jeszcze ustna opinia o filmie przekazywana w kręgu znajomych, sąsiadów czy towarzyszy pracy. Pod wpływem rezultatów poszukiwań empirycznych coraz większą uwagę zwraca się na działalność tzw. nieformalnych przywódców opinii²⁸. Ludzie ci, ciesząc się osobistym autorytetem, wywierają decydujący nieraz wpływ na przekonania i sądy o zjawiskach kulturalnych tego małego kręgu osób, z którymi się bezpośrednio stykają.

Okres ostatnich dwudziestu lat znamionuje postępujące zróżnicowanie typów widowni filmowej. Obok utrzymującego się wciąż — i głównego co do znaczenia w niektórych środowiskach — klasycznego rodzaju widowni kinowej, coraz bardziej rośnie telewizyjna widownia filmowa. Telewizja, ogarniająca z każdym dniem nowe tereny i zwiększająca liczbę swych odbiorców, znaczną część swych programów poświęca wyświetlaniu filmów wszelkiego rodzaju. W rezultacie doprowadziło to nie tylko do ilościowego wzrostu widowni filmowej, lecz także do powstania jakościowo odmiennego jej typu. Oglądanie telewizji jest w ogromnej większości wypadków ściśle związane z funkcjonowaniem grupy rodzinnej i sąsiedzkiej. Wszystko to otwiera dla socjologa filmu nową dziedzinę poszukiwań²⁹.

Wzrastająca ranga filmu jako rodzaju sztuki, względny i absolutny wzrost ilości osób ze średnim i wyższym wykształceniem, rezultat rozwoju społecznego — to wszystko sprzyja powstawaniu rzeszy bardziej wymagających widzów, uczulonych na problemy artystyczne. Dla zaspokojenia ich wymagań rozbudowuje się sieć specjalnych kin, tworzy kluby filmowe wyświetlające szczególnie cenny artystycznie repertuar i propagujące kulturę filmową. I ten, jakkolwiek oczywiście jeszcze mało liczny, typ widowni (nazwijmy ją elitarną), jej skład, struktura i funkcjonowanie nie mogą być obojętne dla badacza³⁰.

Film jako dziedzina sztuki należy do zjawisk społecznych, gdzie socjolog styka się ustawicznie z ocenami, opiniami, sądami wartościującymi. Wydawanie i uzasadnianie takich sądów należy do istoty niektórych zawodów czy funkcji związanych z filmem — zajmują się tym recenzenci i krytycy, podobnie jak i cenzorzy obrazów. W tej czy innej formie sądy wartościujące o filmie wypowiada i masowy widz, używając do tego celu zazwyczaj języka i pojęć odległych od języka i terminów, jakimi posługują się fachowcy. Jest rzeczą oczywistą, że socjolog filmu nie jest powołany do wydawania własnych opinii, które służyłyby mu do oceny wartości artystycznej, społecznej czy wychowawczej filmów. Nie znaczy to bynajmniej, aby problemy wartościowania filmów nie interesowały w ogóle socjologa — wręcz przeciwnie, stale musi się on nimi zajmować. Traktuje je jednak we właściwy sobie sposób, stara się analizować je jako fakty społeczne, poszukuje ich uwarunkowań i genezy, zestawia ze sobą. Socjologiczna analiza treści obrazów filmowych, najczęściej całych ich serii, pozwala wykryć sugerowane widzom przez

²⁷ D. M. White, R. S. Albert, A. Seeger, *Hollywood's Newspaper Advertising: Stereotype of a Nation's Taste*, w: *Mass Culture*, Glencoe, Illinois 1957.

²⁸ Por. P. F. Lazarsfeld, *Tendances actuelles de la sociologie des communications et compartement du public de la Radio-Télévision américaine*, Cahiers d'Études de Radio-Télévision, Paris 1959, nr 23.

²⁹ Por. J. Cazaneuve, *Sociologie de la Radio-Télévision*, Paris 1963.

³⁰ Por. J. Dellanoy, *Le ciné-club*, Paris 1957.

twórców stereotypy zła i dobra, zazwyczaj ucieleśnione w bohaterach. Za przykład podobnej analizy może służyć studium M. Wolfenstein i N. Leitesa o moralnym obrazie dziewczyny w filmie amerykańskim³¹.

Nie może ulegać wątpliwości, iż właśnie w dziedzinie sądów wartościujących zachowanie i poglądy człowieka są w najściślejszy sposób związane z jego przynależnością do określonej klasy społecznej, narodu, wyznania, ideologii. W rezultacie nader płodne pole badania stwarza fakt współistnienia w jednym społeczeństwie, w jednym i tym samym czasie, współzawodniczących ocen odwołujących się do rozmaitego rodzaju systemów wartości nadrzędnych, którym obraz filmowy powinien, zdaniem wyznawców tych wartości, być podporządkowany. Kompleks zagadnień związanych z ocenami filmu prowadzi nas do następnego zespołu pytań, z którym się ściśle łączy. Jakie jest społeczne oddziaływanie filmu, czy i w jaki sposób film wpływa na zachowanie i postawy ludzi, w jaki sposób odbija ich własne życzenia, pragnienia i dążenia? Z punktu widzenia każdego wychowawcy, polityka czy działacza społecznego są to oczywiście pytania najbardziej zasadniczej natury. Odpowiedź na nie określa jednocześnie wartość filmu jako instrumentu, za pomocą którego usiłuje się realizować rozmaite zamierzenia polityczno-propagandowe, ideowe, pedagogiczne. Od klasycznych dziś już książek H. Blumera³² każdy rok przynosi nowe prace, usiłujące w ten czy inny sposób zaspokoić ciekawość zainteresowanych i wskazać mechanizmy społecznego oddziaływania filmu. Po okresie przesadnych wyobrażeń o sile tego wpływu, coraz bardziej upowszechnia się pogląd, iż zależy on od szeregu współistniejących i współdziałających czynników, nieraz z trudem może być wyizolowany z całokształtu elementów składających się na społeczno-kulturalną rzeczywistość grupy. Tym niemniej wśród badaczy panuje zgoda co do ogromnej roli, jaką odgrywa film w kształtowaniu osobowości współczesnego człowieka uczestniczącego coraz intensywniej w świecie kultury masowej³³. Nie trudno stwierdzić, iż w pewnej swej części problematyka społecznego oddziaływania filmu należy dla socjologa do problematyki granicznej. Na niektóre kwestie należy szukać odpowiedzi raczej w rozważaniach i badaniach psychologa. Interpretacją filmu i jego oddziaływania bardzo intensywnie zajmują się zwłaszcza psychologowie wywodzący się ze szkoły Freuda, uprawiający wciąż modną, zwłaszcza w krajach anglosaskich, psychoanalizę. Teoretyczne koncepcje i metody psychoanalityczne podejmuje także pewien odłam socjologów. Dlatego też, choć nie często, można spotkać się ze studiami tego typu — reprezentuje je najpełniej angielski badacz J. P. Mayer³⁴.

Przedstawiony powyżej — bynajmniej zresztą nie wyczerpujący — przegląd problematyki, która interesuje socjologa w związku z odbiorem filmu, uświadamia czytelnikowi, jak różne aspekty życia społecznego wchodzą tu w grę, jak rozmaite w związku z tym mogą być kierunki i rodzaje poszukiwań.

³¹ N. Leites, M. Wolfenstein, *The Good-Bad Girl*, w: *Mass Culture*, jw.

³² H. Blumer, *Movies and Conduct*, New York 1933; H. Blumer, P. M. Hauser, *Movies, Delinquency and Crime*, New York 1933.

³³ Por. F. Fearing, *Influence of the Movies on Attitudes and Behavior*, Annals of the American Academy of Political and Social Science, 1947, Vol. 254; M. Quigley, *Public Opinion and the Motion Picture*, Public Opinion Quarterly, 1937, Vol. 1; S. P. Rosenthal, *Changes of Socio-Economic Attitudes Under Radical Motion Picture Propaganda*, Archives of Psychology, 1934, nr 166; J. T. Klapper, *The Effects of Mass Media*, New York 1949; E. Morin, *Le problème des effets dangereux du cinéma*, Revue Internationale de Filmologie, 1953, nr 14/15; H. Wölker, *Das Problem der Filmwirkung*, Bonn 1955.

³⁴ J. P. Mayer, *Sociology of Film*, London 1946; tenże, *British Cinemas and their Audiences*, London 1949.

Zastanówmy się obecnie, czy i o ile współczesny socjolog posiada w swym ręku dostatecznie precyzyjny aparat metodologiczny, aby móc sprostać zadaniom, które sam sobie nakreśla.

Dla większości ludzi działalność socjologa kojarzy się, niecałkiem oczywiście słusznie, z organizowaniem ankiet, w których wybranej grupie ludzi stawia się szereg pytań, liczy i interpretuje otrzymane odpowiedzi i na tej drodze szuka potwierdzenia tych czy innych hipotez. Ankiety wszelkiego rodzaju nie są ani wynalazkiem, ani monopolem socjologów, stosuje je systematycznie szereg innych nauk. Socjolog ma do dyspozycji również cały arsenał innych metod, przynajmniej równie wartościowych, w pewnych sytuacjach zaś wręcz niezastąpionych.

Wnikanie w szczegóły metodologicznych zabiegów, jakimi operuje dziś empiryczna socjologia, nie jest oczywiście zadaniem niniejszego artykułu. Istnieje na ten temat dostatecznie bogata (także nasza własna) literatura poświęcona analizie i krytyce metod. Zamierzeniem piszącego jest jedynie uświadomienie czytelnikowi, jakie konkretne kroki podejmuje badacz społecznych aspektów filmu, w zależności od stawianych zagadnień, oraz jakie możliwości poznawcze łączą się z jego postępowaniem.

Jako pierwszą grupę zagadnień socjologicznych dotyczących odbioru filmu wymieniliśmy tę, która interesuje się społecznym zasięgiem i strukturą demograficzną widowni. Widownia filmowa ma charakter masowy. Ten oczywisty fakt od razu wskazuje na preferowany kierunek wyboru metod. Przede wszystkim więc stosowane będą w takich studiach metody statystyczne, tj. oparte na analizie danych otrzymanych na drodze badania reprezentatywnych próbek zbiorowości, która nas interesuje. Tą właśnie metodą były i są przeprowadzane zarówno obszerne studia nad publicznością całych krajów, które już przykładowo cytowaliśmy, jak i badania monograficzne w rodzaju tych, które organizował i opracowywał P. Lazarsfeld czy J. Dumazedier. Jest to także metoda stosowana powszechnie przez liczne na całym świecie instytuty badania opinii publicznej, często po prostu wyspecjalizowane przedsiębiorstwa usługowe badające na zlecenie różne zagadnienia, w tym niejednokrotnie filmowe. Możliwości wnioskowania na podstawie badań próbek reprezentatywnych, bardzo szeroko stosowanych w nauce i technice, określone są przez ich matematyczne właściwości i dadzą się ująć w ścisłe formuły. Więcej dyskusji i sporów wywołuje inne ogniwo takich badań, a mianowicie sam sposób zdobywania danych o ludziach objętych naszą próbką.

Z reguły znakomita większość materiałów podobnego studium to dane werbalne, odpowiedzi na zadawane pytania. Wywiad czy też ankiety zapełniane przez samego badanego — jako źródło informacji o interesujących nas problemach obciążone są szeregiem niedostatków. Przyczyny ich kryć się mogą zarówno w nieumiejętnym postępowaniu socjologa, złym sformułowaniu pytań, czy wadliwym przeprowadzaniu rozmowy, jak i w nie dających się nieraz dokładnie przewidzieć reakcjach ludzkich. W sumie występują tu te same kłopoty, które, oczywiście w innym społecznym kontekście, od tysięcy znane są prawnikom w związku z zeznaniami świadków i ich wartością dowodową dla ustalenia prawdy. Tomy krytycznych uwag napisano na ten temat, ale równocześnie zarówno w teorii jak i praktyce wymiar sprawiedliwości na całym świecie opiera się w znacznej mierze na takich zeznaniach. Socjolog filmu jest tu zresztą w bardziej korzystnej sytuacji aniżeli jego koledy zajmujący się, dla przykładu, sprawami władzy, rodziny czy moralności. Tematy, jakie porusza on w swoich ankietach i wywiadach, z zakresu spraw rozrywki, sztuki, zabawy, nie są tej natury, aby na związane z nimi wypowiedzi ludzkie mogły w znaczniejszym stopniu wpływać czynniki skłaniające do

skrywania lub deformowania prawdy: strach i obawa, niechęć do ujawniania spraw intymnych, ambicja i miłość własna. Jest truizmem, iż nie zawsze i nie wszędzie wypowiedzi werbalne ludzi pokrywają się z ich zachowaniem i ewentualne wnioski dotyczące zachowań należy stawiać z ostrożnością. Na szczęście posiadamy możliwość — za pomocą innych metod — kontroli naszych wyników uzyskiwanych w wypowiedziach. Możemy sięgnąć po dane urzędowe i zbadać np. faktyczną ilość seansów i frekwencję w kinach w pewnym okresie czasu lub też programy telewizji, jakie faktycznie były wówczas przekazywane, sukcesy kasowe oddzielnych filmów, ilość czynnych aparatów telewizyjnych — i na podstawie odpowiednich porównań skorygować wnioski oparte na ankietach i wywiadach. Warto tu podkreślić korzystną sytuację badacza w kraju socjalistycznym; może otrzymać on szereg danych dotyczących eksploatacji filmów, które w krajach kapitalistycznych stanowią nieraz strzeżoną zazdrośnie tajemnicę handlową prywatnych firm. Posiadamy więc w określonym stopniu możliwość ustalenia prawdziwości wypowiedzi zbieranych metodami technik werbalnych. Byłoby jednak błędne sądzić, iż socjologa interesują jedynie wypowiedzi prawdziwe, tj. zgodne z faktycznym działaniem człowieka. Nader interesującego materiału dostarczają i wypowiedzi nieprawdziwe, jeżeli potrafimy je zweryfikować i zinterpretować w związku z pewnymi zjawiskami społecznymi. Jeśli bowiem ściśle indywidualne kłamstwo należy raczej do zjawisk z zakresu psychologii indywidualnej, kłamstwo nabierające charakteru zbiorowego, czasem nawet masowego, ma zawsze socjologicznie ważną genezę. Przytoczmy realny przykład z zakresu socjologii kultury. Przed kilku laty badacze angielscy, zajmujący się telewizją i jej społecznym funkcjonowaniem, zauważyli, że w pewnych dzielnicach, zamieszkałych przez ludność mniej zarabiającą, często ludzie z okazji różnych badań podawali się za właścicieli aparatów telewizyjnych, choć, jak stwierdzono, nie posiadali ich, gdyż nie mogli jeszcze sobie na nie pozwolić. Co więcej, udało się udowodnić zwyczaj stawiania na dachu anten telewizyjnych w celu wywołania w sąsiedztwie wrażenia zamożności. Przyczyna tych kłamstw była prosta: posiadanie aparatu telewizyjnego stało się w kręgach drobnomieszczańskich elementem pozycji społecznej, weszło do inwentarza koniecznych — w deklarowanych publicznie poglądach — inwestycji kulturalnych, jakie powinna poczynić szanująca się rodzina. Wypowiedzi nieprawdziwe w tym wypadku rzucały jaskrawe światło na kulturalną karierę telewizji i oczywiście miały dla socjologa pierwszorzędną wartość.

Szczególny typ materiałów nie posiadający wartości reprezentatywnych przedstawiająankiety prasowe. Mimo braku statystycznej reprezentatywności,ankiety prasowe na tematy filmowe, pochodzące zazwyczaj od wyselekcjonowanej grupy czytelników szczególnie zainteresowanych filmem, dostarczają danych bardzo nieraz bezpośrednich, spontanicznych, pomagają w wyjawianiu problemów nurtujących publiczność, nadają się też do prób typologicznych. To właśnie w oparciu o materiały zebrane od czytelników popularnego czasopisma filmowego powstały wspomniane już prace angielskiego socjologa — psychoanalityka J. P. Mayera.

Najbardziej ściśle, w sensie metodologicznym, postępowanie da się przeprowadzić na drodze stworzenia eksperymentalnej widowni filmowej dla celów socjologicznych. Metodę tę stosują powszechnie pedagodzy i psychologowie badający dzieci i młodzież. W stosunku do ludzi dorosłych jest ona w praktyce organizacyjnie trudniejsza i zwykle bardziej sztuczna. Jeśli bowiem w okresie szkolnym zespół tworzący klasę jest czymś naturalnym w życiu dziecka, funkcjonuje zazwyczaj jako grupa zabawowa, to tworzenie podobnych grup z dorosłych widzów jest zazwyczaj wyłącznie rezultatem wysiłków badacza. Warunki eksperymentu umożli-

liwiają stosowanie szerokiego wachlarza środków obserwacji łącznie z automatycznymi przyrządami do rejestracji zachowań widzów, co jest wykluczone w wypadku badań masowej publiczności. Dobierając odpowiednio repertuar można przeprowadzać weryfikację różnych hipotez dotyczących recepcji dzieł filmowych.

Film jest dziś stałym elementem naszego życia kulturalnego, posiadając równocześnie własny rytm rozwoju, przeżywając okresy artystycznych wzlotów i okresy застоju. Doświadcza on bezustannie wpływów zarówno innych sztuk i ich artystycznych tendencji, jak i rozmaitych społecznych prądów, idei. Nie da się też wyizolować z szerszego kontekstu zjawisk kulturalnych, oderwać od ogólnego tła rzeczywistości naszej epoki. Dynamika przemian kulturalnych, szczególnie intensywnie wyrażona tam gdzie powstaje, jak w wypadku filmu, przemysłowe zaplecze produkcji, gdzie wiąże się ona ze światowym rynkiem zbytu i jego wymogami — wszystko to stwarza sytuację, w której jednorazowe, choćby najbardziej poprawnie przeprowadzone studium stale obciążone jest ryzykiem, że uchwyci i zarejestruje zjawiska przelotne, a nie potrafi wydobyć istotnych, trwałych. Podstawą naukowych wniosków w dziedzinie socjologii filmu, podobnie zresztą jak we wszystkich naukach empirycznych, mogą być tylko całe serie badań. Ta konieczność długofalowych badań narzuca się zwłaszcza przy próbie analizy społecznych efektów oddziaływania filmu. Nie ulega wątpliwości, że doraźny, bezpośredni efekt filmu, konkretnego obrazu czy ich serii, sukces kasowy czy jednomyślny aplauz krytyki, i związane z tym wyróżnienia — nie mogą same przez się świadczyć o trwałości i sile społecznego oddziaływania. Człowiek współczesny ogląda filmy od wczesnego dzieciństwa, zmieniają one z latami swe konwencje artystyczne, tendencje społeczne, bohaterów i aktorów, w ich treściach znajdują odbicie zarówno usiłowania artystyczne, jak i określone koncepcje światopoglądowe. Co z tego pozostaje w pamięci i oddziałuje trwale, wpływa na kształt osobowości widza, co zostaje zapamiętane po kilku czy kilkunastu dniach, przechodzi bez śladu lub dotyczy spraw życiowo błażych, trzeciorzędnych? Aby odpowiedzieć na takie pytania, nie wystarczy zadać jednorazowo grupie ludzi szeregu pytań czy też urządzić serii eksperymentalnych seansów. Potrzebne są tu inne metody, wśród których szczególne znaczenie ma charakterystyczna dla polskiej szkoły socjologicznej metoda dokumentów osobistych, wykorzystywana zresztą na całym świecie poczynając od prac H. Blumera.

Jaka jest wartość omówionych dotychczas osiągnięć światowej socjologii filmu dla poznania naszej własnej rzeczywistości i na jakim etapie znajdują się nasze własne badania na tym polu?

Z różnych względów tematyka filmowa dopiero niedawno pojawiła się na warsztacie polskiej socjologii; pierwsze kroki w tym kierunku podejmowane są dopiero teraz i w innych krajach socjalistycznych. W tej sytuacji rodzi się szereg teoretycznych i praktycznych ważnych kwestii. Jaką wartość posiadają, w naszych konkretnych warunkach, stosowane za granicą metody socjologicznego badania zjawisk filmowych, jak ustosunkować się mamy do wyników tam przeprowadzonych badań, a zwłaszcza prób ich uogólnień? Pierwsze zagadnienie dotyczy oczywiście całości badań socjologicznych i było przedmiotem ostrej i wszechstronnej dyskusji, jaka rozgorzała przed kilku laty wokół ankietowych metod w badaniach społecznych³⁵. Dziś ustalili się poglądy, że krytyczne adaptowanie metod i niektórych teorii wypracowanych w społeczeństwach o innym od naszego ustroju jest tak samo nor-

³⁵ Dyskusja ta, zainicjowana przez A. Schaffa, rozwinęła się w 1962 roku na łamach Polityki.

malnym zjawiskiem jak i przejmowanie zagranicznych rozwiązań w dziedzinie techniki przemysłowej. Inaczej oczywiście rzecz się ma z generalizacjami i teorią społeczną, z którą związane są badania filmowe za granicą. Generalizacje te są, naszym zdaniem, często nie do przyjęcia właśnie dlatego, że zbudowane zostały w oparciu o doświadczenia tylko niektórych, choć w technicznym i ekonomicznym sensie bardzo rozwiniętych społeczeństw, a pretendują do uniwersalności. Kwestionujemy tezę, nader często bronioną przez socjologów zachodnich, że znajdowane przez nich prawidłowości odzwierciedlają ogólne jakoby tendencje cywilizacji przemysłowej. Nie możemy także zgodzić się z interpretacją danych empirycznych opartą na założeniach tych teorii kultury masowej, które za ogólny model człowieka i stosunków ludzkich przyjmują schemat oparty na rzeczywistości mieszczańskiego świata kapitalistycznego Zachodu. Z tego rodzaju krytyki wypływa też w znacznej mierze i program własnych badań w dziedzinie socjologii filmu w Polsce. Przede wszystkim staramy się poznać, możliwie dokładnie, społeczny mechanizm funkcjonowania filmu w naszym kraju, a więc w szczególnych warunkach zarówno ustrojowych jak i kulturalnych. Podobnie jak i zasady organizacji społecznej, struktura społeczno-ekonomiczna, stratyfikacja społeczna różnią się w sposób zasadniczy nieraz od tych, jakie obserwują badacze na Zachodzie. Podobnie tradycje kulturalne, odrębności regionalne, wreszcie zasady polityki kulturalnej — stwarzają w tej płaszczyźnie odmienności wpływające na przebieg procesów kulturalnych. Czy wynika stąd, że nie mamy żadnej podstawy do porównywania, iż badamy zgoła inny typ społeczeństwa aniżeli badacze francuscy, amerykańscy czy angielscy? — Oczywiście nie. W płaszczyźnie kulturalnej, podobnie jak i w szeregu innych, stanowimy część szerszego świata, z którym łączą nas tysiące nici. Właśnie film słusznie może być wskazywany jako dowód postępującej międzynarodowej integracji kulturalnej; w żadnej dziedzinie może nasz import nie jest tak wielki, znaczna jego część pochodzi właśnie z krajów kapitalistycznego Zachodu. Jesteśmy też przekonani, że istnieje szereg podobieństw w zachowaniach ludzi żyjących w społeczeństwach przemysłowych. We wszystkich tych społeczeństwach istnieje obecnie wielki problem wolnego czasu, poświęca się mu coraz więcej miejsca na łamach czasopism naukowych i w warsztatach badawczych³⁶. Jaka rolę odgrywa film w wolnym czasie współczesnych nam ludzi różnych warstw i grup społecznych? Nie uprawiając nawet wyodrębnionej socjologii filmu, każdy, kto bada czas wolny, musi dotknąć zagadnień X Muzy. Od dziesięciu blisko lat problematyka czasu wolnego podejmowana jest systematycznie przez polskich socjologów, zwłaszcza przez zespół zgrupowany wokół Ośrodka Badania Opinii Publicznej przy Polskim Radiu. Ośrodek ten przeprowadził, na zlecenie różnych instytucji, szereg ogólnokrajowych sondaży opinii na tematy kulturalne. W wielu z tych badań udzielono sporo miejsca problematyce filmowej, jedno poświęcono w całości zagadnieniu upodobań filmowych ludności miejskiej. Autor opracowujący wyniki tego sondażu stwierdza między innymi, że film pełni rolę czynnika, który najsilniej przyczynia się do zmniejszenia dystansu kulturalnego między robotnikiem a pracownikiem umysłowym³⁷.

³⁶Oparta głównie na badaniach tegoż ośrodka praca Z. Skórzyńskiego na temat czasu wolnego mieszkańców miast w Polsce³⁸ rysuje szczegółowo dominującą rolę

³⁶ Por. G. Toti, *Czas wolny*, Warszawa 1963.

³⁷ Por. Jan Falewicz, *Upodobania filmowe ludności miejskiej*, *Kultura i Społeczeństwo*, 1964, nr 3.

³⁸ Por. Z. Skórzyński, *Między pracą a wypoczynkiem*, Wrocław 1965.

filmu i kina zwłaszcza w budżecie czasu niedzielnego. Do podobnych wniosków dochodzą zgodnie i inni badacze kulturalnych rozrywek i nawyków panujących obecnie w społeczeństwie polskim. Zadanie bardziej szczegółowego studium socjologicznych aspektów filmu w naszym kraju postawił sobie Zakład Badań nad Kulturą Masową Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, współpracując w tej mierze ściśle z naczelnymi instytucjami filmowymi, przede wszystkim Centralą Wynajmu Filmów. Zgodnie z nakreślonym jeszcze w 1958 r. długofalowym planem, przeprowadzono już cały szereg studiów mających na celu poznanie mechanizmów funkcjonowania filmu we wszystkich ważniejszych środowiskach społecznych kraju. Już samo to założenie, przyjęcie za podstawę badania środowisk masowych, odróżniało ten plan od badań znanych za granicą, gdzie operują one albo ogólnokrajowymi próbkami, zwykłym obiektem zainteresowań instytutów badania opinii publicznej lub ograniczają się do niektórych tylko środowisk, w szczególności młodzieży studenckiej. Cykl prac rozpoczęty w 1959 r. kolejno objął środowiska robotnicze, młodzieży szkolnej, inteligencji technicznej, wiejskie i miast prowincjonalnych, odległych powiatowych centrów.

W przeciągu kilku lat, według jednego zasadniczego schematu, badania objęły we wszystkich częściach kraju ponad 11 tysięcy ludzi — kobiet i mężczyzn, chłopców i dziewcząt, przedstawicieli różnych zawodów, różnych pokoleń. Nie ograniczając się do spraw filmu fabularnego, zainteresowano się zarówno dodatkiem filmowym, krótkim metrażem, jak i filmem oświatowym, z którym wychowawcy i działacze kulturalni łączą tak wielkie nadzieje. W badaniach stosowano cały wachlarz technik, od wywiadów ankietowych do eksperymentalnych seansów i wykorzystywania dokumentów osobistych. Starano się nie tylko zebrać dostateczne materiały do uzyskania danych o roli, miejscu i wpływie filmu we współczesnej Polsce, lecz także, w miarę możliwości, do weryfikacji ogólnych twierdzeń głoszonych przez zagranicznych badaczy. W oparciu o zebrane materiały przygotowano szereg raportów i publikacji³⁹, część jest jeszcze w opracowaniu.

Rezultaty badań pozwalają na wysunięcie szeregu hipotez co do roli filmu w socjalistycznym społeczeństwie przeżywającym okres intensywnego uprzemysłowienia, rewolucję kulturalną i realizującego swoją politykę kulturalną. Szereg danych otrzymanych w kraju nie odbiega w istocie od danych, jakie znamy z literatury zachodniej, szereg jednak wyraźnie się różni. Pozwala to wzmocnić argumentację dowodzącą, iż w krajach socjalistycznych wytwarza się charakterystyczny dla nich typ kultury masowej, w której film, jak i wszędzie, odgrywa nader istotną rolę. Widz w Polsce jest, w rezultacie świadomej polityki repertuarowej, w uprzywilejowanej — w porównaniu z wieloma krajami — sytuacji. Może on oglądać wybitne lub choćby tylko reprezentatywne dla określonego gatunku dzieła filmowe ze wszystkich stron świata — ma realną możliwość wyboru. Polityka upowszechnienia kultury doprowadziła do powstania w Polsce licznego audytorium filmowego na wsi (w warunkach komercyjnej kinematografii rzecz trudna do pomysłenia). W rezultacie posiadamy cenne materiały charakteryzujące widza wiejskiego. Wykorzystując fakt znacznego zróżnicowania repertuaru, możemy analizować reakcje polskiej publiczności na utwory filmowe z różnych kręgów kulturalnych. Badania wykazały ponad wszelką wątpliwość ogromne znaczenie dla maso-

³⁹ Por. K. Żygulski, *Film w środowisku robotniczym*, Warszawa 1962; *Studia nad filmem*, praca zbiorowa pod red. K. Żygulskiego, Wrocław 1964; K. Żygulski, *Film oświatowy w mieście Łodzi*, Łódź 1963; tenże, I — *Film w środowisku wiejskim*, II — *Film w miastach powiatowych*, Warszawa 1965.

SOCJOLOGICZNE BADANIA NAD ODBIOREM FILMU

wego widza własnej, polskiej produkcji, procentowo w repertuarze nielicznej. Nie potwierdziliśmy tak często głoszonych w stosunku do kultury masowej tez o izolowaniu się, odosobnieniu człowieka, jego bezbronności wobec potęgi treści przekazywanych z ekranu. Widownia masowa w Polsce jest silnie strukturalizowana, mechanizmy filmowe, wybór obrazu, oglądanie, ocena — są ściśle związane z funkcjonowaniem trwałych grup ludzkich: rodzinnej, sąsiedzkiej, towarzyskiej, zawodowej. Krytycyzm widza jest stosunkowo duży, jakkolwiek rzadko związany z wpływem zawodowej krytyki, praktycznie oddziałującej jedynie na część publiczności o stosunkowo wysokim poziomie wykształcenia. Obfite materiały pozwoliły postawić problem analizy języka filmowego publiczności masowej, a więc ustalenie tych charakterystycznych słów, pojęć, zwrotów i wyrażeń, w których masowy widz, należący do określonego środowiska, wyraża swe sądy, opinie i uczucia związane z filmem. Przewidujemy, że szereg procesów ekonomiczno-społecznych w naszym kraju wpłynie na zakres społecznego oddziaływania filmu, zwiększy ilość widzów w ten czy inny sposób uczestniczących w widowisku filmowym. Widzimy w związku z tym nowe zadania badawcze, nowe problemy. Sądzimy też, iż prace te przyczynią się nie tylko do lepszego poznania rzeczywistości naszego kraju — co samo przez się ma nie tylko znaczenie naukowe, ale i praktyczne — lecz także rozszerzą ogólną wiedzę o filmie i jego społecznych aspektach, wiedzę niepełną dopóki nie obejmuje ona i rzeczywistości krajów socjalistycznych.

ANKIETA O UPODOBANIACH FILMOWYCH MIESZKAŃCÓW MIAST

Wprowadzenie

Co pewien czas w Polsce, podobnie zresztą jak i na całym świecie, przeprowadza się badania aktualnych gustów publiczności filmowej. Najprostszym i najczęściej stosowanym sposobem jest analiza statystyk kinowych. Utało się powiedzenie, że „widz głosuje nogami“, że liczba odbiorców oglądających poszczególne tytuły jest najlepszym wskaźnikiem gustów i upodobań publiczności filmowej. Niewątpliwie pełne komplety na widowni, długie kolejki przed kasami, powodzenie filmu na ekranach całego kraju — to wskaźniki bardzo ważne, ale czy jedyne? Często trudno na tej podstawie wnioskować o upodobaniach publiczności do określonego gatunku dzieła filmowego, o „zapotrzebowaniu społecznym“ na ten czy inny rodzaj filmów. Powodzenie dzieła filmowego jest wypadkową wielu różnorodnych czynników. Obok walorów artystycznych, uznanych gwiazd czy upodobań publiczności, znajdują się jeszcze inne elementy współdecydujące o klęsce czy sukcesie. Ważna jest i umiejętna polityka dystrybucyjna, i skuteczna kampania reklamowa, i okres eksploatacji. Obok pory roku, odgrywa rolę specyfika możliwości rekreacji w różnych środowiskach i wiele innych elementów. Często widz okazuje się „sędzią sprawiedliwym“ i powodzenie filmu na ekranach jest wiernym odbiciem jego rangi artystycznej; częściej jednak sukcesy odnosi film mierny, surowo oceniany przez zawodowych krytyków filmowych.

Co zadecydowało? Zły smak widowni, czy te inne, wymienione wyżej przyczyny?

Na podstawie analizy statystyk kinowych, liczby biletów sprzedanych na poszczególne filmy, można sądzić, że widz polski preferuje filmy bezproblemowe, pozbawione większych wartości artystycznych, że zdecydowanie wybiera utwory rozrywkowe, a za najważniejszą funkcję kina uznaje jego funkcję rekreacyjną. Czy istotnie tak jest? Jakie filmy widz ceni najwyżej? Jakie najchętniej ogląda i na jakie czeka? Na wiele podobnych pytań dotyczących gustów i upodobań filmowych ludności starają się odpowiedzieć socjologowie zajmujący się problematyką filmową. W pracach tych posługują się oni przede wszystkim badaniami empirycznymi. Jednym z pierwszych — przeprowadzonych na skalę ogólnopolską — była ankieta zrealizowana przez Ośrodek Badania Opinii Publicznej przy Polskim Radiu i Telewizji w Warszawie¹.

Omawiając wybrane wyniki tej ankiety musimy poczynić pewne zastrzeżenia. Po pierwsze: przedstawione poniżej rezultaty uzyskano w badaniach przeprowadzonych przed przeszło trzema laty. W ciągu tych lat nastąpił wielki rozwój telewizji. Był to okres żywiołowej ekspansji nowych form artystycznych. Akceptacja nowego, związanego z TV modelu rozrywki pociągnęła za sobą znaczne przeobrażenia twórczości filmowej. Film, który we wszystkich niemal pytaniach an-

¹ Kwestionariusz ankietowy przygotowali: prof. dr St. Morawski z UW i mgr I. Kaczmarek z Instytutu Socjologii i Filozofii PAN.

O UPODOBIANIACH FILMOWYCH MIESZKAŃCÓW MIAST

kiety OBOP pojawiał się na pierwszym miejscu — to „*Krzyżacy*“ Aleksandra Forda. Dziś, po czterech latach, widzowie rozpoczęli szturm na kasy kin, w których wyświetla się „*Popioły*“ Andrzeja Wajdy. Jest to również polski „gigant“ filmowy, dzieło historyczne, kostiumowe, batalistyczne. Oczywiście, można w stosunku do niego zastosować te same określenia, jakich używali badani sprzed lat, mówiąc o walorach dzieła Forda. Ale przecież film Wajdy jest od poprzedniego diametralnie różny. Czy widzowie tego filmu też są inni? Czy na przestrzeni ostatnich lat nastąpiły istotne zmiany w gustach i upodobaniach filmowych w Polsce? Czy — tym samym — wyniki badań sprzed trzech lat nie uległy dezaktualizacji? Na to pytanie nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć. Ale sądzymy, że mimo wszelkich zmian pewne wnioski z badań, pewne uchwycone tam trendy i tendencje są w chwili obecnej równie aktualne jak przed trzema laty.

Ankieta OBOP przeprowadzona wśród 1832 dorosłych mieszkańców miast polskich, ludzi dobranych proporcjonalnie według płci, wieku, zawodu, wielkości i regionu miejsca zamieszkania, nie była badaniem reprezentatywnym. I to jest drugie istotne zastrzeżenie. Wśród parametrów określających zbiorowość, którą mieli przebadać ankieterzy Ośrodka, brak było jednego czynnika, bardzo istotnego dla badań opinii poświęconych problematyce kulturalnej. W „*próbie*“ nie założono wykształcenia osób objętych badaniem. Do czasu rozpoczęcia badania nie obliczono bowiem jeszcze wyników spisu ludności z 1960 roku i GUS nie dysponował informacjami na temat struktury wykształcenia mieszkańców kraju. Dane te uzyskaliśmy dopiero od ankietowanych. Przygotowując ankietę założono jednak, że brak ten nie przeszkodzi badaniom. Postanowiono, że ankieta obejmie ludzi, którzy częściej niż przeciętny statystyczny mieszkaniec miast chodzą do kina, którzy wykazują większą aktywność kulturalną, większe zainteresowanie problematyką filmu.

Taka koncepcja badania podyktowana została kilkoma względami. Aby zebrać jak najwięcej ocen i opinii widzów, różnorodnych motywacji i uzasadnień wyboru, trzeba było badać ludzi chodzących do kina, interesujących się jego problemami. Trudno przypuszczać, że potrzebne informacje uzyska się od ludzi, którzy do kina nie chodzą, sprawami filmu się nie interesują i, być może, nie potrafią odpowiedzieć na wszystkie pytania ankiety. Ponadto, zakładając określony rozwój kulturalny społeczeństwa polskiego, należało oczekiwać, że ludzie, którzy znajdują się obecnie na niższym poziomie kulturalnym, przekształcą również swoje gusty i upodobania w kierunku zbliżonym do wyselekcjonowanej grupy osób objętych badaniem.

Wreszcie przewidziano analizę odpowiedzi w zależności od wykształcenia badanych. Analiza ta dostarczyć powinna informacji na temat zróżnicowań opinii i upodobań poszczególnych środowisk.

Po tych wstępnych wyjaśnieniach, które nakazują nam dużą ostrożność w interpretacji materiału, możemy przystąpić do analizy wyników.

Czynniki decydujące o wyborze oglądanych filmów

Informacji o gustach i upodobaniach filmowych widzów dostarczyły odpowiedzi na pytanie: „Czym badany kieruje się przy wyborze filmów, które ogląda?“ Na tablicy 1 podajemy zestawienie czynników, które ankietowani wysunęli na pierwsze miejsce wśród wymienionych przez siebie motywów wyboru.

Tablica 1 wskazuje na znaczenie, jakie dla badanych ma opinia różnego rodzaju autorytetów: czy to autorytetu ludzi będących doradcami swego otoczenia, czy

autorytetu pewnych jednostek spośród krewnych, przyjaciół lub znajomych, czy wreszcie autorytetu środków masowego komunikowania, takich jak prasa, radio, telewizja (wypowiedzi w kategorii „inne“). Zaraz na następnym miejscu znalazły się wypowiedzi wskazujące na czynniki związane z gustami, upodobaniami, wyrobieniem filmowym widza: czynniki takie, jak gatunek filmu, nazwiska aktorów i twórców.

Tablica 1

Czynniki	% wskazań (1832 = 100%)
opinie członków rodziny, przyjaciół	21,1
gatunek filmu (rodzaj)	20,6
opinie prasy, radia	10,6
tytuł filmu	10,3
nazwisko aktora(ów)	9,7
wyбір nastąpił bez zastanowienia	9,6
nazwisko twórcy(ów) filmu	8,1
o wyborze zdecydowały różne inne względy	2,7
brak odpowiedzi	7,3

Wyniki badań potwierdziły w głównych zarysach rezultaty ankiety przeprowadzonej wśród robotników śląskich². W jednym i drugim wypadku stwierdzono doniosłe znaczenie informacji prasowej i opinii otoczenia oraz stosunkowo niewielką rolę nazwiska aktora.

W krajach zachodnich³, np. we Francji, gdzie cała reklama filmowa nastawiona jest na „kult gwiazd“, czynnikiem decydującym o wyborze filmu jest właśnie nazwisko aktora.

Porównywalność wyników ankiet polskiej i francuskiej była utrudniona z uwagi na odmienne kategorie odpowiedzi w kwestionariuszach. Dało się jednak zauważyć kilka charakterystycznych różnic i podobieństw. Przede wszystkim sprawa gatunku (rodzaju filmu): wśród widzów polskich czynnik ten odgrywał główną, bądź jedną z głównych ról. W społeczeństwie francuskim w ogóle niemal nie liczył się wśród motywów wyboru tytułu. Tak zdecydowaną różnicę spowodowały nie tyle względy formalne, inny zestaw odpowiedzi w pytaniach, co przede wszystkim odmienny charakter reklamy i informacji, odmienne przesłanki produkcji i dystrybucji filmów, i wreszcie odmienni ludzie, żyjący w różnych warunkach politycznych, społecznych i ustrojowych.

Punktem wspólnym natomiast obu badań było ujawnienie roli, jaką przy wyborze filmu odgrywa oddziaływanie otoczenia, wpływ i rady przyjaciół, rodziny, znajomych. Dowodzi to, że, mimo żywiołowego rozwoju prasy, radia, filmu i telewizji — środków masowego komunikowania nie są jedynym źródłem informacji. W wielu środowiskach znacznie częściej i — jak badanie nasze wskazuje — znacznie sku-

² Kazimierz Żygulski, *Film w środowisku robotniczym*, Warszawa 1962, s. 123.

³ Wyniki przeprowadzonej we Francji w latach 1954 i 1958 ankiety Instytutu Dourdin. Na pytanie: „Co skłoniło cię do obejrzenia filmu, jaki widziałeś ostatnio?“ — otrzymano następujące odpowiedzi: nazwisko aktora lub aktorów (34%); rady przyjaciół (25%); afisz-plakat (19%); „zwiastun“ w kinie (19%); wiadomość w prasie codziennej lub radiu (17%); nawyk chodzenia do kina (17%); fototy (11%); czasopisma filmowe (4%); rodzaj filmu (2%); „zwiastun“ w telewizji (1%).

O UPODOBANIACH FILMOWYCH MIESZKAŃCÓW MIAST

teczniejsze funkcje informacyjne pełnią bezpośrednie kontakty międzyludzkie, rozmowy, dyskusje, wymiana opinii⁴. Możemy więc mówić o istnieniu homogeniczności opinii na temat filmów — w małych grupach, np. grupach rodzinnych, koleżeńskich, przyjacielskich.

Wszystkie niemal czynniki wpływające na wybór filmu są wyraźnie uwarunkowane wieloma cechami społeczno-demograficznymi.

Czynnikiem, który najsilniej różnicował motyw, było wykształcenie. W miarę wzrostu wykształcenia, rósł odsetek widzów, którzy decyzje swe motywowali względami świadczącymi o ich wyrobieniu filmowym (nazwiska twórców, aktorów, wybór określonego gatunku filmu). Zmniejszył się też wyraźnie odsetek osób deklarujących decyzję spontanicznie, wybierających film bez zastanowienia. a także malało znaczenie czynnika, jakim jest opinia i rada rodziny, przyjaciół, znajomych. Jednak aż 30% osób z wyższym wykształceniem — uwzględniło ten właśnie czynnik.

Rola wykształcenia wśród pracowników umysłowych okazała się mniej różnicująca motyw wyboru niż w innych grupach społeczno-zawodowych.

Motywy wyboru filmu, który podobał się najbardziej

Prosząc o wymienienie filmów, które najbardziej podobały się badanym, poprosiliśmy ich również o krótkie uzasadnienie dokonanego wyboru. Odpowiedzi na to pytanie rzuciły istotne światło na gusty i upodobania badanych. Otrzymałiśmy bardzo obszerny materiał motywacyjny, który po „skodyfikowaniu“ (to znaczy po sprowadzeniu wypowiedzi do bardziej ogólnych kategorii) przedstawiamy (tabl. 2) w 17 grupach.

Przypominamy sobie, że widzowie, wybierając się do kina, nie kierowali się nazwiskiem aktora. O ile więc nazwisko aktora nie było czynnikiem decydującym o wyborze filmu, o tyle czynnik ten okazał się decydujący przy jego ocenie. Inaczej przedstawiała się sprawa z tematem, treścią filmu. Można powiedzieć, że tematyka odgrywa równie dużą rolę przy wyborze jak i przy ocenie filmu.

Znaczną wagę przywiązują widzowie do realizmu oglądanych filmów. Motywacja ta znajduje szczególne potwierdzenie w hierarchii obrazów, które najbardziej się podobały widzom o najniższym poziomie wykształcenia. Wśród dziesięciu pierwszych znalazł się film na poły dokumentalny — „Normandie—Niemen“. Wniosek ten potwierdza także powodzenie innych pełnometrażowych filmów dokumentalnych przewijających się na naszych ekranach.

Wiele motywacji dotyczyło pozytywnej oceny zdjęć, jakości obrazu i dobrej pracy operatora. Być może wpłynął na to aktualny repertuar: widzowie bardzo wysoko ocenili zdjęcia z „Krzyżaków“, „Wojny i pokoju“, czy „Vera Cruz“. Interesująca jest też wysoka liczba motywacji podkreślających wartości ideowe, społeczne, humanitarne, wartości wychowawcze i moralne filmów, które się podobały najbardziej.

Wśród wymienionych przez widzów w innym pytaniu ankiety ulubionych tematów filmowych — film społeczny, ideowy, wychowawczy zajął ostatnie miejsce.

⁴ Zagadnieniu temu poświęcono specjalne (ale nie związane ściśle z filmem) badanie OBOP.

Andrzej Siciński, *Kontakty osobiste a proces masowego komunikowania*, Studia Socjologiczne, 1962, nr 2.

Tymczasem wśród motywów oceny filmu wartości społeczne, ideowe, wychowawcze znalazły się w grupie najliczniejszej. Rozbieżność tę wytłumaczyć można obawą odpowiadającego, by jego odpowiedzi na pytanie o upodobanie tematyczne nie interpretować jako wezwania do powrotu taniego schematyzmu. Tymczasem ten sam widz, oceniający znakomity film Czuchraja, bez chwili namysłu, jako motyw uzna-

Tablica 2

Motywy wyboru filmu, który najbardziej się podobał	% wskazań (1832 = 100%)
dobra gra aktorów	68,7
ciekawy temat, treść, fabuła	55,7
autentyzm, realizm, zgodność z prawdą historyczną	26,1
dobrze zdjęcia, obraz, dobra praca operatora	20,0
wartości ideowe, społeczne, humanitarne, wychowawcze, moralne i patriotyczne	19,7
wartości estetyczne (piękno przyrody, krajobrazu etc.)	19,5
pozytywna ocena wszystkich elementów (realizacja, atmosfera, nastrój, wypowiedzi typu: film dobry, świetny)	19,5
dobrze tempo, szybka akcja, napięcie, emocja	12,1
wartości komediowe, satyryczne, humor	11,6
wartości poznawcze, kształtujące intelektualnie (ciekawy kraj, ludzie, obyczaje)	10,2
dobra reżyseria	9,5
interesujące postacie bohaterów, typów, postaci	8,3
wartości emocjonalne (film wzruszający, działający na uczucia)	7,2
wartości rozrywkowe (wypoczynkowe)	7,0
ciekawy wątek miłosny	6,3
dobra muzyka, piosenka, taniec	5,2
inne motywacje	1,4

nia go za najlepszy, stawia na równi dobór tematu, wysoką ocenę gry aktorskiej i wartości społeczne, humanitarne tego filmu. Wysoka liczba motywacji tego typu świadczy o dojrzałości widza filmowego w Polsce. O wyrobieniu filmowym widza świadczy również fakt, że stosunkowo najmniej sprecyzowane sądy ogólne, wypowiedzi typu „wszystko było świetne“, „film dobry“ itp., zajęły dopiero siódme miejsce na liście najczęściej wymienianych motywacji.

Temat i gatunek dzieła filmowego

Z poprzednich odpowiedzi widzimy, jak wielką wagę przywiązuje widz do tematyki filmu, do jego rodzaju i gatunku.

Gatunek i rodzaj filmu znajduje się wśród najważniejszych czynników decydujących o tym, że widz wybiera się na ten właśnie a nie inny obraz. Widzowie dwukrotnie częściej kierują się upodobaniem do rodzaju filmu niż opiniami prasy, radia czy nazwiskami występujących w filmie aktorów.

Motywuując wskazane filmy, które najbardziej podobały się widzom w okresie poprzedzającym przeprowadzenie ankiety, 55,7% badanych wymieniło — tematykę

O UPODOBANIACH FILMOWYCH MIESZKAŃCÓW MIAST

filmu. Była to druga (po pozytywnej ocenie gry aktorów) z najliczniejszych motywacji, występująca znacznie częściej od pozostałych.

O doniosłej roli oceny wartości tematycznych filmu oraz silnych związkach tych ocen z oceną całości dzieła filmowego powiemy jeszcze w dalszej części tej informacji. Teraz przejść możemy do bardziej konkretnych wypowiedzi dotyczących ulubionych tematów i gatunków filmowych. Zebraliśmy liczne odpowiedzi na pytanie: „Jakie filmy lubi Pan(i) najbardziej?“ Pozwoliło to nam na dokonanie podwójnej kodyfikacji, która, w ramach określonych wypowiedzi widzów, sprecyzowała ulubione przez badanych tematy i gatunki filmów.

Tematyka filmu

Ankietowani wymienili (tablica 3) tematy filmowe, które cenią najbardziej.

Tablica 3

T e m a t ⁵	% wskazań (1832 = 100%)
wojenny, batalistyczny	24,4
kryminalny, sensacyjny, szpiegowski	17,2
obyczajowy	15,6
historyczny	15,4
psychologiczny	14,2
przygodowy; także — egzotyczny, podróżniczy, krajoznawczy, fantastyczny	6,7
kowbojski (western)	6,0
społeczny; także — ideowy, wychowawczy o wartościach humanistycznych	2,2
inne	1,7
brak określenia tematu	11,5

⁵ Suma odsetek przekracza 100 — bowiem ankietowani mogli wskazać więcej niż 1 ulubiony temat.

Widzimy, że — wbrew obiegowej opinii o przesycie widza filmowego w Polsce filmami wojennymi — właśnie tematyka wojenna, batalistyczna zajęła pierwsze miejsce wśród ulubionych tematów filmowych. Można przypuszczać, że struktura upodobań filmowych określona została w znacznej mierze przez filmy wyświetlane w okresie badania. Szczególną popularnością cieszyły się wtedy — tak wśród ogółu widzów w Polsce, jak i wśród osób badanych ankietą OBOP — filmy „*Krzyżacy*“, „*Wojna i pokój*“ oraz „*Ballada o żołnierzu*“.

Upodobania tematyczne widzów okazały się najsilniej związane z ich wykształceniem. Wraz ze wzrostem wykształcenia badanych wyraźnie malała sympatia dla filmów wojennych i batalistycznych. Rosła natomiast liczba zwolenników filmów o tematyce psychologicznej, obyczajowej i społecznej. Filmy historyczne, kryminalne, sensacyjne, szpiegowskie i westerny preferowane były natomiast przez widzów o średnim poziomie wykształcenia.

W jednym z pytań ankiety poddano ocenie badanych 34 filmy wyświetlane na ekranach kin w całym kraju w okresie poprzedzającym badanie. Widzowie, poza opinią o całości oglądanych przez siebie filmów, oceniali także poszczególne, wyty-

JAN FALEWICZ

powane przez nas elementy tych filmów. Mówiąc o upodobaniach tematycznych, warto wskazać na wyniki pytań o ocenę tematu, treści dzieł. Wśród 10 filmów, w których temat został najwyżej oceniony przez widzów, przeważają utwory — siedem tytułów, których akcja toczy się w okresie ostatniej wojny (tabl. 4).

Tablica 4

Kolejność	Pozytywne oceny wartości tematycznych	% wskazań	Negatywne oceny tematu	% wskazań
1.	Krzyżacy	(94,9)	Podrywacze	(34,5)
2.	Młode lwy	(84,0)	Flip i Flap na bezludnej wyspie	(31,8)
3.	Normandie-Niemen	(83,4)	Matka Joanna od Aniołów	(31,3)
4.	Ballada o żołnierzu	(79,3)	Zezowate szczęście	(27,6)
5.	Dama Kameliowa	(78,6)	Mąż swojej żony	(23,7)
6.	Romeo, Julia i ciemność	(77,9)	Ciao, ciao, bambino	(22,3)
7.	Jakobowski i Pułkownik	(77,6)	Jak zabić starszą panią	(21,3)
8.	Dziś w nocy umrze miasto	(77,1)	Ludzie z pociągu	(20,6)
9.	Hiroszima moja miłość	(77,0)	Babette idzie na wojnę	(20,0)
10.	Deszczowa piosenka	(76,7)	Siedmiu samurajów	(20,0)

Zestawienie powyższe potwierdza wniosek o popularności tematyki wojennej i batalistycznej w społeczeństwie polskim.

Gatunek filmu

Wśród filmów wymienionych w tablicy 4 nie widzimy ani jednej komedii sytuacyjnej, ani jednego filmu przygodowego i tylko jedną komedię satyryczną. Obok czterech dramatów psychologicznych spotyka się natomiast aż trzy dzieła utrzymane — zdawać by się mogło — w niezbyt popularnej wśród publiczności konwencji dramatów społecznych.

Pytanie o filmy, jakie badani lubią najbardziej, dostarczyło nam również informacji na temat ulubionych gatunków filmowych. Ponieważ zbieraliśmy odpowiedzi na pytanie „otwarte“ — uprzednio nie skodyfikowane, nie uzyskano odpowiedzi od ogółu badanych. Ponadto charakter tych wypowiedzi uniemożliwił ich usystematyzowanie zgodne z którąś ze stosowanych klasyfikacji. Stosując ją, spacyfikowaliśmy wypowiedzi badanych. Podajemy więc ulubione gatunki filmowe zgodnie z wypowiedziami badanych (tabl. 5).

Tablica 5

Gatunek	% wskazań (1832 = 100%)
komedia filmowa	22,4
melodramat	15,4
film muzyczny	11,4
dramat filmowy	7,0
film dokumentalny	4,4
inne, różne gatunki	1,9
nie określa gatunku	37,1

O UPODOBANIACH FILMOWYCH MIESZKAŃCÓW MIAST

Widzimy, że najpopularniejszym gatunkiem filmowym jest komedia filmowa. Znaczny odsetek badanych wymienia też film muzyczny. Ale 1/3 ankietowanych nie udzieliła nam odpowiedzi.

Więcej informacji dostarczyła nam analiza filmów, które najbardziej podobały się widzom wśród obrazów ostatnio oglądanych na ekranach (tabl. 6).

Tablica 6

Lp.	Filmy, które najbardziej spośród ostatnio oglądanych podobały się badanym	Kraj-producent filmu	Gatunek (wg klasyfikacji CWF)	% wskazań (1832 = 100%)
1.	Krzyżacy	Polska	kostiumowy	45,6
2.	Dama Kameliowa	USA	dram. psychol.	13,7
3.	Wojna i pokój	USA	kostiumowy	13,3
4.	Ballada o żołnierzu	ZSRR	dram. psychol.	7,6
5.	Babette idzie na wojnę	Francja	kom. sytuac.	7,2
6.	Pół żartem, pół serio	USA	kom. sytuac.	5,8
7.	Młode lwy	USA	dram. społ.	5,0
8.	Vera Cruz	USA	przygodowy	4,6
9.	Matka Joanna od Aniołów	Polska	dram. psychol.	4,3
10.	Jakobowski i Pułkownik	USA	kom. satyr.	3,7
11.	Romeo, Julia i ciemność	CSRS	dram. psych.	3,6
12.	Hiroszima moja miłość	Francja	dram. psych.	3,5
13.	Dziś w nocy umrze miasto	Polska	dram. społ.	2,9
14.	Pożegnanie z bronią	USA	dram. psych.	2,7
15.	Kryptonim „Cycero“	Anglia	kryminalny	2,7
16.	Noc szpiegów	Francja	kryminalny	2,6
17.	Deszczowa piosenka	USA	muzyczny	2,6
18.	Złodziej z Bagdadu	Anglia	młodzieżowy	2,5
19.	15.10 do Yumy	USA	przygodowy	2,5
20.	Mąż swojej żony	Polska	kom. sytuac.	2,4
21.	Garsoniera	USA	kom. satyr.	2,4
22.	Normandie-Niemen	ZSRR	dram. społ.	2,3
23.	Tam, gdzie rosną poziomki	Szwecja	dram. psych.	2,3
24.	Ciao, ciao, bambino	Włochy	kom. sytuac.	2,1
25.	Ludzie z pociągu	Polska	dram. społ.	2,1
26.	Flip i Flap na bezludnej wyspie	Francja	kom. sytuac.	2,0
27.	Zezowate szczęście	Polska	kom. satyr.	2,0
28.	Witaj, smutku	USA	dram. psych.	1,9
29.	SOS Titanic	Anglia	dram. społ.	1,7
30.	Anatomia morderstwa	USA	kryminalny	1,7
31.	Urzeczona	Francja	kryminalny	1,7
32.	Milczące ślady	Polska	przygodowy	1,7
33.	Miejsce na górze	Anglia	dram. psych.	1,6
34.	Podrywacze	Francja	dram. społ.	1,6
35.	Śniegi Kilimandżaro	USA	dram. psych.	1,6
36.	Les Girls	USA	rewiowy	1,4
37.	Czyste niebo	ZSRR	dram. społ.	1,4
38.	Liga Dżentelmenów	Anglia	kom. sytuac.	1,3

JAN FALEWICZ

Lp.	Filmy, które najbardziej spośród ostatnio oglądanych podobały się badanym	Kraj-producent filmu	Gatunek (wg klasyfikacji CWF)	% wskazań (1832 = 100%)
39.	Ogniomistrz Kaleń	Polska	dram. społ.	1,3
40.	Nędznicy	Francja	kostiumowy	1,0
41.	Los człowieka	ZSRR	dram. społ.	0,9
42.	Jak zabić starszą panią	Anglia	kom. sytuac.	0,9
43.	Pięć łusek	NRD	dram. społ.	0,9
44.	W samo południe	USA	przygodowy	0,9
45.	12 gniewnych ludzi	USA	dram. społ.	0,8
46.	Księga dżungli	Anglia	młodzieżowy	0,8
47.	Popiół i diament	Polska	dram. społ.	0,6
48.	Tańczymy wśród gwiazd	Austria	rewiowy	0,6
49.	Wyrok	Polska	dram. społ.	0,6
50.	Zuzanna i chłopcy	Polska	przygodowy	0,5
51.	Zakazane piosenki	Polska	dram. społ.	0,5
52.	Dotknięcie nocy	Polska	kryminalny	0,3
53.	Garbus	Francja	kostiumowy	0,3
54.	Czerwona oberża	Francja	kom. sytuac.	0,2
55.	Na wschód od Edenu	USA	dram. psych.	0,1
56.	Music-hall	Anglia	dram. psych.	0,1
57.	Przeciwko bogom	Polska	dram. psych.	0,1

Wśród filmów uznanych za najlepsze spośród oglądanych w okresie poprzedzającym badanie przeważały dramaty — 47,4%, filmy komediowe stanowiły — 19,3%, filmy sensacyjne — 17,5%, filmy kostiumowe — 7,0%, muzyczno-taneczne — 5,3%, filmy dla młodzieży — 3,5% (tabl. 7).

Tablica 7

Rodzaj filmu	Filmy wprowadzone na ekrany kin polskich w 1961	Filmy ocenione jako najlepsze przez badanych
FILMY DRAMATYCZNE	51,0	47,4
w tym:		
dramaty psychologiczne	26,7	22,8
dramaty społeczne	25,1	24,6
FILMY KOMEDIOWE	18,0	19,3
w tym:		
komedie sytuacyjne	13,3	10,5
komedie satyryczne	4,1	8,8
FILMY SENSACYJNE	11,0	17,5
w tym:		
kryminalno-szpiegowskie	5,6	8,8
westerny i filmy przygodowe	6,2	8,8
FILMY MUZYCZNO-TANECZNE		
I KOSTIUMOWE	5,0	12,3
FILMY DLA DZIECI I MŁODZIEŻY	15,0	3,5
	N = 100% = 195	57

O UPODOBANIACH FILMOWYCH MIESZKAŃCÓW MIAST

Porównanie filmów uznanych przez widzów za najlepsze z filmami skierowanymi do eksploatacji przez CWF w roku 1961 pozwoli nam uzupełnić informacja o ulubionych gatunkach filmowych.

Powyższe zestawienie wskazuje na bardzo nieznaczne różnice między opiniami widzów a repertuarem kin. Nie wdając się w rozważania, czy filmy reprezentujące poszczególne gatunki twórczości filmowej były jakościowo lepsze czy gorsze od przeciętnych i czy nie wpłynęło to na opinie badanych, zachowując daleko idącą ostrożność możemy mówić o pewnych tendencjach wskazujących na przeciążenie repertuaru filmowego sprzed trzech lat filmami dramatycznymi oraz o „potencjalnym zapotrzebowaniu widza“ na komedię filmową, film muzyczny, taneczny i kostiumowy. Porównanie rezultatów tej tablicy z wynikami poprzednio omawianego pytania nasuwa wniosek o niedosyć wśród publiczności filmowej w Polsce filmów komediowych i filmów muzycznych. Liczba widzów, którzy wymienili komedię jako swój ulubiony gatunek filmu, jest równa sumie wskazań na dramat, tragedię i melodramat. Stosunek komedii do tych trzech rodzajów filmów kształtuje się w upodobaniach widzów jak 1:1, natomiast w polityce Naczelnego Zarządu Kinematografii jak 1:3.

Z listy filmów w opinii widzów „najlepszych“ otrzymać ponadto możemy informacje o zróżnicowaniu upodobań co do filmów produkowanych w różnych krajach (tabl. 8).

Tablica 8

Kraj produkcji	Filmy ocenione przez badanych za najlepsze	Filmy wymienione w ankiecie	Filmy wprowadzone do eksploatacji przez CWF w r. 1961
Stany Zjednoczone	29,8	26,5	14,9
Polska	24,6	23,5	11,8
Francja	15,8	14,7	7,7
Anglia	14,0	8,8	8,2
Związek Radziecki	7,0	11,8	24,1
Inne kraje socjalistyczne	3,5	5,9	19,0
Inne kraje kapitalistyczne	3,5	5,9	8,2
Włochy	1,8	2,9	6,2
N = 100%	57	34	195

Najbardziej interesuje nas miejsce, jakie zajmuje film polski. Okazuje się, że o ile filmy produkcji polskiej stanowiły w r. 1962 zaledwie 10% tytułów kierowanych corocznie na ekrany, o tyle wśród filmów uznanych przez widzów za najlepsze — stanowią one aż dwadzieścia pięć procent. Fakt ten nie tylko potwierdził wysokie uznanie dla walorów filmu polskiego, mówi również o istnieniu „zamówienia społecznego“ na polskie dzieło filmowe.

Upodobania a wykształcenie

Badani o różnym stopniu wykształcenia uznali za najlepsze dziesięć następujących filmów.

Tablica 9

Kolejność	Poziom wykształcenia				
	podstawowe niepełne	podstawowe	niepełne średnie	średnie	niepełne wyższe i wyższe
1.	Krzyżacy	Krzyżacy	Krzyżacy	Krzyżacy	Krzyżacy
2.	Dama Kameliowa	Dama Kameliowa	Wojna i pokój	Wojna i pokój	Wojna i pokój
3.	Wojna i pokój	Wojna i pokój	Dama Kameliowa	Dama Kameliowa	Dama Kameliowa
4.	Ballada o żołnierzu	Ballada o żołnierzu	Ballada o żołnierzu	Ballada o żołnierzu	Ballada o żołnierzu
5.	Pół żartem, pół serio	Babette idzie na wojnę	Pół żartem, pół serio	Matka Joanna od Aniołów	Hiroszima moja miłość
6.	Babette idzie na wojnę	Pół żartem, pół serio	Babette idzie na wojnę	Vera Cruz	Młode lwy
7.	Flip i Flap na bezludnej wyspie	Jakobowski i Pułkownik	Vera Cruz	Pół żartem, pół serio	Garsoniera
8.	Zezowate szczęście	Młode lwy	Młode lwy	Młode lwy	Tam, gdzie rosną poziomki
9.	Milczące ślady	Dziś w nocy umrze miasto	Pożegnanie z bronią	Romeo, Julia i ciemność	Kryptonim „Cicero“
10.	Normandie— Niemen	Matka Joanna od Aniołów	Dziś w nocy umrze miasto	Jakobowski i Pułkownik	Matka Joanna od Aniołów

Widzimy, że o ile wszystkim widzom, niezależnie od poziomu wykształcenia, najbardziej podobały się cztery filmy: „Krzyżacy“, „Wojna i pokój“, „Dama Kameliowa“ i „Ballada o żołnierzu“, o tyle na dalszych miejscach widzowie o różnym poziomie wykształcenia wymieniają odmienne tytuły.

Zestawienie na tabl. 10 wskazuje, jak licznie reprezentowane są różne rodzaje filmów (wg nomenklatury stosowanej przez CWF) na liście dziesięciu filmów, które najbardziej podobały się widzom o różnym poziomie wykształcenia.

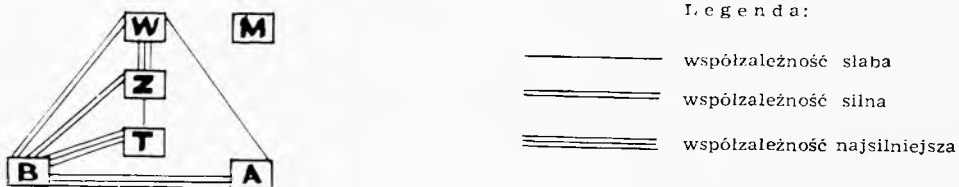
Tablica 10

Rodzaje filmów	Stopień wykształcenia				
	niepełne podsta- wowe	podsta- wowe	niepełne średnie	średnie	niepełne wyższe i wyższe
dramat psychologiczny	2	3	3	4	5
dramat społeczny	1	2	2	1	1
komedія sytuacyjna	3	2	2	1	—
komedія satyryczna	1	1	—	1	1
kryminalno-szpiegowskie	1	—	—	—	1
westerny i przygodowe	—	—	1	1	—
kostiumowe	2	2	2	2	2

Oceny poszczególnych elementów dzieła filmowego

Jak już wspominaliśmy, w ankiecie naszej poddaliśmy ocenie widzów 34 specjalnie wytypowane filmy. Tytuły te dobrano tak, aby odpowiadały w przybliżeniu strukturze filmów wprowadzanych corocznie na ekrany. Głównym kryterium wyboru była wartość dzieła. Wprowadzono filmy dobre i złe, cieszące się najwyższym uznaniem krytyków i takie, które spotkały się z ich surową oceną. Wymieniono obrazy o dużej popularności obok filmów nie cieszących się powodzeniem. Starano się, aby był to zestaw jak najbardziej charakterystyczny pod względem gatunku, tematu i formy. Opinie o poszczególnych elementach (oceniano odrębnie temat, postacie, grę aktorów, zdjęcia, muzykę i taniec oraz walory poznawcze) i globalne oceny całego dzieła ujawniły w czasie analizy daleko idące współzależności i powiązania⁶. Centralną rolę w ocenach poszczególnych elementów filmu odgrywa ocena bohatera filmu (B). Korzystne opinie na temat bohatera widzowie łączą na ogół z pozytywnymi ocenami czterech (na pięć możliwych) elementów filmu. Szczególnie silnie widzowie wiążą ocenę postaci bohatera z oceną walorów tematycznych dzieła (T) oraz oceną gry aktorskiej (A). Można to uznać za przejaw utożsamiania postaci bohatera z grą aktora kreującego jego postać i związania jej z losami bohatera (temat — treść — fabuła filmu). Bohater filmu jest często ładny, prezentuje się na ciekawym tle — stąd chyba zbieżność opinii o bohaterze i oceny zdjęć (Z). Widzowie oceniający pozytywnie postać bohatera filmu uznają go za sylwetkę interesującą („ciekawi ludzie“) i interesują się jego środowiskiem („ciekawą kraj, obyczaje“ — W). Oceny bohatera nie wiążą natomiast z opinią o walorach muzycznych filmu (M).

Zamiast długiego zestawu współczynników, wygodniej wykazać te współzależności na rysunku 1.



Rys. 1.

Każdy z dalszych elementów dzieła filmowego, z wyjątkiem muzyki i tematu, widz wiąże z ocenami trzech innych składników filmu. Tak więc grę aktora (A) wiąże z zainteresowaniem dla ukazanego przez film kraju, ludzi, obyczajów (W). Temat filmu (T) poza zdjęciami (Z) łączy, jak mówiliśmy, z oceną postaci bohatera (B). Ocena walorów muzycznych jest niezależna od oceny innych elementów.

Przyjrzyjmy się teraz, jak przedstawiają się powiązania ocen poszczególnych elementów w opiniach widzów o różnym poziomie wykształcenia (rys. 2).

Obserwujemy, że w miarę podnoszenia się poziomu wykształcenia badanych zmniejsza się liczba i natężenie powiązań między ocenami poszczególnych elementów dzieła filmowego. W miarę zwiększania się wykształcenia widz coraz rzadziej

⁶ Współzależności badano współczynnikiem korelacji rangowej Spaermana.



Rys. 2.

wiąże ocenę jednego elementu dzieła z oceną pozostałych elementów, wykazuje coraz wyższy stopień krytycyzmu. Stwierdzenie to wydawać by się mogło banalne, gdyby nie silny związek między ocenami walorów tematycznych i sympatia do bohatera filmu, utrzymujące się na jednakowym poziomie we wszystkich kategoriach wykształcenia badanych.

Oceny poszczególnych elementów a globalna ocena dzieła filmowego

Widzowie wiążą oceny wszystkich wymienionych przez nas elementów dzieła z ogólną oceną całości. Pozytywne oceny elementów filmu powodują pozytywne oceny całości. Powiązania te mają charakter dwukierunkowy. Akceptacja całości wpływa na pozytywne oceny elementów. Występują też dalsze, bardziej złożone zależności. Pozytywna ocena całości, wywołana przez pozytywną ocenę niektórych tylko składników, oddziałuje na dodatnią ocenę dalszych, drugoplanowych elementów.

W przypadku związków między ocenami ogólnymi i ocenami wybranych elementów, obserwujemy składniki ważne dla widza i mniej ważne — słabiej związane z oceną całości. Do grupy składników ważnych zaliczyć trzeba ocenę postaci bohatera, gry aktorów i walorów tematycznych.

Powiązania między oceną całości filmu a oceną walorów poznawczych (ciekawaj kraj, ludzie, obyczaje oraz praca operatora, ocena zdjęć) występują rzadziej. Walorów muzycznych filmu nie wiąże się na ogół z oceną całości dzieła.

Krytycyzm widzów

Krytycyzm widzów ujawnił się wyraźnie przy analizie ocen wytypowanych przez nas filmów. Stwierdziliśmy, że odmiennie przedstawia się hierarchia filmów najczęściej oglądanych przez badanych, a inaczej kolejność filmów uszeregowanych w zależności od ocen badanych. Ci sami ludzie, którzy tłoczyli się przed kasami biletowymi w oczekiwaniu na atrakcyjny film, często, po wyjściu z sali kinowej, dawali mu surową ocenę. Jednym z najczęściej oglądanych przez badanych filmów była polska komedia „Mąż swojej żony“. Film ten w ocenie widzów znalazł się na końcu.

Sporo światła na to zagadnienie rzucają inne wyniki ankiety. Stwierdziliśmy uprzednio, jakie elementy filmu widz wiązał najczęściej z ogólną oceną tego

O UPODOBANIACH FILMOWYCH MIESZKAŃCÓW MIAST

działa. Okazało się, że inne elementy filmu związane były z wyborem tytułu, który oglądali w kinie, z popularnością obrazu wśród badanych. Elementy te to opinie o walorach muzycznych, choreograficznych, o wątku miłosnym. Walory muzyczne, które odgrywają małą rolę przy ocenie całości dzieła, często decydują o tym, że widzowie idą do kina. Podobny wniosek nasuwały obserwacje o zapotrzebowaniu na dobry film rozrywkowy czy

Tablica 11

Lp.	Tytuł filmu	Rangi			Liczba widzów przez pierwsze 12 mies.
		Frekwencja badanych	Oceny badanych	Oceny krytyków	
1.	Krzyżacy	1	1	8	1
2.	Dama Kameliowa	2	2	25,5	3
3.	Młode lwy	13	3	20	13
4.	Vera Cruz	24	4	27,5	8
5.	Ballada o żołnierzu	7	5	3,5	11
6.	Tam, gdzie rosną poziomki	23	6	1	29
7.	Hiroszima moja miłość	18	7	11,5	28
8.	Pół żartem, pół serio	4	8	20	2
9.	Garsoniera	26	9	8	23
10.	Jakobowski i Pułkownik	23	10	16,5	16
11.	Miejsce na górze	29	11	5,5	18
12.	Romeo, Julia i ciemność	10	12	13	26
13.	Babette idzie na wojnę	11	13	16,5	15
14.	15.10 do Yumy	21	14	8	4
15.	Normandie—Niemen	22	15	30	19
16.	Noc szpiegów	27	16	29	27
17.	Deszczowa piosenka	25	17	16,5	17
18.	Złodziej z Bagdadu	15	18	31,5	12
19.	Witaj, smutku	17	19	27,5	22
20.	Dziś w nocy umrze miasto	8	20	23	10
21.	Ciao, ciao, bambino	9	21	33	9
22.	Siedmiu samurajów	31	22	2	33
23.	Matka Joanna od Aniołów	6	23	3,5	20
24.	Jak zabić starszą panią	20	24	14	25
25.	Milczące ślady	19	25	23	6
26.	Pięć łusek	32	26	20	30
27.	Życie przeszło obok	33	27	23	32
28.	Samson	30	28	10	31
29.	Mąż swojej żony	3	29	25,5	5
30.	Ludzie z pociągu	12	30	11,5	21
31.	Flip i Flap na bezludnej wyspie	16	31	34	7
32.	Syn wieku	34	32	31,5	34
33.	Zezowate szczęście	5	33	5,5	14
34.	Podrywacze	14	34	16,5	24

dobrą komedię muzyczną. Silne wzajemne powiązania szczegółowych opinii widzów przekonują o tym, że mamy do czynienia z dwoma odrębnymi zespołami elementów. Wyniki ankiety pozwalają dopatrywać się, że za zespołem elementów związanych z frekwencją widzów rysuje się funkcja rekreacyjna kina. Funkcja, która jednak nie determinuje krytycznych ocen widzów. O krytycyzmie tym świadczy ponadto pewna zbieżność ocen widzów z ocenami krytyków.

Na tabl. 11 przedstawiamy zestawienie filmów poddanych ocenie widzów. W zestawieniu tym porangowaliśmy średnie oceny widzów, średnie oceny krytyków filmowych (wg stałej rubryki w tygodniku „Film“), liczbę uczestników, którzy obejrzeni wytypowane przez nas filmy, oraz liczbę widzów, którzy obejrzeliby te filmy w ciągu pierwszych 12 miesięcy ich wyświetlania.

Poza omówionym zróżnicowaniem frekwencji filmowej i oceny tych filmów, tablica 11 wskazuje na pewne istotne zbieżności. Wśród filmów ocenionych przez widzów najwyższej — jako „bardzo dobre“, tylko jeden uzyskał u krytyków ocenę „średnią“, pozostałe ocenione zostały jako dobre, bądź nawet bardzo dobre. Spośród 29 filmów uznanych przez widzów za dobre, jedynie trzy uznane zostały przez krytyków za złe. Podobieństwo ocen krytyków i widzów kształtowało się jednak odmiennie w poszczególnych kategoriach wykształcenia. Obserwujemy, jak wraz ze wzrostem poziomu wykształcenia widza, w miarę wzrostu jego chłonności kulturalnej, rośnie jego podatność na opinie krytyków, rośnie zbieżność ocen widza i krytyka. Im niższy poziom wykształcenia widza, tym rozbieżność jego ocen z ocenami krytyków jest większa.

Zakończenie

Przedstawiliśmy część wyników badań. Wybraliśmy te, które naszym zdaniem rzucają nieco światła na zagadnienie upodobań widza filmowego w Polsce. Wydaje się, że w oparciu o nie można śmiało przeciwstawić się spotykanym tu i ówdzie poglądom, że przeciętny widz szuka w kinie jedynie odprężenia i rozrywki, że jedynie film łatwy, bezproblemowy, nie zmuszający do wysiłku intelektualnego zapełni nasze sale kinowe. Że „kasowość“ filmu jest najlepszym, jedynym wskaźnikiem gustów i upodobań widza. Wśród filmów, które spotkały się z najwyższymi ocenami widzów, które podobały się im najbardziej, znalazło się wiele tytułów wysoko cenionych przez krytyków filmowych, znalazły się dzieła najwybitniejszych reżyserów, utwory, w których wystąpili wybitni aktorzy. Widzowie wskazali tytuły będące adaptacjami filmowymi znakomitych utworów literackich. Obok filmów rozrywkowych, łatwych, znalazły się utwory trudne, często w nowatorskich formach, ideowe, zaangażowane, posiadające wybitne walory moralne. Wyniki badania wskazują więc na to, że zainteresowania widzów nie kierują się wyłącznie ku filmom łatwym, rozrywkowym, stroniącym od bardziej złożonych problemów, widz czeka na komedię filmową — ale na komedię dobrą. Większość filmów tego typu sprzed trzech lat oceniał negatywnie. Ale niezależnie od akceptacji rekreacyjnych funkcji kina, widz zwraca się również ku filmom trudnym, reprezentującym głębokie walory artystyczne, estetyczne, społeczne i wychowawcze. A upodobania widza filmowego powinny być znane ludziom kierującym dystrybucją filmów w naszym kraju, działaczom kierującym polityką kulturalną.

NOWY FILM FABULARNY I JEGO GENEZA SPOŁECZNO-HISTORYCZNA

I. MORFOLOGIA NOWEGO FILMU

Wiodące filmy współczesne. Współczesny film fabularny, obserwowany w przekroju tradycyjnych rodzajów i gatunków, różnicujących się wszechstronnie, nie ukazuje na ogół jednokierunkowych, specyficznych tendencji rozwojowych. Bardziej uchwytną linię rozwojową zdaje się on natomiast ukazywać w swych dziełach wiodących. Linia rozwojowa rysuje się tu: 1) w aspekcie poznawczym, dotyczącym stosunku filmu do rzeczywistości, 2) w aspekcie stylistycznym, dotyczącym struktur przedstawiania treści.

W pierwszym wypadku ewolucja ukazuje się jako przyrost dokumentalnych elementów treści, zaczerpniętych z autentycznej rzeczywistości, w drugim jako przyrost struktur treści choćby wziętych z wyobraźni, ale naśladowujących rzeczywistość, quasi-dokumentalnych. Choć pierwsza, czysto dokumentalna tendencja ma swą osobną kwalifikację, także poznawczą, pozaestetyczną i stąd wymaga oddzielnej analizy, strukturalnie biorąc pokrywa się z drugą, a nawet w rzeczywistości jest dla tamtej ciągłym wzorcem i źródłem inspiracji. W filmie współczesnym zaczyna coraz bardziej zacierać się i mieszać z sobą elementy dokumentalne z kreatywnymi.

Nowa tendencja stylistyczna, obejmująca elementy autentyczne i fikcyjne, nie otrzymała dotychczas w teorii czy krytyce filmowej jasnej definicji. W pracy tej nazwano ją *werystyczną*; propozycja tym uzasadniona, że powstają układy struktur treści podobne do prawdy autentycznej (*verum*).

Teza niniejszej pracy brzmi więc, że uchwytny constans rozwojowy współczesnej kinematografii jest wypadkową dwóch tendencji: dokumentalnej i werystycznej. Zostanie podjęta próba umotywowania tej tezy w oparciu o dostępny materiał filmowy oraz próba ramowego określenia społeczno-historycznych uwarunkowań tej ewolucji.

Za podstawę analizy morfologicznej wzięto dwie grupy filmów, które w latach 1960—1964 otrzymały ważniejsze nagrody na trzech, w sumie najbardziej reprezentatywnych festiwalach międzynarodowych: w Cannes, Wenecji i Moskwie — Karłowych Varach. Wspomniane dwie grupy ujawniają, z różną intensywnością, te same cechy strukturalne, ponadto zdają się być typowe dla całego nurtu awangardowego współczesnej kinematografii.

Pierwsza grupa to filmy uważane na ogół przez krytykę za szczególnie nowatorskie, a przez dystrybutorów za szczególnie *trudne*, z wielkimi wyjątkami skazane na odbiór ograniczony, czasem tylko w sieci kin studyjnych lub klubowych. Do takich należą: „*Przygoda*“ Michelangelo Antonioniego, „*Zeszłego roku w Marienbadzie*“ Alaina Resnais'ego, „*Kronika jednego lata*“ Jeana Roucha, Edgara Morina, „*Naga wyspa*“ Kaneto Shindo, „*Zaćmienie*“ Michelangelo Antonioniego, „*Osiem i pół*“ Federico Felliniego, „*Kobieta z wylm*“ Hiroshi Teshigahary.

Druga grupa filmów spośród nagrodzonych w tych samych latach na tychże festiwalach posiada odbiór bardziej masowy — dzięki większej atrakcyjności widowiskowej, problemowej lub anegdotycznej, jednak na ogół również nie osiąga rekordów kasowych w komercyjnej sieci kin. Do tej grupy należą: „*Śłodkie życie*“ Federico Felliniego, „*Pasażerka*“ Andrzeja Munka, „*Dziewięć dni jednego roku*“ Michała Romma, „*Ten najlepszy*“ Franklina Schaffnera, „*Ludzie z pociągu*“ Kazimierza Kutza, „*Życie sportowe*“ Lindsaya Andersona, „*Przeżyć swe życie*“ Jean-Luc Godarda.

Struktura treści filmów wiodących. Podstawową cechą obydwu zestawów filmów, zwłaszcza pierwszego, bardziej awangardowego, jest — poza wyraźnym dążeniem do tematyki współczesnej i autentycznej — struktura treści tych dzieł, ich język, metoda przedstawiania, którą można by określić jako *intensywną konkretność obrazowania*.

Intensywna konkretność — pierwszy człon definicji — oznacza nowy układ tworzywa treściowego, przedstawianie ludzi, przedmiotów i wydarzeń w strukturach zagęszczonych, mikromorficznych, przez to mniej klarownych, czasem wieloznacznych. Ich przeciwieństwem są struktury treści, na których opiera się trzon kinematografii tradycyjnej, bardziej schematyczne, niejako makromorficzne.

Obrazowanie — drugi człon definicji — oznacza, że struktury werystyczne pozostają jednak obrazami, a więc układami zorganizowanymi artystycznie. Następuje w nich swoista polaryzacja w dwóch kierunkach. Mają one silnie rozwinięty aspekt cech indywidualnych, specyficznych (*species*), jednocześnie jednak mają mniej lub więcej rozwinięty aspekt cech ogólnych (*genus*), odnoszący się do obiektywnych prawidłowości świata zewnętrznego, bądź do moralnej czy emocjonalnej wdeci twórcy, jej ogólniejszego wyrazu, ethosu.

Swą siłą uogólnienia weryzm odróżnia się od protokolarystyki, techniki mechanicznego kopiowania przypadkowych elementów rzeczywistości. Jednocześnie swą konkretnością, bogactwem realiów (*species*) różni się od akademizmu, operującego określonymi typami lub stereotypami.

Można więc mówić o swoistej *werografice*, nowym, filmowym typie grafiki, opartym na autentyzmie treści, fotograficznej precyzji detalu, fotogenii ruchu i poetyckiej aluzyjności. Autentyzm i poetycka aluzyjność to również cechy sztuki ludowej i folkloru; nic więc dziwnego, że filmowa werografika rozwijana była początkowo przez awangardzistów pochodzenia ludowego, wśród których pierwsze miejsce zajmuje Chaplin. Tamta pierwsza grafika filmowa (która później zachwycała malarzy i poetów i po pierwszej wojnie światowej przyczyniła się do powstania I Awangardy Francuskiej) zwracała się jednak do widowni plebejskiej, musiała więc być bardziej czytelna, dydaktyczna, eksplikowana, wyrażona w formach bardziej stylizowanych. Współczesna werografika filmu operuje techniką dużo precyzyjniejszą, nadto zwraca się do kręgu bardziej dojrzałej i wymagającej publiczności. Z tych to powodów i z innych wypowiedzi się w strukturach znacznie bardziej złożonych, a teza filmu, często niejednoznaczna, przekazywana jest językiem nieporównanie bardziej aluzyjnym niż dawniej.

Tendencje rozwojowe nowego filmu. Metoda intensywnej konkretności obrazowania nie zaciera tych wszystkich podziałów rodzajowych i gatunkowych, które dotychczas uformowały się w kinematografii. Jednak te rodzaje i gatunki przybierając kształt werystyczny zaczynają ewoluować w pewnych określonych kierunkach. Proces ten można zaobserwować w różnych aspektach.

1) W aspekcie składników treści. Struktury werystyczne zawsze oczywiście

obejmują zarówno *rzeczy* (ludzie, przedmioty), jak *wydarzenia*. Jednak weryzm w naturalny sposób zdaje się faworyzować opis rzeczy kosztem zewnętrznych wydarzeń. Przejawia się to z jednej strony w tendencji do pewnej wycinkowości obserwowanego świata zjawisk, z drugiej do tworzenia dramatu wewnętrznego, mikrodramatu, ukrytego w relacji zewnętrznie statycznej. Tak więc powstają filmy pozornie bez akcji i bez dramaturgii, w których „nic się nie dzieje”. Ta swoista antyanegdoticzność jest pierwszą przyczyną trudniejszego odbioru filmów typu „*Naga wyspa*” lub „*Ostatni dzień lata*”¹.

2) W aspekcie stosunku twórcy do treści. W filmach werystycznych jak i w tradycyjnych stosunek artysty do opisywanej rzeczywistości może być bardziej neutralny i badawczy lub bardziej subiektywny i zaangażowany (skądinąd każde dzieło sztuki jest w różnym stopniu syntezą obydwu postaw). Jednak struktury werystyczne niejako automatycznie zdają się faworyzować ów badawczy stosunek twórcy wobec rzeczywistości — nawet wewnętrznej, świata psychicznego. Biorąc pod uwagę, że masowa widownia raczej szuka w filmie ewazji emocjonalnej, antyemocjonalność często spotykana w nowym filmie zdaje się być drugą przyczyną trudniejszego odbioru dzieł typu „*Zaćmienie*”.

3) W aspekcie pochodzenia treści. W filmach werystycznych może być zawarte i tworzywo kreacyjne, wzięte z wyobraźni, i autentyczne. Jednak weryzm niejako automatycznie grawituje w stronę tworzywa autentycznego, dokumentalnego, choćby dlatego, że jest ono z natury złożone i bogate. Stąd widoczna — zwłaszcza od czasu neorealizmu — tendencja porzucania efektów scenografii, ucieczki od atelier w plener, szukania naturalnego tła i aktorów, zacierania się granic między filmem fabularnym i dokumentalnym. Ta swoista kronikalność, antydekoracyjność² nowego filmu, zdaje się być trzecią przyczyną trudniejszego odbioru dzieł typu „*Kronika jednego lata*”.

4) W aspekcie metody narracji. W filmach werystycznych jak i w innych narracja może być bardziej logiczna, obiektywna, respektująca rygory stosunków czaso-przestrzennych i przyczynowo-skutkowych, albo bardziej alogiczna, psychologiczna, subiektywna, kierowana prawami wyobraźni. Jednak struktury werystyczne, służąc coraz częściej penetracji świata duchowego, śledząc mechanizmy rządzące pamięcią i wyobraźnią człowieka — co jest szczególną pasją całej sztuki współczesnej — wyraźnie podważają w filmie tok narracji logicznej. Alogiczność przedstawień, konieczność wysiłku intelektualnego dla odtworzenia ciągów logicznych, to czwarta przyczyna trudniejszego odbioru filmów typu „*Osiem i pół*”.

5) W aspekcie metody budowania metafor. W filmach werystycznych, intensywnie konkretnych, różna może być metoda budowania metafor i symboli, obrazów z podtekstem, z „drugim dnem”. Jednak weryzm w naturalny sposób zdaje się faworyzować metaforykę wybitnie antykonwencjonalną i osobistą. Tendencję tę widać zarówno w filmach klasycznie dokumentalnych (np. rejestrowanie spontanicznych odruchów publiczności, symbolizujących pewne postawy w filmie „*Typy na dziś*” Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego), jak w filmach dokumentalno-poetyckich czy poetyckich, gdzie drugie dno obrazu oparte jest na odległych skojarzeniach wyobraźniowo-emocjonalnych, których rozwiązanie wymaga swoistego szyfru (np. poetycki podtekst nieważnych pozornie rekwizytów na plaży w filmie „*Ostatni dzień lata*” Tadeusza Konwickiego). Ta antykonwencjonalność

¹ Grand Prix na festiwalu filmów krótkometrażowych i eksperymentalnych, Wenecja 1958.

² Antydekoracyjność nie oznacza antywidowiskowości, bowiem nawet filmy pozbawione oprawy scenograficznej mogą posiadać walory widowiskowe (piękno przyrody w „*Nagiej wyspie*”, piękne fragmenty urbanistyczne w „*Zaćmieniu*”).

i hipotetyczność symboli nadaje wprawdzie lekturze dzieł, nawet klasycznie dokumentalnych, specyficzny smak poezji, jednakże w skali masowej jest piątą przyczyną trudniejszego odbioru tych filmów.

6) W aspekcie współczesności lub historyzmu. W werystycznych strukturach można przedstawiać bądź rzeczywistość odległą (np. „Siódma pieczęć“ Ingmara Bergmana), albo współczesną. Jednak weryzm stwarza naturalną preferencję dla tematyki współczesnej i nie jest przypadkiem, że w pierwszej grupie cytowanych filmów festiwalowych, szczególnie awangardowej w swym języku, reprezentowana jest wyłącznie tematyka współczesna, a w drugiej grupie, którą można uważać za pół-awangardową, tylko filmy polskie: „Pasażerka“ i „Ludzie z pociągu“, cofają się od chwili współczesnej do ostatniej wojny. Ten ahistoryzm, grawitowanie ku współczesności, jest z jednej strony czynnikiem atrakcji odbiorczej, z drugiej jednak strony wymaga większego na ogół wysiłku analitycznego, bowiem to, co szczególnie nowe na ekranie, jest jednocześnie najmniej znane i sklasyfikowane w opinii społecznej.

Kreatywność jako ekwiwalent społeczny. Sześć tendencji rozwojowych współczesnego filmu werystycznego, które — wśród innych — można odkryć w pokłosiu ostatnich festiwali (antyanegdotyczność, antyemocjonalność, antydekoracyjność, alogiczność, antykonwencjonalność, ahistoryzm), w różnym stopniu znajduje odbicie w poszczególnych gatunkach filmowych.

Z podstawowych gatunków filmu fabularnego: 1) dramatu społecznego czy psychologicznego, 2) komedii satyrycznej czy sytuacyjnej, 3) filmu widowiskowego, 4) filmu sensacyjnego, najbardziej ku werystycznej konwencji ciąży dramat społeczny i psychologiczny, jakkolwiek tendencja ta nie jest obca nowatorskim formom innych gatunków. Jeśli jednak wspomniane cechy współczesnego filmu werystycznego kumulują się w jakimś stopniu w jednym filmie, odbiór takiego filmu staje się trudny dla przeciętnego widza danego kręgu kulturowego, wymaga on bowiem intensywnych operacji analitycznych i syntetycznych w celu dookreślenia ukrytych w filmie treści i form. Filmy te wymagają w większym stopniu kreacji odbiorczej, a więc z punktu widzenia psychologii i socjologii można je nazwać *kreatywnymi*. To ostatnie pojęcie, związane z psychologią aktu odbiorczego, musi być jasno oddzielone od pojęcia filmu *kreacyjnego*, związanego z psychologią aktu twórczego artysty, a charakteryzującego dzieło oparte głównie na współczynniku wyobraźni.

II. WERYZM A POJĘCIA POKREWNE

Weryzm a realizm. Określenie stosunku nowego języka filmu do realizmu jest o tyle trudne, że pojęcie realizmu w sztuce ma różne aspekty, częściowo nawarstwione historycznie, w płaszczyźnie teoretycznej zaś jest kontrowersyjne. Rozwijając aspekt logiczny pojęcia realizmu („res“ wg gnoseologii materialistycznej to przede wszystkim świat fizyczny, zewnętrzny) oraz jego aspekt historyczny (postulat uogólnienia dziejowej prawdy epoki, wysuwany przez XVIII- i XIX-wiecznych teoretyków, od Diderota i Merciera do Lessinga, Bielińskiego, innych), dochodzimy do następującej możliwej definicji realizmu: jest to metoda przedstawiania, która, nie rezygnując z wartości formalnych oraz ze współczynnika subiektywizmu (o tyle o ile odbija on historyczne przemiany świadomości i systemu wartości danej epoki historycznej), dąży przede wszystkim do odkrywania prawidłowości i przemian zlokalizowanego historycznie świata zewnętrznego, ukazuje jego typologię.

Według tej definicji będą realistycznymi filmy werystyczne, jak „*Słodkie życie*“, „*Hiroszima, moja miłość*“ lub „*Zaduszki*“, które nawet w subiektywnej, poetyckiej narracji odbijają typowe przemiany świadomości współczesnej i zorientowane są przede wszystkim w stronę świata zewnętrznego, jego socjo-historycznych prawidłowości. Nie będą natomiast realistycznymi takie filmy pod pewnymi względami (np. tła) werystyczne, jak „*Nieśmiertelna*“ Alaina Robbe-Grilleta, w których świat zewnętrzny nie jest celem lecz środkiem, materialnym pretekstem do wyabstrahowanych konstrukcji dekoracyjno-formalnych, poetycko-ewazyjnych i psychologiczno-introspekcyjnych, jakkolwiek odbijać one oczywiście muszą jakiś ślad przemian świadomości ogólniejszej czy grupowej. Weryzm i realizm są więc kategoriami estetycznymi przecinającymi się, lecz nie pokrywającymi z sobą. Jeżeli chodzi o to, w czym są podobne, a w czym różne, patrząc na archiwalny materiał filmowy dostrzegamy w zasadzie dwie różne konfiguracje:

A) W wybitnych dziełach współczesnej klasyki filmowej, jak m.in. „*Złodzieje rowerów*“, „*La Strada*“, „*Lecą żurawie*“, „*Dwunastu gniewnych ludzi*“, a więc w filmach dzięki swemu humanizmowi niezwykle komunikatywnych, a z drugiej strony niemal dokumentalnie konkretnych w opisie rzeczywistości, dających każdemu widzowi pełnię przeżyć i doznań, weryzm i realizm zdają się oznaczać to samo pojęcie, które słuszniej można by zdefiniować jako *wielki realizm*. Kwalifikację arcydzieła zdobywają takie filmy jeżeli posiadają ponadto pełnię innych wartości estetycznych (formy, konstrukcji całościowej, adekwatności funkcji estetycznych i pozaestetycznych, itp.).

B) W dziełach, gdzie sprzeczności generalizacji i specyfikacji rzeczywistości nie zostały tak dokładnie stopione ogniem talentu i siłą humanistycznej wizji, dostrzegamy proces rozwarstwienia stylistycznego, tendencję do kształtowania się jednej z dwóch konwencji: na jednym biegunie grupują się filmy, w których dominują obrazy bardziej uogólnione, ale mniej zindywidualizowane; na drugim biegunie filmy o obrazach bardzo konkretnych i zindywidualizowanych, ale o mniej widocznej typowości i sile uogólnienia.

Jeżeli chodzi o grupę pierwszą, filmy te — o ile nie są trywialnie schematyczne — organizują się w konwencję, którą można by nazwać *tradycyjnie realistyczną*. Klasyycznym wzorcem są tu adaptacje realistycznej literatury XIX wieku (Dickens, Zola, Flaubert, Czechow, Tołstoj, plejada innych), znacznie rzadziej prozy XX wieku. Funkcja takich filmów zdaje się polegać przede wszystkim na tym, że dają one uogólnienia rzeczywistości historycznej, a czasem i współczesnej, jednak w aspektach bardziej ustabilizowanych i znanych. W sumie — ukazują prawidłowości historyczne raczej zweryfikowane, nadające się do szerokich generalizacji, typizacji, do klarownych zabiegów stylizacyjnych, nawet jeśli problematyka jest kontrowersyjna („*Popioły*“).

Jeżeli chodzi o grupę drugą, o filmy nowe, analiza wyników festiwalu wykazuje, że oscylują one z reguły wokół współczesności, często są nawet relacją reportażową. Funkcja filmów tego typu zdaje się polegać głównie na tym, że dają one uogólnienia rzeczywistości mniej skryształizowanej i znanej, stąd mniej nadającej się do typizacji i do stylizacji, choćby dlatego, że dotyczą one fenomenów socjologicznych dopiero się rodzących. Powstaje nowy typ realizmu: awangardowy, hipotetyczny, otwarty, wieloznaczny czy wiele znaczący, stawiający pytania odbiorcy.

Statycznie rzecz ujmując, wielki realizm i realizm typu tradycyjnego można by przyrównać do systemu krwionośnego kinematografii, łączącego wszystkich odbior-

ców, natomiast realizm nowy, werystyczny, do systemu nerwowego współczesnej kinematografii, wykrywającego to co nowe, indywidualne, specyficzne.

Patrząc dynamicznie, w perspektywie historycznej, można jednak dostrzec ciągły przepływ form, nieustanną ewolucję struktur realizmu ku coraz większej konkretności i złożoności. (Oczywiście, ewolucja ta wyraźnie rysuje się na tych samych obszarach kulturowych i w okresach, gdy społeczny skład widowni nie ulega rewolucyjnym przeobrażeniom.) To, co w Europie przed 20—30 laty uchodziło potocznie za realizm (np. film „*Dziewczęta w mundurkach*“, reż. L. Sagan z 1931 r.) — dziś wydaje się niemal schematyzmem, a to, co było wówczas realizmem awangardowym (np. film „*Reguła gry*“, reż. J. Renoir, 1939 r.) — dziś jest klasycznym niemal realizmem, a po latach może być realizmem tradycyjnym. O przyczynach i uwarunkowaniach tej ewolucji będzie mowa później.

Weryzm a awangardyzm. Pojęcie awangardy w sztuce wiąże się tradycyjnie przede wszystkim z aspektami formalnymi, jak eksperymentowanie, doskonalenie techniki, poszukiwanie nowych środków wyrazu. Ta formalna interpretacja awangardyzmu przyjęła się również po pierwszej wojnie światowej w filmie, pod wpływem tych znaczeń, jakie termin ów posiadał w poezji czy malarstwie. A jednak właśnie w filmie formalizowanie tego pojęcia było szczególnie nieuzasadnione, a to z wielu przyczyn.

Eksperymentalny film animowany, z którym często wiąże się pojęcie awangardy filmowej, nie należy do zjawisk ściśle kinematograficznych. Jest to przede wszystkim swoisty depozyt plastyki w filmie (*ciné-plastique*). Do ruchomej plastyki dochodzili rysownicy (Reynaud, inni) jeszcze przed wynalezieniem filmu.

Jeżeli chodzi o film właściwy, oparty na zasadzie fotografowania rzeczywistości „żywej“, film dzięki swej technice i z niej płynącym różnorodnym możliwościom dokumentacji i interpretacji życia, stał się w XX wieku w ogólnym froncie sztuki redutą figuratywności i funkcjonalności, a samym swym istnieniem zaprzecza tezie o generalnie formalistycznym kierunku rozwoju sztuki współczesnej.

Właśnie w filmie, gdzie w nowy sposób mogła się rozwinąć zasada współzależności formy i treści, gdzie — choćby w dziełach klasyków, jak Griffith, Eisenstein, Pudowkin, inni — okazało się jak bogactwo treści przyspiesza rozwijanie się eksperymentu formalnego, i na odwrót — jak udoskonalona technika pogłębia i rozszerza wymowę treści, pojęcie awangardy zaczęło nabierać nowego, dwustronnego charakteru. Awangardyzm w filmie należy dziś prawidłowo rozumieć zarówno jako nową eksplorację formy (rozwój techniki filmowej, środków wyrazowych, specyfiki tworzywa artystycznego, itp.), jak jako nową eksplorację treści, i to zarówno w sferze świata zewnętrznego jak wewnętrznego. Ta eksploracja, służąc jednocześnie celom estetycznym i pozaestetycznym, rozwijała się w coraz szerszej skali: od filmowych kronik Lumière'ów i pierwszych filmów naukowo-badawczych, przez formy artystyczne społecznego dokumentu radzieckiego D. Wierłowa, przez etnograficzno-przyrodniczy dokumentalizm R. Flaherty'ego, psychologiczny dokumentalizm L. Delluka i innych „impresjonistów“ francuskich, do integralnej, historyczno-filozoficznej eksploracji świata, którego być może szczytowym osiągnięciem byłby Eisensteinowski film o Meksyku, gdyby został ukończony. Tak więc weryzm od naukowców przeszedł do awangardzistów i dzięki nim stopniowo podbija kinematografię.

Dwustronne, formalno-treściowe rozumienie sensu filmowej awangardy rozwijała na Zachodzie przede wszystkim Jean Epstein, dziś już również jako artysta uznany za najbardziej konsekwentnego przedstawiciela filmowej awangardy za-

chodnioeuropejskiej w latach 20-tych, 30-tych i 40-tych. O jednym, nie najwybitniejszym filmie Epsteina pisał francuski krytyk w 1927 r.: „*Film jest męczący, trudny [...] trzeba dużego wysiłku intelektualnego, aby dotarł do naszej wrażliwości [...] rodzaj filmu laboratoryjnego [...] ale dla tych, którzy interesują się filmem przyszłości, jako ucztą [...]*“.³ Jednocześnie jednak Epsteinowską koncepcję awangardy znakomicie scharakteryzowała jego siostra, Maria, w słowach: „*Uznawał konieczność filmu ludowego, doskonałego przez film awangardowy*“.⁴

Weryzm a dokumentalizm. I te pojęcia, choć zachodzą na siebie, nie są oczywiście jednoznaczne. Podstawowa różnica tkwi w tym, że dokumentalizm, traktowany jako „*twórcza interpretacja rzeczywistości*“, według tej klasycznej i do dziś na ogół respektowanej definicji Griersona, uważany jest za konwencję odnoszącą się w zasadzie do świata zewnętrznego, podczas gdy w języku werystycznym można również obrazować świat psychiki człowieka, wizualne i dźwiękowe deformacje świata zewnętrznego. Druga różnica polega na tym, że weryzm może ale nie musi operować tworzywem wziętym z autentycznej rzeczywistości.

Te różnice między pojęciem weryzmu a dokumentalizmu mogą się w jakimś stopniu powoli zacierać. Była już mowa o procesie coraz głębszej symbiozy elementów dokumentalnych i kreacyjnych we współczesnym filmie fabularnym. Również granice między światem zewnętrznym a wewnętrznym światem psychiki ludzkiej są we współczesnym filmie coraz bardziej płynne. Jednocześnie w słowniku pojęć krytyki filmowej coraz bardziej rozszerza się zakres pojęcia „dokumentu psychologicznego“. Początkowo termin ten obejmował tylko poetycki film dokumentalny, a więc świat autentycznej rzeczywistości i bezpośrednich wrażeń traktowanych z poetycką impresyjnością (np. film „*Mijają godziny*“ Alberto Cavalcantiego z 1926), potem za dokument psychologiczny uznano filmy „impresjonistów“ francuskich ukazujące świat silnie zdeformowany, odbity w emocjonalnym pryzmacie wspomnień lub marzeń. Zaczęto te filmy traktować jako „dokumenty“ mechanizmów swobodnej, alogicznej myśli, marzeń, wspomnień (także film „*Zeszłego roku w Marienbadzie*“ oceniany był przez niektórych krytyków jako film o pamięci lub film o wyobraźni). Wreszcie za swoisty dokument psychologiczny, mogący interesować psychoanalitików, psychiatrów, a nawet socjologów, uznaje się dziś również niektóre filmy surrealistyczne, swoisty test procesów podświadomości.

Weryzm a empiryzm. Tendencja werystyczna posiada pewne zbieżności z filmem naukowo-badawczym, może bowiem czerpać z tego samego autentycznego tworzywa. Współczesny film przyrodniczy czy biologiczny, zwłaszcza pokazując świat przyrody w silnym zbliżeniu albo w ruchu przyspieszonym czy zwolnionym, prezentuje tworzywo niejednokrotnie urzekające estetycznie. Jednak wartości estetyczne nie są identyczne z artystycznymi, a weryzm jest właśnie metodą artystyczną. Różnica tkwi w zasadzie selekcji materiału. Film werystyczny wybiera, montuje lub organizuje tworzywo naturalne nie tylko według zasad analizy badawczej, lecz także pod kątem widzenia artystycznej całości konstrukcji lub przynajmniej piękna i ekspresji poszczególnych jej elementów, często też według tezy normatywnej.

Granica ta oczywiście jest płynna. Nie jest przypadkiem, że trzej wybitni pionierzy awangardy filmu dokumentalnego: Flaherty w USA, Wiertow w ZSRR

³ Jean Dreville o filmie „*Six et demi onze*“ (Cinégraphie, 15.IX.1927).

⁴ Autoryzowany tekst rozmowy Marie Epstein z autorem tej pracy.

i Epstein we Francji byli studiami lub pracą zawodową związani z biologią lub przyrodą, że Wiertow i Epstein rozwijali teorię kamery jako instrumentu służącego jednocześnie ekspresji artystycznej i empirycznej penetracji świata zewnętrznego. Nie jest również przypadkiem, że jednym z współwynałazców kinematografu był biolog, August Lumière, współtwórca nurtu werystycznego. Bowiem weryzm jako konwencja artystyczna ukazuje coraz wyraźniej nowe, niezwykle cenne choć nie wolne od złudzeń i niebezpieczeństw, związki między współczesną sztuką a nauką.

III. HISTORYCZNY ROZWÓJ I AHISTORYCZNA ESTETYKA

Problem statutu nowego filmu. Uznając rolę nowego filmu fabularnego w wychowywaniu widza, przygotowywaniu go do odbioru aktywnego estetycznie, poznawczo i etycznie, należy też uznać konieczność zapewnienia temu filmowi społeczno-estetycznego statutu dzieł kulturalnie cennych, a nie imprez rozrywkowych. W chwili obecnej film ten w zasadzie nigdzie nie korzysta ani z tych ograniczonych przywilejów, które zdobył eksperymentalny film animowany, ani z tych szerszych, które zdobył film dokumentalny. W zasadzie podlega on rygorom dystrybucyjnym filmu fabularnego jako widowiska rozrywkowego.

Impas trwa. Trzeba w zasadzie kilkakrotnego oglądu,⁵ aby w nowym, intensywnym odbiorczo filmie fabularnym przedrzeć się przez gęstą osnowę pozornie blahych detali i motywów, dojrzeć system znaków i znaczeń leżących na dnie, nie dyskwalifikować dzieła, które na pierwszy rzut oka wydaje się amorficzną pracą materiałową, a czasem nawet surowym preparatem klinicznym, wymagającym lupy. Bez kilkakrotnego oglądu nie powinny rodzić się decyzje jury, powstawać recenzje krytyczne o takich filmach, jak „*Ostatni dzień lata*“ Tadeusza Konwickiego lub „*Niewinni czarodzieje*“ Andrzeja Wajdy. Dzieła takie, po premierze, powinny również pozostawać na ekranach przynajmniej tak długo, jak długo — niezależnie od frekwencji — pozostają organizowane dziś ekspozycje malarstwa lub grafiki.

Epstein, szermierz nowego filmu, który padł od własnej broni, napisał słowa, które mogą służyć za motto przyszłego statutu awangardowej fabuły: „*Baudelaire, Rimbaud, wśród stu innych, nie zostawiłoby swego nazwiska w historii jako filmowcy [...]. Gdyby «Skąpiec», «Mieszczanin szlachcicem», «Britannicus» [...], które robiły generalną klapę i były zdejmowane z afisza po kilku przedstawieniach, były filmami, jakże dziś mało wiedzielibyśmy o nich [...].*“⁶

Czynnikiem utrudniającym powstanie społeczno-estetycznego statutu nowego filmu jest chwiejność kryteriów teoretycznych w ocenie jego wartości estetycznej i użyteczności społecznej. Film jest sztuką nową, kształtującą swe środki wyrazowe i swą estetykę, mogącą wpłynąć w jakimś stopniu na współczesną estetykę ogólną, która — jak wszystkie konstrukcje intelektualne — również podlega prawom historycznej ewolucji. Teoria nowego filmu może więc powstać tylko w oparciu o systemy estetyczne kompleksowe i historycznie zorientowane.

Perspektywa społeczno-historyczna. Jak stwierdza T. Munro,⁷ estetyka ogólna dopiero po drugiej wojnie światowej staje się bardziej kompleksowa, wiążąc się

⁵ Tylko dzięki kilkakrotnej projekcji zdobył wielką nagrodę w Wenecji w 1958 r. gorąco dyskutowany przez jury film „*Ostatni dzień lata*”.

⁶ Jean Epstein, *Esprit de Cinéma*, Genève—Paris 1955, s. 82.

⁷ Thomas Munro, *Towards Science in Aesthetics*, New York 1956.

z dyscyplinami dotyczącymi pokrewnych typów doświadczenia, jak socjologia, antropologia, historia sztuki i historia kultury. Niestety, nawet ta nowsza, bardziej społecznie i historycznie ukierunkowana estetyka rzadko dostrzega film jako sztukę, tym mniej dostrzega jego ewolucję i film nowy.⁸

Perspektywę społeczno-historyczną, w której ukazałyby się przesłanki do dyskusji generalnej o estetyce i użyteczności nowego filmu, można dostrzec w dziełach niektórych teoretyków marksistowskich. Tak na przykład w książce E. Fischera „Von der Notwendigkeit der Kunst“, w części końcowej, autor dzieli historię sztuki na trzy etapy. W pierwszym, kolektywnym okresie ludzkości sztuka była pomocniczym środkiem walki z przyrodą, spełniała przede wszystkim funkcje magiczne. W drugim okresie, podziału na klasy, wyjaśniała ona przede wszystkim konflikty społeczne, spełniała funkcję oświecenia publicznego. W trzecim, nadchodzącym okresie, który będzie syntezą kolektywizmu i rozwoju osobowości, sztuka będzie pełniła funkcje bogate i złożone, częściowo zupełnie nowe. Autor pisze: „Sztukę taką możemy jedynie przezuwać [...]“⁹ Niestety i w dziele Fischera perspektywa ta nie jest rozwinięta, nie istnieje również problem filmu, jego specyficznych funkcji i ewolucji w dzisiejszej kulturze.

W tych warunkach na teorię filmu i system norm wartościujących wciąż jeszcze mają wielki wpływ dwa potężne nurty estetyki ogólnej, zorientowane ahistorycznie: 1) nurt estetyki spekulatywnej pochodzący z pnia filozofii idealistycznej, 2) nurt estetyki utylitarnie funkcjonalnej pochodzący z pnia filozofii „naturalistycznej“¹⁰.

Estetyka spekulatywna. Ten nurt, często nawiązujący do kantyzmu, traktuje przeżycie estetyczne jako bezinteresowną kontemplację, a wartość sztuki określa jako swoistą, „duchową“, autonomiczną, niejako wyłączoną z procesów życiowych. Ta estetyka mogła kiedyś odgrywać w Europie rolę swoście postępową. Tak było na początku XIX w., kiedy neohumanści (A. Wolf, W. Humboldt) przeciwstawiali arystokracji rodowej i burżuazji „wieczne wartości ducha“; tak było również na początku XX w., kiedy teoretycy inteligentkiego elitaryzmu¹¹ walczyli z kulturalnym *laisser-faire*zmem. Jeżeli dziś te teorie wracają niekiedy w różnych wariantach, dzieje się to raczej na gruncie procesów alienacji lub protestu przeciw zaprzęgnięciu sztuki do służebności zbyt utylitarnych, a nie na gruncie historycznie zorientowanej filozofii sztuki, która tym teoriom zadała nieodwracalny cios, w dużym stopniu pod wpływem marksizmu.

Cios taki zadała im nawet filozofia naturalistyczna. John Dewey, polemizując z muzealną koncepcją sztuki i przeżytkami kantyzmu w estetyce, dowodzi, że sztukę odrywają od życia te same siły, które na wszystkich frontach spowodowały dezintegrację współczesnej kultury. Następstwem wyizolowania przeżycia estetycznego, sprowadzenia go do kontemplacji, jest powszechne dziś zjawisko stępienia wrażliwości estetycznej, upadek wielkiej sztuki, inflacja tanich namiastek, do których należy również film. Zdaniem Deweya, film — ogólnie biorąc — „nie uchodzi za sztukę“¹².

⁸ W dziełach estetyków amerykańskich film w ogóle nie jest brany pod uwagę w analizach i egzemplifikacjach. W Europie nieliczni tylko estetycy pioniersko włączają film do estetyki i historii sztuki (w Polsce dziś głównie Z. Lissa i S. Morawski).

⁹ Ernst Fischer, *O potrzebie sztuki*. Warszawa 1961, s. 262—263.

¹⁰ Dokładna analiza tego pojęcia zawarta jest w cyt. uprzednio dziele Thomasa Munro.

¹¹ Do nich należał m.in. E. Faquet, autor dzieła *Le Socialisme* (1907), traktujący wszelką twórczość naukową i artystyczną jako kapłańską misję elity duchowej.

¹² John Dewey, *Art as Experience*, New York 1958, s. 6.

Spekulatywna estetyka¹³ nie wyjaśnia nam specyficznych zjawisk współczesnego filmu; gorzej — może jego twórczą ewolucję niekiedy opóźniać lub dyskredytować. Istotnym atrybutem tej nienaukowej, arbitralnej estetyki jest swoisty monizm wartości estetycznej, uzależnianie (jak w ocenie antycznej rzeźby) kwalifikacji dzieła sztuki od waloru całościowej spójności formalnej, niewątpliwie kapitalnie doniosłej, ale — przynajmniej w świetle doświadczeń z niektórymi nowymi formami sztuki — nie będącej chyba warunkiem fundamentalnym. Film, sztuka rozwijająca się w czasie i operująca fotografią, jest zjawiskiem nowym, w którym bardziej niż w sztukach statycznych i w tradycyjnych sztukach dynamicznych wysuwa się na pierwszy plan problem treści i ekspresji¹⁴ (przedmiotowej i podmiotowej) jako artystycznego wyrazu tej treści. I to nie tylko ekspresji całościowej, ale także związanej z poszczególnymi obrazami i sekwencjami dzieła.

Stosując rygorystycznie warunek koherentnej całości jako własności konstytuującej wartość artystyczną (dla iluż amorficznych dzieł filmowych jest to co prawda rygor zbawienny) musielibyśmy wyłączyć poza obszar dzieł sztuki wiele współczesnych, nowatorskich filmów, tych mianowicie, które oparte są na konwencji dokumentu¹⁵, a zwłaszcza reportaży artystycznego¹⁶. W tym ostatnim gatunku realizator, starając się za wszelką cenę o całościową spójność formalną, szlifując ostrości dzieła, wpada często w akademizm, gubi natomiast ten bezcenny kruszec autentyczności, który z reportażu czyni nowatorską syntezę sztuki i techniki badawczej.

Reliktem spekulatywnej i afunkcjonalnej estetyki zdaje się być fakt, że w wielu krajach, nawet socjalistycznych, utrzymuje się jeszcze czasem szkodliwy i anachroniczny podział na „film artystyczny“ i „film dokumentalny“.

Estetyka utylitarnie funkcjonalna. Z bardziej naukowych, empirycznych pozycji wychodzi naturalistyczna estetyka amerykańska, którą reprezentują m.in. John Dewey, Thomas Munro, Iredell Jenkins, Irwin Edman. Estetyka ta o tyle zbliża się do marksistowskiej, że jest antropocentryczna i funkcjonalna, tj. że wszystkie wartości sztuki analizuje jako produkty pochodne życiowych potrzeb człowieka. Rozbieżności między naturalizmem a marksizmem zaczynają się dopiero przy definiowaniu, jakie prawa determinują z kolei rozwój owych życiowych potrzeb.

Naturalizm obciążony jest w pewnym stopniu balastem darwinizmu, przeja-

¹³ Mówiąc o estetyce spekulatywnej rozumie się kierunki estetyki obiektywistycznej, opierające wartość estetyczną na kanonie historycznie i społecznie niezmiennym. Ich opis i analizę krytyczną daje Stefan Morawski w artykule *O wartości artystycznej* (Kultura i Społeczeństwo, 1962, nr 4).

¹⁴ Niektórzy estetycy używają terminu *ekspresja* w znaczeniu zarówno przedmiotowym, mimetycznym, dotyczącym odtwarzania aspektów świata zewnętrznego, jak w znaczeniu podmiotowym (dotychczas tradycyjnie utożsamianym z ekspresją), dotyczącym osobistej wizji artysty. Taka definicja ekspresji jako „zorganizowanego bogactwa sugestii płynących z dzieła sztuki“ zawarta jest m.in. w dziele D. W. Gotschalka *Art and the Social Order*, Chicago 1947, s. 137. Wydaje się ona dla teorii filmu użyteczna, jest tu więc adaptowana.

¹⁵ Wszakże odczuwamy pewne zadowolenie estetyczne oglądając nawet wybrany fragment dobrego filmu. Trudno też odmówić kwalifikacji dzieła sztuki niektórym nowatorskim reportażom filmowym lub telewizyjnym, pozbawionym artystycznej konstrukcji całościowej, np. stynnemu reportażowi „*Primary*“ Richarda Leacocka, ukazującemu prezydenta Kennedy'ego w czasie akcji wyborczej. Kamera ani na chwilę nie odrywa się tu od osoby prezydenta, jednak walor sztuki tkwi w świetnym kadrażu i prowadzeniu kamery.

¹⁶ Roman Ingarden w swym studium *Kilka uwag o sztuce filmowej* (Studia z estetyki, t. II, Warszawa 1950) zajmuje się tylko filmem fabularnej fikcji jako „artystycznym“, eliminuje film reportażowy, ukazujący realne fakty. Jednakże Ingarden, jakkolwiek nie analizuje filmu reportażowego, stwierdza swoistość estetyczną tego zjawiska.

wia tendencję do mechanicznie ewolucyjnego interpretowania zjawisk rozwoju. Uważa on proces adaptacji za spóźnione prawo rozwoju sztuki, jednak zbyt słabo różnicuje ogólnie biologiczne i swoiście ludzkie współczynniki tej adaptacji. W reprezentatywnym dziele Jenkinsa¹⁷, który już na wstępie powołuje się na darwinizm jako punkt wyjścia swej filozofii sztuki, dostrzec można płynące stąd ograniczenia, a mianowicie: 1) pomijanie procesu rozwoju psychiki człowieka¹⁸, próba określenia jedynie ogólnych mechanizmów przystosowawczych, 2) pomijanie zmian obiektywnych sytuacji w rozwoju kultury współczesnej, stwarzających wciąż nowe warunki procesów adaptacyjnych.

Podstawowe założenia naturalizmu, który oddał skądinąd sporo usług współczesnej estetyce rozbijając niektóre mity teorii spekulatywnych, zwłaszcza niemieckich, można by zdefiniować jak następuje:

Sztuka jest jedną z form adaptacji życiowej człowieka. Podobnie jak inne wytwory kultury: język, wiedza, technika, moralność, religia, jest ona udoskonalonym produktem doświadczenia, ulepsza i rozszerza nasze kontakty ze światem. Doświadczenie to stwarza odrębny, „estetyczny“ układ komponentów psychicznych. Komponent estetyczny, obok dwu innych: afektywnego i poznawczego, reguluje nasz stosunek do rzeczywistości. Dzięki sztuce człowiek w specyficzny sposób, inaczej niż przez teorię, *poznaje* rzeczywistość.

W tych sformułowaniach można już najogólniej dostrzec światła i cienie estetyki naturalistycznej: z jednej strony konstruktywny pozytywizm, z drugiej ograniczony, jednostronny utylitaryzm. Odbiciem tego utylitaryzmu są proponowane przez Jenkinsa podziały klasyfikacyjne. Sztuce opartej na „sentymentalizmie“ lub „fantastyce“ odmawia on nie tylko kwalifikacji estetycznych (określając ją jako pseudosztukę), ale odmawia jej również wszelkiej użyteczności społecznej. W świetle tych kryteriów niektóre filmy współczesnej kinematografii awangardowej, jak „*Osiem i pół*“ Felliniego lub „*Zeszłego roku w Marienbadzie*“ Resnais'ego, należałyby uznać za fantastykę czy pseudosztukę. Przy całym szacunku dla intencji Jenkinsa trzeba stwierdzić, że w myśl podobnych kryteriów oficjalna krytyka amerykańska dyskwalifikuje na międzynarodowych festiwalach nowojorskich wiele filmów ambitnej światowej awangardy, zwłaszcza europejskiej, określając je jako „produkty chorego umysłu“.

Wnioski. W rozwoju sztuki — ogniwa genetyczne (środowisko historyczno-kulturalne i jego przemiany) oraz ogniwa funkcjonalne wywierają stały i doniosły wpływ na układ i ewolucję struktur estetycznych.

Nie zorientowane historycznie kierunki estetyki nie dostrzegają i nie respektują tej współzależności ogniw. W szczególności:

— estetyka spekulatywna, często wychodząca z pozycji hedonistycznych, często też będąca produktem alienacji wartości kulturalnych, absolutyzuje funkcję sztuki jako instrumentu bezinteresownej kontemplacji,

— estetyka naturalistyczna, wychodząca z pozycji jednostronnie utylitywnych, przejawia tendencję do absolutyzowania funkcji sztuki jako instrumentu służącego jedynie poznaniu, a więc adaptacji praktycznej.

Jeden i drugi kierunek nie reprezentuje postulatów pełnego rozwoju osobowości człowieka, zaniedbuje badanie genetycznych ogniw sztuki, i to zarówno w płaszczyźnie psychologicznej (ewolucja duchowa człowieka), jak w płaszczyźnie spo-

¹⁷ Iredell Jenkins, *Art and the Human Enterprise*. Cambridge, Massachusetts 1958.

¹⁸ Doniosłość tych procesów rozwojowych mocno podkreśla ostatnio psychologia razińska (vide m.in. S. L. Rubinsztejn, *Podstawy psychologii ogólnej*. Warszawa 1962, s. 117).

leczno-histerycznej (obiektywne przemiany w procesie kultury współczesnej), co ma szczególne znaczenie dla zrozumienia zagadnień filmu.

W konsekwencji, obydwa kierunki ahisterycznej estetyki skróciły i spłaszczły swój horyzont widzenia rzeczy, zgubiły pełny aparat kryteriów humanistycznych, są także bezradne wobec zagadki nowego filmu, jego genezy, struktur i funkcji społecznych.¹⁰

IV. GENETYCZNE CZYNNIKI ROZWOJU NOWEGO FILMU

Nowe elementy atrakcji odbiorczej. Szukając genetycznych, zwłaszcza społeczno-histerycznych uwarunkowań filmu „trudnego“, należy najpierw wyodrębnić te cechy, które w owym trudniejszym odbiorze stanowić mogą nowy element atrakcji odbiorczej. W zasadzie nie może nim być antydekoracyjność czy antywidowisko-wość, natomiast czynnikiem atrakcji odbiorczej może być podnoszenie widza do rangi współtwórcy dzieła, prowokowanie aktywnego odbioru zarówno w aspekcie poznawczym, jak estetycznym i etycznym.

W szczególności, nowe walory społecznej atrakcji mogą się kryć w następujących cechach i tendencjach filmu werystycznego, omówionych już w pierwszym rozdziale:

— antyanegdotyczność — gdyż twórczego aktu inteligencji i wyobraźni wymaga odczytanie idei filmu przekazywanych nie za pomocą akcji dramatycznej i dialogów, lecz sygnalizowanych (jak często we współczesnej poezji, prozie, malarstwie) za pomocą metafor uszeregowanych w głąb, często zagęszczonych w niewiele *sytuacjach dramatycznych* stanowiących klucz dzieła,

— antykonwencjonalność — gdyż jeszcze bardziej twórczego aktu inteligencji i wyobraźni wymaga odczytanie sygnałów i metafor jeśli oparte są one na motywach wizualnych i słuchowych dotychczas nie stosowanych, zaczerpniętych z przypadkowych obserwacji, reminiscencji lub skojarzeń,

— antyemocjonalność — gdyż brak wyraźnego i bezpośredniego zaangażowania artysty wymaga krytycznego wysiłku sumienia i intelektu widza, aby ustosunkować się do problemów pozostawionych w filmie do jego własnej oceny,

— alogiczność narracji — gdyż twórczego aktu intuicji i wyobraźni trzeba, aby przez pozorny chaos nie skoordynowanych obrazów i scen dostrzec — różne w różnych stanach psychicznych, lecz wspólne na ogół psychice ludzkiej — prawidłowości rządzące biegiem myśli, pamięci i wyobraźni.

W rozdziale tym wskazane zostaną trzy grupy przyczyn społeczno-histerycznych, które zdają się szczególnie sprzyjać rozwojowi nowego filmu: 1) ogólne procesy ewolucyjne współczesnej cywilizacji przemysłowej, 2) ewolucja współczesnych teorii kultury i wychowania, 3) specyficzne konsekwencje dwukierunkowego rozwoju techniki filmowej.

Ogólne procesy historyczno-kulturalne. Zapotrzebowanie społeczne na nowy typ filmu ma niewątpliwie źródło w ogólnych procesach i tendencjach rozwojowych współczesnej cywilizacji przemysłowej i urbanistycznej, które są badane przez socjologię, antropologię kulturalną, psychologię, a także przez bardzo dziś dynamiczną pedagogikę, która z wąskiego frontu zagadnień wychowania estetycznego

¹⁰ Według Stefana Morawskiego (*Wstęp do estetyki*, wykłady na U.W. w 1964 r.) — w estetyce metoda filozoficzna postuluje historyczną, a więc badanie określonej struktury estetycznej — „przez odniesienie jej do nadstruktury tegoż typu (prądu, stylu) i obu z kolei do struktury nadrzędnej, tj. do układu społeczno-histerycznego.”

dzieci i młodzieży przechodzi na szeroki front „wychowania przez sztukę“, obejmującego zarówno młodzież jak dorosłych.²⁰ W tej dziedzinie możliwe i potrzebne są nowe badania nad odbiorem filmu, weryfikujące hipotezy wysnute z refleksji teoretycznych; jednakże hipotezy te są dla badań empirycznych i ich właściwego ukierunkowania równie potrzebne jak ich weryfikacja empiryczna potrzebna jest dla teoretycznych refleksji.

Hipotetycznie, na rozwój nowego filmu mogą wpływać w różnych krajach z różnym nasileniem następujące czynniki, wszechstronnie analizowane dziś przez socjologię:

— Awans kulturalny szerokich mas, widoczny zwłaszcza w Europie, spowodowany zarówno ruchami społecznymi, jak rozwojem szkolnictwa podstawowego i średniego, rozpowszechnieniem się radia i telewizji etc.²¹ Ten awans kulturalny oddziałuje częściowo film od najbardziej elementarnych form ilustracyjnej dydaktyki, która dawniej zawarta była również w filmie rozrywkowym.

— W technice, stopniowe przechodzenie, najpierw w krajach wysoko technicznie rozwiniętych, od produkcji mechanicznej do produkcji zautomatyzowanej nie tylko zwiększa ilość czasu wolnego, ale również mniej wyczerpuje pracownika fizycznie i psychicznie, często także nerwowo; stąd zmniejsza się zapotrzebowanie na filmy będące źródłem tanich lub wulgarnych rekompensat sensualno-emocjonalnych.

— W obecnej fazie cywilizacji technicznej nie zostały zahamowane procesy centralizacji dyspozycji w dziedzinie społecznej i gospodarczej. Zmniejszony zakres inicjatywy i odpowiedzialności jednostki oraz małych grup społecznych powoduje szukanie nowych form, w których znalazłby ujście wrodzony osobowości ludzkiej instynkt twórczy. (W tym aspekcie należy patrzeć nie tylko na nowy film, ale i na szybko rozwijający się w świecie ruch amatorski w dziedzinie twórczości artystycznej).

— Rozwój współczesnej nauki i techniki spowodował znamiennej metamorfozę form świadomości, przekształcanie się myśli i wyobraźni współczesnego człowieka. Wzrasta giętkość, szybkość, elastyczność myśli, opanowanie perspektywy czasu, wzrasta również zainteresowanie mechanizmami rządzącymi myślą, pamięcią i wyobraźnią człowieka, co znajduje m.in. odbicie w filmie.

— Wzrasta powszechnie świadomość głębokiego kryzysu cywilizacji europejskiej, rozwijającej się już od XIV wieku w kierunku ekspansjonizmu — zorientowanego nie tylko ku podbojowi przyrody, ale i człowieka.²² Doświadczenie faszystwu, najbardziej zdegenerowanego, lecz logicznego ogniwa rozwoju na tej drodze, ukazało jasno dylemat: ostateczna dekadencja kultury zachodnioeuropejskiej lub próba odrodzenia jej, zarówno na drodze przeobrażeń społecznych, jak humanistycznej edukacji i reedukacji jednostki. Wiąże się to m.in. też z nową rolą i z nowym typem odbioru sztuki.

Ewolucja współczesnych teorii kultury i wychowania. Rozwój nowych form języka filmowego może być przyspieszony świadomą polityką kulturalną, opartą

²⁰ Wychowanie dorosłych (*life long education*) to generalna linia rozwoju nowej pedagogiki. W Polsce podkreślić należy w tym kierunku szkołę Bogdana Suchodolskiego i nowe publikacje z tego kręgu, m.in. pracę Ireny Wojnar *Estetyka i wychowanie*, Warszawa 1964.

²¹ Złożoną problematykę tego awansu analizuje Antonina Kłosowska w książce *Kultura masowa, krytyka i obrona*, Warszawa 1964.

²² Interesującą analizę ekspansjonizmu w filozofii i kulturze europejskiej oraz związanych z tym procesów degeneracyjnych zawiera książka Lewisa Mumforda *The Condition of Man*, London 1963 (rozdz. XI).

na określonej doktrynie społecznej. Kinematografie współczesne znajdują się w orbicie różnych, czasem kontrowersyjnych doktryn i programów. Jeżeli chodzi o problematykę wychowawczą filmu, doktryny te można by podzielić najogólniej na dwa nurty programowe.

Pierwszy to omawiana już filozofia naturalistyczna, której wykładnikiem jest m.in. program neutralizmu wychowawczego²³. Według skrajnie liberalnej interpretacji tej doktryny, głównie w USA, przyjmuje się, że człowiek dorosły *sam siebie wychowuje*. Na tej to właśnie podstawie w USA i innych krajach kapitalistycznych kinematografia oparta jest nie na zasadzie instytucji użyteczności społecznej, lecz przemysłu rozrywkowego. Brak tu dźwigni mogących przyspieszać rozwój nowych form języka filmowego.

Drugi nurt, według którego kinematografia służy nie tylko rozrywce, ale i zadaniami kulturalno-wychowawczym, rozpada się niejako na dwa odgałęzienia:

— W związku z dokonującym się w całym świecie, choć powolnym procesem demokratyzacji kultury, wszędzie zaczyna stopniowo dochodzić do głosu program upowszechnienia kultury przez film. W krajach kapitalistycznych, gdzie kinematografia pozostaje w rękach prywatnych i podlega działaniu praw rynkowych, program ten pozostaje raczej w sferze teorii, a nawet w tej właśnie sferze manifestuje się przede wszystkim jako koncepcja filmu — mechanicznej transmisji w kształtowaniu mas. Mecenat państwowy w krajach kapitalistycznych ogranicza się więc głównie do filmu oświatowego, dokumentalnego i naukowego, nowe, awangardowe formy filmu fabularnego popierane są doraźnie, najczęściej w ramach prestiżowych pozycji festiwalowych. Mimo to w Europie, a nawet w USA, postępuje z wolna proces formowania się kręgu widzów filmowych bardziej wykształconych w lekturze dzieła filmowego, dojrzałych odbiorczo, rysuje się też stopniowa ewolucja w kierunku filmu nowego, głębszego w ekspresji.²⁴

W krajach socjalistycznych, u podstaw stosunku państwa do znacjonalizowanej kinematografii leży doktryna wychowawcza, którą słuszniej jest nazwać programem *uspołecznienia kultury*. Jest to głębsza i bardziej humanistyczna wersja programu upowszechnienia, często jej logiczne rozwinięcie, w pełni zachowana jest bowiem społecznie postępową treść upowszechnienia. Definicja uspołecznienia podana przez B. Suchodolskiego brzmi: „*Nie chodzi [...] o to, aby wszystkim coś dawać, lub o to, aby wszystkich urabiać. Chodzi o to, aby wszystkich powołać. Powołać do pracy, wysiłku, twórczości [...]*.”²⁵ Dramat współczesnego człowieka — twierdzi Suchodolski — polega na tym, że nie może on stać się człowiekiem nie wznosząc się nad poziom swych dzieł, a jednocześnie coraz trudniej mu się wznosić. „*Każdy krok naprzód uwarunkowany jest przyjęciem w sobie samym i w obiektywnym świecie — osiągniętego kształtu życia, a zarazem jego odrzuceniem.*”²⁶ Ta refleksja filozoficzna, dotycząca też sztuki, nabiera w całym świecie nowej aktual-

²³ Jak stwierdza B. Suchodolski (*Uspołecznienie kultury*, Warszawa 1947), pod tym względem dwa główne kierunki filozofii XIX wieku: idealizm i naturalizm, miały w praktyce więcej podobieństw niż różnic. Prowadziły do wniosków, że nie należy oceniać ani przetwarzania kultury, gdyż jest ona koniecznym, niejako samoczynnym procesem rozwojowym, bądź ducha (idealizm od Hegla do Gentilego), bądź przyrody (naturalizm od Darwina i Spencera do Freuda).

²⁴ Ten proces w USA został szczegółowo udokumentowany i zanalizowany w książce Jerzego Toeplitza pt. *Film i telewizja w USA*, Warszawa 1963.

Dużą rolę w rozwoju filmu o strukturach intensywnie konkretnych (np. „*Ten najlepszy*”) odegrał tam wpływ reportażu telewizyjnego.

²⁵ Bogdan Suchodolski, *Uspołecznienie kultury*, jw., s. 155.

²⁶ Bogdan Suchodolski, *Wychowanie dla przyszłości*, Warszawa 1960, s. 56.

ności, m.in. w świetle nowej interpretacji wczesnych dzieł Karola Marksa, zwłaszcza „Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych”²⁷.

Nie jest przypadkiem, że pierwsze filmy społecznie walczące, a jednocześnie dokumentalne, nowatorskie w swoim języku, pojawiły się najpierw w radzieckiej klasycie lat dwudziestych, kiedy polityką kulturalną kierował dalekowzroczny humanista Łunaczarski. Nie jest też przypadkiem, że w latach ostatnich, po rozprawieniu się z dogmatyzmem i wyłącznie mechaniczną doktryną upowszechnienia kultury, dzieła wypowiedziane w nowym języku filmowym znów coraz częściej pojawiają się w kinematografii krajów socjalistycznych, zwiastując jej nowy etap.²⁸

Rozwój techniki filmowej. O wpływie mechanicznej techniki na sztukę, zwłaszcza na film, powiedziano wiele, zbyt mało jednak zwrócono uwagę na fakt zasadniczej doniosłości, że w sztuce filmowej rozwój mechanicznej techniki przebiega w dwóch różnych kierunkach, tworząc specyficzne pole dialektycznych sprzeczności.

Pierwszy kierunek rozwoju techniki filmowej, statyczny, od początku działający z tą samą siłą, to *powielanie*, zdolność mechanicznego zwielokrotniania obrazów i masowego ich rozpowszechniania. Temu procesowi towarzyszy nieuchronnie tendencja pewnej schematyzacji i ujednoczenia form języka filmowego. Nawet w dziełach wolnych od schematyzmu następuje w związku z tym proces dość szybkiego starzenia się wzorów, zamieniania się ich w „klisze”, struktury estetycznie zużyte.

Drugi kierunek, dynamiczny, to *produkcja*, zwłaszcza ciągły rozwój kamery jako instrumentu służącego zarówno ekspresji, jak empirii, a więc fotograficznej eksploracji materii życia w jego manifestacjach ruchowych, często niedostępnych dla oka nie uzbrojonego w soczewkę, przybliżającą i rejestrującą.

Technika ekspresji i eksploracji wynagradza w ten sposób filmowi poznawczo i estetycznie to, co traci on poznawczo i estetycznie wskutek techniki powielania. W tym samym stopniu, w jakim film powieła swe wzory, nadaje kształt konkretny pojęciom, mitom i wyobrażeniom, zamienia je — wskutek materializacji — w klisze, w tym samym stopniu musi on od tych schematów uciekać, tworząc w swej nadbudowie wyższej, awangardowej, struktury językowe silniej zindywidualizowane, w których odświeża się i regeneruje nasz refleks estetyczny.²⁹

²⁷ Por. Adam Schaff, *Marksizm a jednostka ludzka*, Warszawa 1965.

²⁸ Najdobitniej w ostatnich 2 latach proces ten uwidocznił się w CSRS, gdzie nowatorskie, awangardowe, a jednocześnie komunikatywne filmy typu „Czarny Piotruś” reż. M. Formana pojawiły się licznie. W Polsce z nowszych realizatorów do awangardy fabularnej pretenduje zwłaszcza J. Skolimowski. W ZSRR niektórzy weterani, jak M. Romm („Dzieci wzięci dni jednego roku”), są równie nowatorscy w języku, a dojrzałi w konstrukcji, jak obiecujący młodzi, np. M. Chucijew („Mam dwadzieścia lat”).

W ZSRR nowej formuły filmu broni, w gorących dyskusjach, szereg teoretyków, m.in. A. Wartanow w artykule *Język, kino i zritel* (Woprosy Estietyki). Podkreśla on, że współczesny film wciąga widza do współpracy stosując — zamiast ścisłego schematu montażowego i dyktatu wizji reżysera — długie ujęcia, głębię ostrości i równoległość planów, wreszcie przekazując „potok zjawisk”. Na konieczność aktywizacji odbiorczej widza zwracali też uwagę delegaci radzieccy na Międzynarodowym Sympozjum Filmu o Sztuce w Krakowie w 1965 r.

²⁹ Fizjologiczne uwarunkowania wartości estetycznej, polegające m.in. na tym, że zmysły nasze nie są przystosowane do reagowania na bodźce powtarzające się, lecz na bodźce zmienne, w związku z czym refleks estetyczny uwarunkowany jest pierwiastkiem nowości i oryginalności przedmiotu, wskazał po raz pierwszy w estetyce filmu Jean Epstein (*La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Paris 1921).

Psychologia rozwojowa a nowy film. Dotychczas w tym rozdziale omawiano najogólniej uwarunkowania socjo-historyczne w rozwoju struktur semantycznych nowego filmu. Uwarunkowania te dotyczą nie tylko filmu, ale i innych dziedzin sztuki XX wieku i składają się na często dziś dyskutowany problem „stylu epoki”, ogólnych różnicowań i ewolucji sztuki współczesnej wobec XIX-wiecznej i dawniejszej.³⁰ Ewolucję współczesnego filmu fabularnego, ściślej kształtowanie się nadbudowy struktur nowych, *trudnych*, *werystycznych* — dokonujące się pod wpływem owych czynników socjo-historycznych, można by nazwać *werystyczną filogenezą* filmu fabularnego.

Z punktu widzenia analizy kompleksowej problemu będącego tematem tej pracy popełniony byłby jednak zasadniczy błąd metodologiczny, gdyby pominięte zostało inne ogniwo: uwarunkowań psychologii rozwojowej.³¹ Indywidualny rozwój każdego osobnika, nawet w wieku dojrzałym, rozwój jego władz umysłowych, doświadczenia życiowego i umiejętności odczytywania składni filmu, sprawia, że musi on odbywać własną ewolucję od struktur filmu bardziej schematycznych i uproszczonych do bardziej aluzyjnych, eliptycznych i złożonych, jakby od początku powtarzać w skrócie historyczną ewolucję filmu. Tę ewolucję indywidualną, różną u różnych osobników (uwarunkowaną m.in. strukturą cech psychicznych) można by nazwać *werystyczną ontogenezą* filmu fabularnego.

Jak w każdej dziedzinie sztuki tak i w filmie — jak poucza praktyka pedagogiczna — odbiorca przechodzi dwie zasadnicze fazy edukacji. W okresie kształtowania się jego podstawowych pojęć i kryteriów wartości odczuwa potrzebę sztuki bardziej dydaktycznej, akademickiej, eksplikującej swe prawdy i normy; w drugim okresie, gdy podstawowy zrąb wiedzy o świecie i zasób kryteriów wartościujących jest już w zasadzie uformowany, odczuwa potrzebę sztuki mniej dydaktycznej, aschematycznej, implikującej swe prawidłowości i tezy normatywne. Korzyści, jakie osiąga widz w tym drugim, wyższym etapie edukacji humanistycznej i formowania osobowości, są przynajmniej trojaki: a) poznawcze — w sensie odejścia od schematów tradycyjnych, dopływu — przez werystyczne okno ekranu — nowych informacji o metamorfozach dokonujących się w świecie współczesnym, b) estetyczne — w sensie odnowy sensualnej, wizualno-dźwiękowej materii świata, jak również odnowy zasobu symboli wizualnych i dźwiękowych, c) twórcze — w rozumieniu radości twórczej, jakie daje lektura dzieła równie złożonego jak życie; przy czym twórczość ta angażuje wszystkie władze psychiczne i dotyczy zarówno elementów treści jak formy dzieła.

Dostrzeganie zarówno filogenetycznych jak ontogenetycznych czynników rozwoju filmu fabularnego, ich stała konfrontacja, to — jak się wydaje — fundamentalny postulat metody kompleksowej w badaniu genetycznych uwarunkowań współczesnego filmu. Zlekceważenie, w ocenach krytycznych czy pracach programowych, bądź ogniwa ewolucji historycznej bądź psychologicznej, prowadzi do tych czy innych form dogmatyzmu, do utraty perspektywy dialektycznej, do absolutyzowa-

³⁰ Rozważania nad *stylem epoki* snuje ostatnio w ZSRR m.in. N. A. Dmitriewa (*Ilustracje i słowo*, Moskwa 1963). Do cech tego stylu zalicza ona m.in. lakoniczność, kondensację elementów treści, a także literackość w specyficznym znaczeniu; nie jako styl anegdotycznej narracji typowy dla XIX wieku, lecz jako kształtowanie struktur odzwierciedlających myśl ludzką. Por. relację i wnioski Stefana Morawskiego w jego studium o współczesnej estetyce radzieckiej — *Między tradycją a wizją przyszłości*, Warszawa 1964.

³¹ Opóźnienia psychologii współczesnej na tym polu, w szczególności jeśli chodzi o odbiór filmu, sygnalizuje dobitnie włoski psycholog Mario Ponzo w studium *Cinéma et psychologie* (Revue Internationale de Filmologie, 1948, nry 3—4).

nia wartości bądź filmu tradycyjnego bądź nowatorskiego. Tu, jak i gdzie indziej, zadaniem teorii filmu jest — nie podważając subiektywnych współczynników każdej oceny estetycznej — czynić nasze wartościowanie bardziej poinformowanym i racjonalnym.

V. SZANSE I PUŁAPKI FILMU WERYSTYCZNEGO

Zgodnie ze schematem dotyczącym sztuk przedstawiających, zastosowanym m.in. w funkcjonalnej estetyce I. Jenkinsa,³² interpretacja rzeczywistości w filmie rozwija się wzdłuż 2 osi współrzędnych: poziomej — łączącej bieguny tendencji konwencjonalizującej i indywidualizującej oraz pionowej — łączącej bieguny tendencji mimetycznej i ekspresyjnej. Zarówno na pierwszej jak na drugiej osi można obserwować konstruktywne i mniej konstruktywne tendencje nowego filmu. Na pierwszej — szansom nowego realizmu przeciwstawia się w różnych formach *naturalizm*, na drugiej — szansom nowego romantyzmu przeciwstawia się w różnych maskach *neutralizm* moralny, konformizm. Wstępnej analizie tych tendencji poświęcony zostanie niniejszy rozdział.

Nowy realizm (formuła empirioartystyczna). Weryzm, a zwłaszcza jego dokumentalne, autentyczne elementy przenikające dziś do filmu fabularnego zdają się tworzyć w sztuce XX wieku nową jakościowo kategorię realizmu; reprezentują formułę, którą można by nazwać *empirioartystyczną*. Proponowany tu termin pochodzi stąd, że w nowym filmie fabularnym (a także w artystycznym filmie dokumentalnym) łączą się dwa typy wartości: 1) artystycznej — polegającej na intensyfikacji, subiektywizacji, kinetyzacji, rytmizacji, całościowej orkiestracji tworzywa, 2) empirycznej — polegającej na czerpaniu tworzywa z autentycznej rzeczywistości, jak to czyni badacz dokumentujący lub penetrujący fenomeny socjologiczne, psychologiczne, etnologiczne lub przyrodnicze. Kamera filmowa jest dziś instrumentem najbardziej empirioartystycznym; bardziej od kamery fotograficznej, która skrepowana jest statycznością i bardziej od kamery telewizyjnej, która w reportażach „na żywo“ daje ograniczone możliwości aranżacji fotograficznej, fotochemicznej czy montażowej, jest artystycznie bardziej prymitywna. Mikrofon filmowy, dalszy instrument rejestracji i penetracji, potęguje oczywiście zasięg empirioartystycznych możliwości.

Formuły empirioartystycznej nie może stworzyć żadna z tradycyjnych sztuk przedstawiających. Malarstwo i teatr, nawet w konwencji najbardziej realistycznej, interpretują temat, ale go jednocześnie mechanicznie (empirycznie) nie rejestrują, gubią więc autentyczną otoczkę realiów. Literatura, nawet w gatunkach reportażowych, odgradzona jest od autentyzmu ścianą słowa. Tak więc w filmie, po raz pierwszy w historii sztuki, nastąpić może usunięcie barier dzielących naukę i sztukę, ściślej — mimetyzm i ekspresję.³³

Sekwencje dokumentalne wmontowywane coraz częściej do filmów fabularnych, strzępy reportażu (np. zarejestrowana przez amatora scena torturowania Algierczyków, włączona do filmu „*Muriel*“ Resnais'ego), czy strzępy starych kronik filmowych (np. sceny frontowe w filmie „*Jules et Jim*“ François Truffaut), zdają się być przejawem wzrostu tendencji empirioartystycznej. Najbardziej czyste, szla-

³² Iredell Jenkins, *Art and the Human Enterprise*, cyt. wyd. Rozdział *The Varieties of Art*. I w tym schemacie oraz w jego egzemplifikacjach pominięta jednak została sztuka filmowa.

³³ Por. rozdział XIII pracy Waltera Benjamina *The Work of Art in the Epoch of Mechanical Reproduction*, napisanej w 1936 r.

chetne i specyficzne formy daje jednak ta metoda w klasycznym filmie dokumentalnym, a nawet reportażu, gdzie w pełni kumulują się, tworząc nową jakość, dwa akty twórcze: artysty i badacza, który — również kierowany twórczą intuicją — odkrywa w gąszczu życia to co jest nową, autentyczną prawdą socjologiczną, obyczajową, moralną. Klasycznym przykładem swoistego arcydzieła tego typu jest np. film K. Karabasa „*Muzykanci*”³⁴. Postawy osobowe określonej grupy społecznej (warszawskich tramwajarzy) zostały tu zaobserwowane z precyzją odpowiadającą wymogom behawiorystycznej metody socjologicznej³⁵, jednocześnie zaś powstało dzieło odczute subiektywnie i pełne krystalicznej harmonii formalnej.

Artystyczną integrację sekwencji dokumentalnych w filmie fabularnym spotykamy na Zachodzie Europy po raz pierwszy w „*Wiernym sercu*” (1923) Jeana Epsteina; też niektóre filmy bretońskie, nie przestając być fabularyzowanymi dokumentami etnograficznymi, były próbą konstrukcji jeszcze bardziej zintegrowanej badawczo, poetycko i formalnie. Dzisiejsza technika stwarza dla tych prób możliwości nieporównanie szersze. Nie jest przypadkiem, że Epsteina, twórcę estetyki „feerii realnej” i prof. Fryderyka Joliot-Curie łączyły podobne poglądy na naturę i istotę filmu³⁶; poglądy nie obce też większości przedstawicieli polskiej szkoły artystycznego dokumentu.³⁷

Dezintegracja formuły empirioartystycznej. Można wskazać trzy typy struktur filmowych, które — bazując na tworzywie autentycznym świata zewnętrznego — stopniowo oddalają się od formuły nowego realizmu:

A. Twórca rezygnuje z wartości artystycznych na rzecz empiryczno-poznawczych tj. dokumentacyjnych lub eksploracyjnych (przenikających materię życia głębiej niż oko, dzięki przybliżeniom, zwolnieniom lub przyspieszeniom ruchu itp.). Powstaje film naukowobadawczy lub naukowodydaktyczny, który może bawić oko naturalnym pięknem lub osobliwością materiału, ale przestaje być dziełem sztuki. Nieporozumienia powstają wtedy, gdy film taki, pozbawiony siły artystycznej ekspresji, zachowuje pretensje dzieła sztuki; wtedy bowiem czasem traci odkrywczę walory poznawcze nie zyskując artystycznych.

B. Twórca rezygnuje z wartości poznawczych na rzecz artystycznych. Opiera się i tu na materiale autentycznym (np. pokazany w 1964 r. na krakowskim Festiwalu film o światłach New Yorku), ale tło autentyczne traktuje tylko jako pretekst do wyabstrahowanych formalnie, czasem niezwykle pięknych symfonii kolorystycznych i wizualno-dźwiękowych.

C. Twórca, fetyszyzując możliwości kamery, rezygnuje z świadomego poszukiwania zarówno wartości poznawczych jak estetycznych, zdaje się na żywioł,

³⁴ Złoty Lew na festiwalu w Wenecji, w kat. filmów dokumentalnych w 1960 r., szereg innych głównych nagród.

³⁵ Metody badawcze mogą być różne. W filmie „*Kronika jednego lata*” J. Roucha i E. Morina twórcy zastosowali kombinowaną metodę wywiadu z przedstawicielami różnych grup społecznych i jednocześnie rejestrowania ich spontanicznych reakcji motorycznych. Wiele polskich dokumentalistów (Hoffman, Skórzewski, Karabas, inni) często stosuje metodę zamaskowanej kamery i ukrytego mikrofonu. Techniki te można uważać za specyficznie filmowe metody badawcze tzw. „socjologii rozumiejącej”, zapoczątkowanej przez Floriana Znanieckiego, badające zjawiska społeczne przyczynowo, przez analizę motywacji poszczególnych jednostek danej zbiorowości.

³⁶ Na ten temat artykuł J. Epsteina pt. *Le Professeur Joliot-Curie et le cinéma*, La Technique Cinématographique, 1947, nr 47.

³⁷ Por. wypowiedzi w zeszycie specjalnym Kwartalnika Filmowego poświęconym polskiemu filmowi dokumentalnemu (1965, nr 2); zwłaszcza konfrontacje z gatunkami *cinéma vérité* i *cinéma direct*.

rejestruje przypadkowe elementy rzeczywistości. Tą drogą istotnie można odkryć czasem motywy poznawczo lub estetycznie cenne, w zasadzie jednak jesteśmy tu na antypodach właściwej formuły empirioartystycznej. Niestety, metoda ta, często wynikająca z artystycznej bezpłodności, lenistwa lub naiwności, z reguły rekomendująca się jako *cinéma vérité* lub *cinéma direct*, dokonała w ubiegłych latach wielu spustoszeń w sztuce filmowej, dyskredytując prawdziwie nowatorską i twórczą formułę weryzmu.³⁸

Nowy romantyzm (formuła moralistyczna). Wspomniano, że współczesny weryzm pogłębia niekiedy trudności odbioru antymocjonalnością, klinicznym niemal chłodem w ukazywaniu problemów cechujących m.in. filmy Bergmana. Ten pozorny lub rzeczywisty brak zaangażowania osobistego, z tym związana deheroizacja bohaterów, utrudnia procesy projekcji i identyfikacji, będące, według E. Morina, kluczem do zrozumienia psychologii i socjologii filmu.³⁹

W dziełach współczesnej klasyki filmowej można dostrzec co najmniej dwa różne nurty: bardziej intelektualny (m.in. Bresson, Bergman, Antonioni, Resnais, Kawalerowicz) i bardziej emocjonalny (m.in. Bunuel, Fellini, Czuchraj, Wajda), jednak te dwa nurty bardzo często przeplatają się w twórczości tych samych artystów.⁴⁰ Obydwa bowiem są najczęściej wykładnikiem głębokiego zaangażowania moralnego.

Problem ten łączy się z zagadnieniem nowego romantyzmu w filmie współczesnym.

Romantyzm, niezależnie od historycznej ewolucji i filozoficznych zróżnicowań tego pojęcia, łączy się z określonymi psychologicznie cechami postawy osobowej; w sztuce łączy się to z przewagą pierwiastków ekspresyjnych nad mimetycznymi. Dzieło głęboko romantyczne jest więc głęboko ekspresyjne, dynamiczne, nie tylko liryczne, ale i postulujące. Jest orędziem twórcy, jego manifestem, afirmacją i polemiką. Afirmacją określonej idei moralnej lub społecznej (głęboki romantyzm nie zacieśnia się do indywidualizmu) oraz polemiką z rzeczywistością, która zawsze pozostaje w konflikcie z ideą.

Cechą romantyzmu naszych czasów, jeżeli za zwierciadło epoki przyjmiemy film reprezentowany przez dzieła współczesnej awangardy, zdaje się być szczególnie aktywny *moralizm*. Nie miejsce tu na analizowanie społeczno-historycznej genezy tej tendencji, widocznej również we współczesnym dramacie i prozie. Niewątpliwie, ów moralny niepokój, poszukiwanie nowych fundamentów światopoglądowych, wiąże się z kryzysem tradycyjnego systemu wartości, opartego na podstawach burżuazyjnoklasowych, rasowych lub partykularnych. Różne systemy filozoficzne: marksizm, egzystencjalizm, spirytualizm, składają się na moralistykę współczesnego filmu, znajdując tu i ówdzie wspólne odcinki drogi, wspólne wątki humanizmu, czasem filozofii heroizmu.

Moralitetami są najwybitniejsze dzieła współczesnej klasyki filmowej; z wymienionych na wstępie dzieł festiwalowych do takich należą „Przygoda“, „Słodkie życie“, „Osiem i pół“, „Kobieta z wydm“, „Pasażerka“, „Dziewięć dni jednego ro-

³⁸ W czasie Tygodnia Międzynarodowej Krytyki Filmowej FIPRESCI w Mediolanie w 1965 r. delegacja polska polemizowała ze stanowiskiem części dyskutantów, domagających się, aby metodę *cinéma vérité* uznać za wyczerpaną i spisać jej akt zgonu.

³⁹ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique*, Paris 1956. Dzieło to, niewątpliwie głębokie i odkrywcze, w zasadzie nie posiada jednak perspektywy genetyczno-historycznej, zbyt słabo naświetla również poznawcze funkcje filmu, trudno więc uważać je za pełny wykład antropologii kulturalnej filmu.

⁴⁰ Przykładem dzieła Andrzeja Munka.

ku“, „*Ten najlepszy*“, szereg innych. Nowość formuły współczesnego moralitetu polega na jego pozornym obiektywizmie, braku osobistego zaangażowania autora, który ogranicza się do rzucaenia snopu światła na wybrany problem. Autor bądź ukrywa swe stanowisko, zmuszając odbiorcę, aby spełnił rolę sędziego, albo zajmuje postawę dyskursywną, prowadząc dialog z widzem. Tak więc jak moralizm zdaje się być istotą nowego romantyzmu, tak dyskursywność zdaje się być istotą nowego moralizmu. Za romantyków naszej epoki można uznać Resnais'ego, Bergmana, Bressona, Antonioniego, Munka, Kawalerowicza, jakkolwiek według pojęć historycznych o romantyzmie obowiązujących w wieku XX, powinni być nazwani klasykami.

Pseudoromantyzm. Język werystyczny, metoda implikowania tez, otwiera w filmie szerokie pole dla powstawania falsyfikatów pseudoromantycznych, które często ukrywają się pod szyldem tzw. *neoromantyzmu*.

Jeżeli za specyficzną cechę romantyzmu współczesnego, uwarunkowaną historycznie i sprawdzalną w analizie dzieł współczesnej klasyki uznamy moralizm, trudno uznać za dzieła nowego romantyzmu niektóre kategorie filmów pretendujących dziś do tego miana, a w szczególności:

A. Filmy „romantyczne“ mówiące o miłości, ale sprowadzające ten problem bądź do erotycznego naturalizmu, bądź — na odwrót — do sentymentalnego pastiszu, nie dostrzegające istoty przeobrażeń obyczajowych i moralnych dokonujących się w naszej epoce między mężczyzną a kobietą. Do takich pseudoromantycznych filmów nie należą oczywiście nowatorskie dzieła jak: „*Przygoda*“, „*Zaćmienie*“, „*Dziewięć dni jednego roku*“, „*Sportowe życie*“.

B. Filmy „romantyczne“, których treścią jest introspekcja psychologiczna, często otwierają pole dla nowych osiągnięć artystycznych, czasem również poznawczych (w dziedzinie psychoanalizy), w istocie reprezentujące jednak neutralistyczną lub konformistyczną postawę moralną autorów, brak zaangażowania.

Filmom tego typu, w przeciwieństwie do autentycznych dzieł nowego romantyzmu, brak wewnętrznego życia, wibracji, ukrytej osi konstrukcyjnej, którą posiada dzieło o wartościach humanistycznych, choćby pozornie chłodne. Bezspornie neoromantyczny charakter ma film „*Hiroszima, moja miłość*“ A. Resnais'ego, znacznie więcej wątpliwości musi budzić inny film tegoż reżysera: „*Zeszłego roku w Marienbadzie*“, dzieło oparte raczej na tradycyjalistycznej, eskapistycznej konwencji symbolizmu z końca XIX wieku, swoisty przykład nowego baroku lub nowej secesji.

Tak więc na dnie współczesnej klasyki filmowej, nowego realizmu i nowego romantyzmu, zdaje się tkwić fundamentalna tendencja, aby widz stał się demiurgiem wartości i losów współczesnej cywilizacji.

Aleksander Kumor
Danuta Palczewska

NIEKTÓRE PROBLEMY SPOŁECZNEGO FUNKCJONOWANIA SZTUKI W EPOCE MECHANICZNEJ REPRODUKCJI

Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań może stać się wielokrotnie wypowiedziane twierdzenie socjologów, iż rozwój współczesnej kultury jest w znacznym stopniu zdeterminowany przez technikę. Badacze zjawisk kulturowych zajmują się związkami między sztuką a techniką zarówno w odniesieniu do „sztuk tradycyjnych”¹, jak i sztuk względnie środków przekazu, których narodziny umożliwiła technika. Charakterystyczny jest fakt, że badania te ograniczają się zwykle do opisu nowych zjawisk kulturowych, poszukiwania ich genezy oraz wykazywania czym różnią się od zjawisk występujących w innych formacjach kulturowych. Jest to głównie domena zainteresowań teoretyków kultury masowej². Rzadziej natomiast badane są skutki psychospołeczne, jakie niesie ingerencja techniki do sztuki, a więc to, co możemy określić ogólnie jako postawę społecznego odbiorcy. W niniejszej pracy chcemy się zająć tym właśnie zagadnieniem.

Nim przystąpimy do rozwijania podjętego tematu, trzeba bodaj najogólniej określić, jakie zagadnienia wchodzące w zakres problematyki sztuka — technika będą nas szczególnie interesować. Zdecydowaliśmy się skoncentrować na problemie reprodukcji, gdyż w rozważaniach dotyczących oddziaływania techniki na sztukę kładzie się zazwyczaj nacisk na sprawy wiążące się z możliwością mechanicznego reprodukowania dzieł sztuki i na konsekwencje, jakie z tego faktu wynikają.

Aby można było mówić o mechanicznej reprodukcji, czyli o mechanicznej rejestracji i odtwarzaniu, musi być spełnione kilka warunków.

Po pierwsze, musi istnieć przedmiot, który podlega reprodukcji. Przedmiotami reprodukowanymi są bądź dzieła oryginalne, funkcjonujące społecznie jako skończone dzieła sztuki (obrazy, rzeźby), bądź przedmioty, które nie mają obiegu społecznego, a które przeznaczone są do powielania (różnego rodzaju rytzy przed wykonaniem odbitek, w naszej epoce najczęściej rękopisy przed ich wydrukowaniem), bądź wreszcie różne sfery rzeczywistości materialnej — inscenizowanej i nie inscenizowanej — podlegającej materialnemu utrwaleniu. W tym wypadku chodzi o szereg form zapisu obrazu i dźwięku, którymi operują: fotografia, film, telewizja i radio.

¹ Por. np. Pierre Francastel, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, Paris 1956; Lewis Mumford, *Technics and Civilisation*, London 1934; Thomas Munro, *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, Cleveland 1964; Arnold Hauser, *Social History of Art*, London 1962; Vladimir Tasalov, *Estetika tehnicizma. Kritičeskij očerk*, Moskwa 1960.

² Por. cytowane i omawiane pozycje w książce Antoniny Kłoskowskiej, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964. Por. również bogatą bibliografię zamieszczoną w książce Edgara Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris 1962, pisaną z tych właśnie pozycji, podobnie jak podstawowa książka amerykańska *Mass Culture*, Glencoe, Illinois 1953.

Po wtóre, środki techniczne (narzędzia, proces technologiczny oraz tworzywo związane z procesem odtwarzania) muszą uzasadniać użycie określenia „mechaniczna reprodukcja“. Te środki techniczne — poza małymi wyjątkami — są efektem długiego rozwoju nauk przyrodniczo-technicznych oraz postępów w produkcji i ich rozwój uzależniony jest od rozwoju cywilizacji przemysłowej. W wielu wypadkach, gdy chodzi o narzędzia, są one na tyle złożone, że uzasadniają użycie określenia „maszyna“. Tym też najbardziej się różnią od prostych, tradycyjnie w sztuce używanych narzędzi, takich jak przybory do pisania, pędzel, diuto.

Po trzecie, efekt reprodukowania, czyli sama reprodukcja, musi się odznaczać jakimś podstawowym podobieństwem w stosunku do przedmiotu reprodukowanego. W niektórych wypadkach podobieństwo to może mieć charakter tylko semantyczny, a nie formalny. A więc w wypadku rękopisu i druku zachowane jest podobieństwo znaków, chociaż różnice w formie graficznej mogą być znaczne. Najczęściej jednak chodzi o podobieństwo formy, przy czym możliwe są tu dwa wypadki:

a) Reprodukcja jest identyczna z przedmiotem podlegającym reprodukowaniu. Identyczność należy tu jednak rozumieć w sensie zwykłej zmysłowej percepcji, a nie w sensie postawy psychicznej (poczucie tego, że reprodukcja jest absolutnie zgodna z przedmiotem reprodukowanym), ani też w sensie matematyczno-przyrodniczym (że identyczność jest sprawdzalna przy zastosowaniu odpowiednich narzędzi i procesów technologicznych). Za identyczne możemy więc uważać odlewy z tej samej formy, odbitki z tych samych rytów i matryc, być może nawet niektóre reprodukcje malarskie przy zastosowaniu wysoko rozwiniętych technik poligraficznych, stereofoniczny zapis dźwięku na taśmie magnetycznej itp.

b) Reprodukcja nie jest identyczna z przedmiotem odtwarzanym, chociaż zachowuje jego podstawowe cechy, tak że bez trudu można rozpoznać przedmiot reprodukcji. I — co najbardziej ważne — zmiany, jeśli występują, mają charakter technicznie zobiektywizowany. Chodzi o zmiany stałe, jakie są dyktowane właściwościami procesu technicznego. Np. w fotografii i filmie określony i stały typ deformacji przestrzennych i barwnych obrazu.

Po czwarte — okoliczności, że do wykonania mechanicznej reprodukcji niezbędne są środki techniczne, zawdzięczamy jeszcze jedną możliwość, mającą doniosłe znaczenie społeczne. Oto proces techniczny, stosowany w wypadku odtwarzania, pozwala najczęściej na wykonanie więcej niż jednej reprodukcji. Czasem wchodzi w grę kilkanaście czy kilkadziesiąt egzemplarzy, czasem ilości wyrażające się liczbami milionowymi.

Trzeba jednak podkreślić, że samo zjawisko mechanicznego reprodukowania jest czym innym w sensie kulturowym, czym innym zaś jest możliwość powtarzania reprodukcji, czyli powielanie, choć w praktyce językowej oba te pojęcia używane są zazwyczaj synonimicznie. W wypadku reprodukowania podstawowym kryterium jest kryterium jakościowe związane z wyróżnikami estetycznymi. W wypadku zaś powielania (wielokrotnego reprodukowania) głównym kryterium jest z kolei kryterium ilościowe. Zjawisko wielokrotnego reprodukowania wywołuje różnorodne skutki społeczne, co przede wszystkim interesuje teoretyków kultury masowej. Wprowadzone rozróżnienie jest o tyle ważne, że w odniesieniu do sztuk posługujących się mechaniczną reprodukcją, a więc sztuk *par excellence* technicyzowanych, mamy jednocześnie do czynienia z faktem powielania, czyli w tym wypadku nakładają się na siebie dwa odrębne zjawiska.

Jakościowe zjawiska związane z problemem mechanicznej reprodukcji w sztuce oraz ich skutki estetyczne i społeczne nie stały się, jak dotychczas, przedmiotem osobnej monografii naukowej. Można tylko spotkać sporadyczne uwagi na ten

temat w pracach poświęconych innym zagadnieniom³. Panuje jednak zgodny pogląd, iż cywilizacja techniczna determinuje w znacznym stopniu twórczość artystyczną, same dzieła, jak też i proces odbioru sztuki.

Sytuacja jest tym bardziej zastanawiająca, że już przed kilkudziesięciu laty ukazał się esej niemieckiego pisarza i krytyka sztuki, Waltera Benjamina, pt. „Dzieło sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji“⁴. Spostrzeżenia i sformułowania zawarte w tej pionierskiej pracy warto przeanalizować. Wydaje się zresztą, że niektóre z nich do dziś zachowały swoją aktualność.

Benjamin wprowadza pojęcie aury dzieła sztuki, które stara się zdefiniować w innej pracy, a mianowicie w eseju pt. „O pewnych motywach u Baudelaire'a“ z roku 1939⁵. Łączy tam aurę z uwarunkowaniami psychologicznymi oraz socjologicznymi i określa jako „te myśli, które są ulokowane w naszej niewolnej pamięci i mające tendencję do zgrupowania się wokół przedmiotu percepcji“.

Benjamin przypomina, że wszystkie tradycyjne formy sztuki kształtowały się w określonej sytuacji historycznej i społecznej. Fakt ten powodował, iż mogła powstać odpowiednia atmosfera dla odbioru dzieł sztuki i w ten sposób rodziła się tradycja kulturowego obcowania z nimi. Owa otoczka kulturowa, która towarzyszy dziełu sztuki w procesie jego społecznego bytowania, jest właśnie — zdaniem Benjamina — aurą dzieł sztuki.

Wyjaśnienia Benjamina dotyczące aury nie są jednak zbyt konkretne. Grzeszą ogólnikowością i dlatego lepiej będzie oprzeć się na wyliczonych przez niego cechach aury, które ją konstytuują. Do nich należy unikalność dzieła, jego autentyczność, trwałość, zachowanie pewnych konwencji formalnych, wkład pracy niezbędny do wykonania dzieła sztuki, zdolność do wywołania postawy kontemplacyjnej oraz określone nawyki w obcowaniu z dziełem sztuki, jak: zachowanie dystansu wobec niego, towarzyszenie elementów kulturowych w obcowaniu ze sztuką. Na żadną z tych cech Benjamin nie zwrócił uwagi jako pierwszy. Jego zasługą, ale też nie małą, jest to, że zgrupował wiele kwestii diskutowanych dotąd w różnych dyscyplinach — estetyce, psychologii, socjologii, zwłaszcza w rozważaniach o kulturze — i nadał im wspólną nazwę.

Jednakże wprowadzone przez Benjamina pojęcie aury nasuwa pewne zastrzeżenia. Przy wszystkich zaletach kompleksowego ujmowania zjawisk, jest ono zbyt szerokie, zahacza o zbyt wiele problemów występujących w estetyce, psychologii, socjologii pod innymi hasłami. Dlatego też przyjmując propozycję Benjamina należy po pierwsze — ograniczyć się do elementów najwyraźniej konstytuujących

³ Z pozycji historyka i teoretyka sztuki problem reprodukcji podejmuje Thomas Munro w książce *Arts and Their Interrelations*, New York 1951. W rozważaniach dotyczących relacji między sztuką a przemysłem spotkać można uwagi dotyczące wartości estetycznych przedmiotów przemysłowych, które pozwalają wnioskować o roli estetycznej procesu reprodukcji. Por. np. Herbert Read, *Sztuka a przemysł*, Warszawa 1964; Lewis Mumford, *Technics and Civilisations*, jw. Wreszcie problem ten pojawia się niekiedy u teoretyków piszących o filmie, fotografii, radiu i telewizji. Podejmują go zwłaszcza ci z teoretyków filmu, którzy zajmują się stosunkiem filmu do rzeczywistości. Wymienić tu można zwłaszcza Rudolfa Arnheima (*Film jako sztuka*, Warszawa 1961), André Bazina (*Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963), Siegfrieda Kracauera (*Theory of Film*, New York 1960). Z punktu widzenia nowej jakościowo informacji wizualnej, problem reprodukcji rzeczywistości występuje u Gilberta Cohena-Séata (*Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, Paris 1961).

⁴ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Epoch of Mechanical Reproduction*, tłum. na język angielski przez H. H. Gertha i Don Martindale, s. 23—46, nadbitka bez miejsca i daty wydania. Esej ten ukazał się po raz pierwszy w tłumaczeniu francuskim Pierre Klossowskiego w czas. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936, nr 1.

⁵ Tamże, s. 31, przypis tłumacza.

i determinujących aurę dzieła sztuki. Po wtóre — jeśli aura dzieła sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji jest czymś jakościowo odmiennym, to należy zająć się przede wszystkim tymi jej przejawami, które można porównać z przejawami spotykanymi w rozważaniach o sztukach tradycyjnych. Na tym bowiem gruncie można będzie znaleźć pewne podobieństwa, jak i uchwycić istotne różnice, jakie się wiążą z procesem odbioru sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji. Po trzecie wreszcie — należy zwrócić uwagę na te elementy, które zawierają wyróżniki estetyczne.

Z wymienionych względów interesować nas będą zagadnienia unikalności dzieła sztuki, problem kultu w sztuce oraz desakralizacja sztuki.

Benjamin stara się udowodnić w swej pracy, iż aura dzieła sztuki zanika w ogóle w epoce mechanicznej reprodukcji. Naszym zdaniem przekonanie to nie jest w pełni uzasadnione. Skłaniamy się do mniemania, że elementy, które ją konstytuują, wybierają inną formę, a więc i ostateczna jej postać musi ulegać zmianom.

UNIKALNOŚĆ DZIEŁA SZTUKI

Jednym z głównych warunków powstania aury dzieła sztuki jest przeświadczenie odbiorcy, iż jest ono jedyne, unikalne. Unikalność dzieła sztuki nie jest właściwością, którą można odnaleźć w samym dziele, ale jest pewnym stanem świadomości społecznej, wywołującym u odbiorcy określoną postawę psychiczną. W związku z tym Benjamin pisał, iż „unikalność dzieła sztuki, a nie co innego tworzy jego historię. Historia sztuki jest bowiem historią oryginalnych dzieł“⁶.

O tym, że odbiorca doświadcza poczucia unikalności, decyduje kilka przyczyn.

Przede wszystkim przeżycie to rodzi się z przekonania, iż dzieło sztuki jest niepowtarzalnym tworem ręki artysty i że w dziele tym zawarta jest częśćka jego osobowości. Unikalność byłaby więc rodzajem pośredniego obcowania z artystą poprzez dzieło, obcowania zindywidualizowanego w każdym poszczególnym wypadku.

Ale w zakresie pojęcia unikalności mieści się niewątpliwie także przekonanie odbiorcy, że dane dzieło sztuki jest w sensie materialnym jednorazowe i że przeżycie piękna jest związane z tym jedynym przedmiotem fizycznym.

Właśnie na ten przedmiotowy charakter sztuki kładzie nacisk Francastel pisząc, że każde dzieło sztuki można rozpatrywać w sensie podwójnym: dzieło sztuki jako przedmiot materialny jest z jednej strony po prostu rzeczą, a jednocześnie także zespołem znaków sugerujących medytację, wywołujących postawę kontemplacyjną lub też powodujących wydawanie pewnych opinii. W konsekwencji dzieło sztuki stanowi unikalny wytwór takiej działalności, która jednocześnie jest aktywnością materialną oraz aktywnością wyobrażeniową określonej grupy społecznej. Ma przeto podwójny charakter — indywidualny i społeczny⁷.

Warto podkreślić, że ta jedność czynnika indywidualnego i społecznego w dziele sztuki dodatkowo wzmacnia poczucie unikalności. To bowiem, co w wyniku aktywności indywidualnej zyskuje cechę unikalności, a więc powstanie jakiegos jedyne go przedmiotu fizycznego, jest wzmacniane przez fakt, że dzieło jest zespołem znaków. Jako zespół znaków staje się też, dla określonej grupy społecznej i w określonym momencie historycznym, jedyne i niepowtarzalne.

Wypowiedziane uwagi potwierdzają fakt, że czynnik unikalności, jeśli jest społecznie uświadomiony, odgrywa niepoślednią rolę. Bywały i bywają sytuacje, że u wielu odbiorców odgrywa nawet rolę decydującą. Ale równocześnie nic nie wska-

⁶ Tamże, s. 29.

⁷ Pierre Francastel, *Art et technique*, jw.

zuje na to, aby poczucie jedyności dzieła sztuki w tej formie, z jaką spotykamy się w odniesieniu do sztuk tradycyjnych, musiało przejawiać się także w wypadku, gdy mamy do czynienia z mechaniczną reprodukcją.

Na inny aspekt unikalności, związany z materialnym bytowaniem dzieła sztuki, zwrócił uwagę Herbert Read pisząc, że dążenie do niepowtarzalności, unikalności jest związane z instynktem posiadania, charakterystycznym dla minionego, indywidualistycznego okresu cywilizacji. Twierdzi on dalej, że przeżycie unikalności nie jest składnikiem przeżycia estetycznego⁸.

Wydaje się, że w istocie Read trafnie zauważył, iż dążenie do niepowtarzalności wiąże się z instynktem posiadania i że jest historycznie zmienne. Historia bowiem wykazuje, że dzieła sztuki były zwykle przedmiotem czyjegoś posiadania i jednocześnie świadczyły o prestiżu właściciela. Jeśli nawet istniały pewne kolektywne formy posiadania dzieł sztuki, jakimi zawsze były świątynie, należy pamiętać, że pełniły one wówczas zupełnie inne funkcje, przede wszystkim kultowe, a dopiero wtórnie miały charakter dzieł sztuki. Nie można więc twierdzić, że ten wyjątek przeczy zasadzie, iż unikalność związana jest z instynktem posiadania.

Twierdzenie, że poczucie instynktu posiadania w odniesieniu do dzieł sztuki zniknęło współcześnie całkowicie, nie wydaje się jednak uzasadnione. Nawet wówczas, gdy dzieła sztuki stanowią własność społeczną i są percypowane jednocześnie przez większe zbiorowości, poprzez fakt zindywidualizowanego obcowania z tymi dziełami, jak też wiązania z nimi określonej sumy przeżyć, rodzi się poczucie zastępczej formy posiadania. Dzieło sztuki, z którym obcujemy przez jakiś czas i które jest dla nas źródłem doznań estetycznych, staje się w pewnym sensie „własne“. To przyswajanie dzieła przez odbiorcę, które uważamy za nową, zmodyfikowaną formę posiadania, odnosi się naturalnie nie do poczucia indywidualnej własności w tradycyjnym sensie tego słowa, ale znamionuje określoną postawę psychiczną.

Tę postawę psychiczną, leżącą u podstaw przeżycia unikalności, potęguje fakt, iż dzieło, które uważamy za unikalne, jest materialnym śladem niepowtarzalnego wysiłku twórczego. Wysiłek ten zasługuje ze względu na osobę artysty — na szczególne uznanie. Dlatego też walor unikalności wzrasta w miarę wzrostu społecznego uznania dla twórcy.

Benjamin natomiast utrzymywał, że przeżycia unikalności nie możemy wiązać nawet z najdoskonalszą reprodukcją. Jako dowód podaje fakt, że falsyfikat dopóty uznawany jest za oryginalne dzieło sztuki, a więc dopóty nadaje mu się znamiona unikalności, dopóki nie zostanie zidentyfikowany jako falsyfikat.

Autor dostrzega natomiast pewną zastępczą formę unikalności, jaką można wiązać z reprodukcją. Stwierdza bowiem, że reprodukcja w szczególny sposób reaktywuje oryginał, gdyż umożliwia pośrednie obcowanie z oryginałem. Dzięki reprodukcji możemy bowiem oceniać wartość wysiłku twórczego. Im jest doskonalsza, im lepiej odtwarza oryginał, tym bardziej wzmaga pośrednie obcowanie z oryginałem.

Można nawet postawić tezę, że środki techniczne, które pozwalają reprodukować dzieła sztuki za pośrednictwem mikrofonu i kamery, reaktywują oryginały w sposób szczególnie intensywny i tym samym mogą dalece wzmocnić poczucie ich jedyności. Chodzi o wielokrotnie podkreślane przez teoretyków, głównie przez teoretyków sztuki filmowej, możliwości mikrofonu, a zwłaszcza kamery, głębszego penetrowania całej rzeczywistości materialnej, w tym i dzieł sztuki stanowiących pod-

⁸ Herbert Read, *Sztuka a przemysł*, jw., s. 69—70.

stawę do reprodukcji. Jeśli na przykład mówi się o filmie, że pomaga nam odkrywać rzeczywistość, to można także powiedzieć, że pomaga nam również odkrywać dzieła sztuki.

Wydaje się, że rozważając problem unikalności w sztukach reprodukujących, nie można ograniczyć się do stwierdzenia, iż reprodukcja w sposób szczególny jedynie reaktywuje oryginał. Rodzi się bowiem bardziej zasadnicze pytanie, czy w odniesieniu do samych dzieł reprodukujących można mówić o problemie unikalności. Innymi słowy, czy istnieje coś takiego jak unikalność w wypadku filmu czy widowiska telewizyjnego.

Przypomnijmy nasze określenie, iż na pojęcie unikalności składa się przekonanie o niepowtarzalności dzieła sztuki jako tworu ręki artysty oraz że przeżycie piękna związane jest z jego materialnym bytowaniem.

Jeśli nawet możemy stwierdzić, że mikrofon i kamera niweczą w jakiś sposób unikalność dzieł sztuki, to równocześnie mogą stwarzać inne podstawy dla powstania poczucia unikalności. W każdym bowiem wypadku mechanicznego reprodukcji rzeczywistości materialnej musi być zawarty wybór, nawet wtedy, gdy artysta deklaruje, iż ogranicza się tylko do wiernej rejestracji. Więcej nawet — ten wybrany wycinek rzeczywistości musi być prezentowany w określony sposób. W sposób właściwy i jedyny dla osobowości artysty. Wtedy więc, kiedy wybór i interpretacja stają się środkami do uzyskania danej wizji rzeczywistości, wtedy też dzieła zawierające elementy tej mechanicznie odtworzonej rzeczywistości stają się jedyne, unikalne. Jeśli zatem istnieje świadomość społeczna, że w filmie zawarta jest właściwa danemu artyście wizja rzeczywistości, wówczas wolno przypuszczać, że filmowi temu można przypisać walor unikalności. Analogiczne zjawisko można zaobserwować wobec innych form reprodukcji mechanicznie odtwarzającej elementy rzeczywistości. I — co charakterystyczne — dzieła mechanicznie reprodukcji nie tracą tej cechy unikalności nawet w wypadku, gdy są wielokrotnie powielane. Ta jedność nie wiąże się bowiem z tworzywem, na którym artysta bezpośrednio, materialnie odcisnął ślad swojej ręki — z czym najczęściej spotykamy się w sztukach tradycyjnych — lecz przede wszystkim ze sposobem widzenia i odczuwania świata.

Można by tu podnieść zarzut, że w masowym procesie odbioru filmu raczej rzadko spotykamy się z uświadomionym w pełni obcowaniem z osobowością artysty. Nie każdy widz zdaje sobie sprawę z tego, kto jest rzeczywistym twórcą danego filmu, a więc nie jest w stanie świadomie obcować z osobowością artysty. Ten fakt świadczyłby przeciw filmowi, przeciw jego unikalności. Technika, w tym wypadku mechaniczna reprodukcja, przesłaniałaby proces artystyczny. Wydaje się jednak, iż w obcowaniu z każdym dziełem sztuki, a więc i mechanicznie reprodukującym, istnieje potrzeba doszukiwania się za nim jakiejś ludzkiej osobowości, nawet gdy nie jest nią artysta. Jeśli nawet w procesie odbioru np. filmu nie ma świadomości obcowania z twórcą, to powstaje jednak świadomość obcowania z jedyną, unikalną reprodukcją losu ludzkiego. Ten los jest unikalny nawet i w sensie fizycznym — jako jednorazowo utrwalony mechanicznie w reprodukcji. Istnieje więc świadomość, że nie może się powtórzyć. Jest to unikalność antropocentryczna, której ani reprodukcja ani powielanie nie mogą zniweczyć.

Czy mechanicznym reprodukcjom można przypisać tę cechę unikalności, która wiąże się z nimi jako jednorazowymi przedmiotami fizycznymi? Naturalnie z istoty reprodukcji wynika, że nie może być ona „jednorazowa“ w tym sensie, w jakim są jednorazowe rzeźby czy dzieła malarskie. Najwyraźniej przejawia się to wów-

PROBLEMY SPOŁECZNEGO FUNKCJONOWANIA SZTUKI

czas, gdy reprodukcje bywają powielane, a więc gdy, np. w wypadku filmu, mamy do czynienia z wieloma kopiami.

Nawet wtedy, gdy reprodukcja jest wykonana w jednym egzemplarzu, nie może nam towarzyszyć przekonanie, iż jest ona „jednorazowa“ jak jednorazowe są dzieła sztuk tradycyjnych. Te ostatnie stają się unikalne właśnie dlatego, że nie mogą być powtórzone w sposób identyczny. W wypadku mechanicznej reprodukcji natomiast, nawet w tej „jedynej“ postaci, jakby potencjalnie kryje się możliwość jej zwielokrotnienia. To przypuszczalnie pozbawia odbiorcę tego szczególnego przeżycia unikalności, jakie jest udziałem tych, którzy obcuja z dziełami niereprodukowanymi mechanicznie.

Przeżycie piękna, a więc i unikalności, wiąże się z faktem, iż dane dzieło sztuki jest po prostu rzeczą — istnieje w sensie fizycznym, a więc jest niejako gotowe do zmysłowej percepcji. Jest to niewątpliwie słuszne, gdy mamy na myśli dzieła sztuki tradycyjnej, które mają swój byt przedmiotowy. Należy jednak pamiętać, że mechaniczna reprodukcja nie ma takiej trwałości bytowej. Ani film, ani widowisko telewizyjne czy sluchowisko zapisane na taśmie magnetycznej — nie są rzeczą. W momencie, gdy są materialne (taśma filmowa, taśma magnetyczna), nie nadają się do percepcji. Aby można je było percypować jako dzieła sztuki, należy je wyświetlić, odtworzyć, nadać. I właśnie wtedy nie stają się one nigdy przedmiotami w dosłownym sensie tego słowa. Forma podawcza mechanicznej reprodukcji jest tego rodzaju, iż wyklucza moment przeżycia unikalności jako przeżycia skierowanego do przedmiotu, do konkretnej rzeczy.

Jeśli rozważyć fakt, iż współcześnie społeczny proces obcowania ze sztuką staje się coraz bardziej kolektywny, iż odchodzi się obecnie od tradycyjnego, indywidualistycznego obcowania ze sztuką — to można zaryzykować stwierdzenie, że mechaniczna reprodukcja jest w swym charakterze sztuką naszych czasów.

PROBLEM KULTU

W rozważaniach na temat aury sztuki Benjamin kładzie szczególny nacisk na sprawę oryginalności dzieła. Utrzymuje bowiem, że jest to warunek konieczny, by mogło stać się ono przedmiotem kultu. Kult wiąże się z wszelkimi dotychczasowymi sztukami jako składnik przeżycia estetycznego i jest jednym z głównych elementów tradycji społeczno-kulturowej, z której wywodzi się aura. Funkcja kultowa dzieł sztuki jest tak ważna według Benjamina, że staje się jednym z głównych kryteriów ich oceny. Uważa on, że istnieją w ogóle dwa typy ocen dzieł sztuki. Jeden za podstawę przyjmuje wartość kultową, drugi uwzględnia ich „wartość przedstawieniową“ (exhibition value)⁹.

Typ oceny ze względu na wartość kultową — jak dalej dowodzi Benjamin — jest wcześniejszy, gdyż w początkach sztuka pełniła przede wszystkim funkcje magiczno-rytualne i w tym czasie aura niemal utożsamiała się z tymi funkcjami. Poglądy autora na początki sztuki są na ogół zgodne z poglądami współczesnymi (np. Ernsta Fischera¹⁰) na ten temat. Benjamin jednak tym się różni od innych autorów, że nader mocno akcentuje rolę pierwiastków kultowych również i w późniejszych okresach. Dostrzega ich znaczenie w historii sztuki ujmowanej jako całość, uważając, że kult jest nieodłącznym składnikiem aury.

⁹ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Epoch of Mechanical Reproduction*, Jw., s. 33—34.

¹⁰ Ernst Fischer, *O potrzebie sztuki*, Warszawa 1962.

Jednakże zdaniem Benjamina trwałość wartości kultowych w dziejach sztuki nie oznacza, że uzasadnienie kultu pozostawało bez zmian. Początkowo uzasadnienie to miało charakter magiczno-religijny. Sztukę włączano wówczas do praktyk rytualnych. Później, już w okresie Renesansu, kult zaczął przybierać postać świecką. Wyrażało się to w „bluźnierczym“ apoteozowaniu samego piękna. Sytuacja ta nie uległa zmianie przez trzy wieki, aż do kryzysu wywołanego pojawieniem się rewolucyjnego środka reprodukcji, jakim była fotografia. W odpowiedzi na ten kryzys zrodziła się doktryna „sztuka dla sztuki“, czyli teologia sztuki.

Dla Benjamina nie ulega wątpliwości, że, wraz z rozwojem różnych form reprodukcji, wartości kultowe — tak nieodłącznie związane ze sztuką — zaczynają obumierać. Zanika zatem i aura dzieła sztuki, przynajmniej w tym zakresie, w którym była uzależniona od kultu. Z negatywu fotograficznego można zrobić każdą ilość odbitek; a więc pytać o „autentyczność“ odbitki nie ma sensu, nie ma też sensu wiązać jej z funkcjami kultowymi. W tego typu produkcji artystycznej dotychczasowe kryterium autentyczności przestaje obowiązywać¹¹.

W dziełach sztuki, które są związane z kultem, często większe znaczenie miał sam fakt ich istnienia niż to, czy w ogóle były oglądane. Kult bowiem wywodził się z tego, iż sztuka ucieleśniała pewne idee, stąd w stosunku do dzieł musiał być zachowany pełen szacunku dystans, który przybierał właśnie postać kultu. Fakt rozpowszechniania dzieł sztuki dzięki reprodukcji i zanik dystansu są, według Benjamina, objawami zaniku kultu.

Jednakże relikty wartości kultowej dzieł sztuki utrzymują się także i w epoce mechanicznej reprodukcji. Utrzymują się, jak dalej pisze Benjamin, w sposobie reprodukowania i w świadomości ludzkiej. Przykładem na to, jak wartość kultowa trwa w dziełach mechanicznie reprodukowanych, jest wczesna fotografia. Nieprzypadkowo w tym okresie twarz ludzka znalazła się w centrum uwagi. „Fotografia jako podarek dla najbliższych czy też pamiątka po nieobecnych lub zmarłych stanowi ostatnią ucieczkę dla wartości kultowej wizerunku. Po raz ostatni aura emanuje z wczesnych fotografii w postaci łatwo niknącego wyrazu twarzy ludzkiej“¹². Przykładem zaś na to, jak wartość kultowa trwa wciąż w świadomości ludzkiej, są dla Benjamina entuzjastyczne wypowiedzi miłośników i teoretyków filmu — Abła Gance'a, Severina Marsa, Aleksandra Arnaux i innych. Wszyscy oni wskazują na wielkie możliwości sztuki filmowej i, poetycko się nią egzaltując, w gruncie rzeczy usiłują „przemycić“ elementy kultowe.

Dzisiaj, gdy jesteśmy bogatsi od Benjamina o trzy dziesięciolecia, w których tak niesłychanie wzrosła ekspansja techniki w dziedzinę sztuki i rozwinęła się kultura masowa, możemy stwierdzić, że autor niemiecki mylił się. Mylił się gdy utrzymywał, że w epoce mechanicznej reprodukcji niki wartości kultowe. Właściwie niejako sam na siebie zastawił pułapkę, gdy ironizował na temat prób „przemycania“ do filmu wartości kultowych, mniemając, że entuzjaści kina błędnie przykładają stare wzorce do nowych form. Przecież kult jest sprawą obcowania ze sztuką, a nie czymś immanentnie tkwiącym w dziele. Faktu tego nie zmieni okoliczność, że ta czy inna wypowiedź dotycząca możliwości kina może być fałszywa. Ważna jest bowiem nie treść wypowiedzi, ale postawa wyrażona tą wypowiedzią. Dochodzi ona do głosu wśród licznych entuzjastów mechanicznie reprodukowanej muzyki, miłośników dużego ekranu kinowego i małego telewizyjnego.

¹¹ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Epoch of Mechanical Reproduction*, jw., s. 33.

¹² Tamże, s. 35.

Jest wiele podstaw do tego, aby bronić tezy, iż wartości kultowe w epoce mechanicznej reprodukcji bynajmniej nie nikną, tylko zmieniają swoje oblicze. Można zakładać, że kult jest koniecznym warunkiem przeżycia estetycznego, niezależnie od tego, czy będzie chodzić o sztukę tradycyjną, czy produkty mechanicznej reprodukcji.

Jeśli reprodukcja w sposób szczególny reaktywuje oryginał i dzięki niej czy poprzez nią można doznać poczucia jedyności dzieła sztuki, to nic nie stoi na przeszkodzie, aby przekazała nam wartości kultowe oryginału. Najbardziej może dobitnym przykładem jest kult reprodukcji obrazów i figur czczonych jako cudowne. W tym przykładzie kult występuje w swej formie jak najbardziej pierwotnej i dosłownej, bo religijnej. Trudno nawet rozstrzygnąć, w jakiej mierze poprzez reprodukcję czci się oryginał, a w jakiej mierze przedmiotem kultu staje się sama reprodukcja. Są to jednak wypadki skrajne, bo — jak wiemy — kult współcześnie przybiera formy „świeckie“, kulturowe.

Jednakże podstawowego kulturowego uzasadnienia dla trwania wartości kultowych w epoce mechanicznej reprodukcji należy szukać gdzie indziej, w podstawowych funkcjach sztuki niezależnych od jej przemian choćby najbardziej istotnych. W każdym bowiem wypadku, ilekroć sztuka tradycyjna czy posługująca się mechaniczną reprodukcją odpowiada na jakieś potrzeby — poznawcze, emocjonalne, realizuje jakieś dążenia, których spełnienie jest niemożliwe w życiu realnym, stwarza tym samym podstawy dla wiązania z nią wartości kultowych. Dzieje się tak dlatego, że każde ludzkie pragnienie, każde dążenie w sztuce sublimuje się i idealizuje, przybiera postać abstrakcyjnego i doskonałego spełnienia realnych potrzeb.

Ta rola sztuki jest często podkreślana we współczesnych teoriach estetycznych. B. Jessup pisał na przykład, że właściwością prawdziwego dzieła sztuki jest jego zdolność do wywoływania uogólnionych skojarzeń¹³. Dla Thomasa Munro sztuka to „[...] jedna z najważniejszych dziedzin ludzkiego życia, w której umysł ludzki wyraża swoje ideały, przeciwstawia się złu, marzy o lepszej przyszłości“¹⁴.

Podobne poglądy wypowiadają autorzy mający na uwadze sztuki posługujące się elementami mechanicznej reprodukcji. Funkcje sztuki polegające na idealnym ucieleśnianiu ludzkich dążeń i potrzeb zbliżone są do tych, jakie możemy zaobserwować w różnych kultach religijnych i jakie są podstawą do tworzenia się wszelkich mitów. Można więc powiedzieć, że w tym samym stopniu, w jakim sztuka przesycona jest pierwiastkami mitotwórczymi, w tym samym stopniu zdolna jest wywoływać postawę kultową. Stąd wynika wniosek, że funkcje kultowe sztuki bynajmniej nie wiążą się z jej formą, ale występują zawsze, ilekroć sztuka ma charakter mitotwórczy.

Na podkreślenie zasługuje fakt, iż — przeciwnie niż to utrzymywał Benjamin — funkcje idealizujące sztuki, a zatem i problem kultu, stały się właśnie współcześnie, w dobie mechanicznej reprodukcji, domeną szerszego zainteresowania teoretyków kultury masowej. Przykładem może być Edgar Morin, który w wielu swoich pracach podejmuje ten problem¹⁵. Rozwija on tezę, że sztuka idealnie ucieleśnia wyobrażenia i marzenia, które są podstawową potrzebą człowieka. Charakterystyczne jest to, że ucieleśnienie marzeń dotyczy przede wszystkim domeny życia codziennego. W kulturze masowej ulega ono intensyfikacji i idealizacji, i w ten

¹³ B. Jessup, *What is Great Art?*, *The British Journal of Aesthetics*, 1962, T. 2.

¹⁴ Thomas Munro, *Art Education, its Philosophy, and Psychology. Selected Essays*, New York 1956, s. 297.

¹⁵ Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, jw.

sposób wznosi się ponad przeciętność. Morin nazywa kino „fabryką marzeń“, ale nie nadaje temu określeniu — jak inni — pejoratywnego znaczenia. Uważa bowiem, że film, realizując marzenia, spełnia tym samym określoną potrzebę psycho-społeczną. O tym, że film spełnia potrzebę życia w świecie wyobraźni, informuje nas zjawisko identyfikacji i projekcji. Morinowski świat wyobraźni, marzeń¹⁶, to właśnie idealizacja rzeczywistości, która dokonuje się dzięki filmowi. Pozwala ona przyjąć wobec filmu postawę kulturową. Czymże bowiem jest identyfikacja i projekcja, jeśli nie wyrazem kultu, jaki się zawsze rodzi, gdy mamy do czynienia z idealnymi wzorami?

Na nieco inną genezę istnienia pierwiastków kulturowych w kulturze wskazuje Henri Lefebvre¹⁷. Wprawdzie też utrzymuje, że w zwierciadle kultury masowej następuje swoista idealizacja życia codziennego, lecz według niego zjawisko to wyrasta na podłożu potrzeb dyktowanych warunkami społeczno-ekonomicznymi współczesnego życia. Nie zaspokajane w rzeczywistości potrzeby znajdują, zdaniem Lefebvre'a, pozorne zaspokojenie w kulturze masowej. Człowiek żyje więc w świecie namiastek, co powoduje jego alienację. Zjawisko to prowadzi według Lefebvre'a do powstawania mitów.

Zarówno Morin jak i Lefebvre analizują mitotwórczą funkcję kultury masowej, chociaż wychodzą z odmiennych przesłanek. Morin dostrzega je w ponadczasowych ludzkich potrzebach. Lefebvre ujmuje je historycznie i społecznie. W każdym razie obaj autorzy (a takich można znaleźć więcej¹⁸) dostrzegają zjawisko idealizacji, co nam pozwala utrzymywać, że istnieją warunki dla tworzenia się wartości kulturowych opartych na nowych podstawach i wiążącej się z nimi aury — aury mechanicznej reprodukcji.

Zjawiska, które dostrzegają Morin i Lefebvre, a mianowicie tworzenie się mitów jako przejaw idealizacji w kulturze masowej, powstają w wyniku określonego sposobu prezentowania rzeczywistości humanistycznej, czyli sposobów zachowania się człowieka, jego motywacji psychologicznych, postaw, norm, wartości itp. Rzeczywistość humanistyczna podlega wielu, często powtarzającym się deformacjom, które powodują, że obraz świata — jak utrzymują socjologzy zajmujący się kulturą masową — najczęściej daleko odbiega od prawdy. Ale — podkreślamy — dotyczy to tylko sfery rzeczywistości humanistycznej. Natomiast rzeczywistość materialna, gdy twórca posługuje się mikrofonem i kamerą, jest zawsze autentyczna. Jest autentyczna w tym sensie, że jest mechanicznie odtworzona. Ta obiektywna właściwość sztuk mechanicznie reprodukujących powoduje istotne skutki w sferze odbioru. W kinie, wskutek silnego oddziaływania na zmysły człowieka materii i zdarzeń materialnych, właśnie przez fakt ich wiernego reprodukowania, powstają szczególne warunki dla uznania autentyzmu świata widzialnego i słyszalnego. Wówczas też autentyzm zdarzeń materialnych poręcza niejako prawdę rzeczywistości humanistycznej. Zmysłowo sprawdzalny konkret zdaje się jednoznacznie informować o tym, co w wizji ekranowej niekoniecznie musi posiadać walor konkretności i sprawdzalności (sfera zjawisk humanistycznych). Ostatecznie dla widza jedyną przesłankę do wnioskowania o sprawach ludzkich stwarza reprodukowana rzeczywistość ma-

¹⁶ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris 1958.

¹⁷ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*. T. II. *Les fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris 1961.

¹⁸ Por. np. Antonio Gramsci, *Pisma wybrane*, T. II, Warszawa 1961 (w rozważaniach dotyczących literatury), również Dwight Macdonald, *A Theory of Mass Culture*, w: *Mass Culture*, jw., s. 59—73, a także E. Morin, *Les Olympiens*, Communications, 1963, nr 2, czy H. Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory*, Boston 1950.

PROBLEMY SPOŁECZNEGO FUNKCJONOWANIA SZTUKI

terialna. Ta zaś jest odtworzona, mechanicznie udokumentowana, „prawdziwa“. Trzeba sporego doświadczenia, umiejętności kategoryzowania zjawisk materialnych w pojęcia i wyciągania z nich wniosków, aby się uwolnić od najbardziej powierzchownego, chociaż silnego świadectwa zmysłów. Często nawet bywa tak, że im dalsza od prawdy jest fabuła, tym wiarygodniejsze bywa świadectwo zmysłów. Na przykład Cecil Blount de Mille stworzył fikcje historyczne i społeczne, ale stworzył je w oparciu o starannie obmyślaną i przygotowaną scenierię.

Sprawa, o której tu mówimy, nie jest nowa. Już Béla Balázs przemontowując kroniki „Ufy“ pokazywał, jak ten sam materiał zdjęciowy może służyć dla przekazywania różnych treści. Chcemy jednak podkreślić, na co zwykle nie zwraca się uwagi, że to właśnie epoka mechanicznej reprodukcji stworzyła podstawy dla szczególnej roli, jaką w dziele sztuki odgrywa odtwarzana rzeczywistość materialna. Dawniej bardziej wierzone twórcy, gdyż wszystko, co znalazło się w utworze, pochodziło od niego. Dzisiaj wierzy się bardziej świadectwu zmysłów. To właśnie decyduje o jakościowej różnicy podstaw dla tworzenia się kultu. Muzyka, rzeźba, malarstwo, poezja nie stworzyły potężnych społecznych mitów, ale stworzyło je kino. Trudno więc zgodzić się z Benjaminem, który twierdził, iż w epoce mechanicznej reprodukcji zanika postawa kultowa.

DESAKRALIZACJA SZTUKI

Innym problemem, dla którego punktem wyjścia mogą być spostrzeżenia Benjamina, jest problem desakralizacji, czyli spowszednienia sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji. „Kultowy“ stosunek do kogoś lub czegoś zmusza do pewnej odświętności, powagi, uroczystego skupienia. Ta postawa zdaje się jednak zanikać w wypadkach obcowania z mechaniczną reprodukcją. Odbiór dzieł reprodukcujących odznacza się przewagą elementów dystrakcyjnych, przypadkowych. Najprostsze doświadczenie poucza nas, że inaczej ogląda się obrazy w galerii czy muzeum, a inaczej reprodukcje malarskie w tygodniku. Zajmujemy inną postawę gdy „wybieramy się“ do teatru, inną zaś gdy „idziemy“ do kina, a jeszcze inną gdy chcemy obejrzeć film za pośrednictwem telewizji.

W jakich wypadkach można mówić o desakralizacji i jakie pociąga ona za sobą skutki?

Benjamin zwrócił uwagę na bardzo ważną sprawę: „W ciągu długich okresów czasu sposób zmysłowej percepcji zmieniał się zależnie od sposobu egzystencji społeczności ludzkich. Sposób, w jaki percepcja zmysłowa jest zorganizowana, zależy bowiem nie tylko od natury ludzkiej, lecz również od historycznych okoliczności.“¹⁰

Do historycznych okoliczności należy przede wszystkim to, że każde dzieło sztuki tradycyjnie percypowane jest głównie w kontekście kulturowym. Rozumiemy przez to tradycję i nawyki w sposobie obcowania z dziełem sztuki oraz konieczność traktowania dzieła nie jako czegoś oderwanego, jednorazowego, ale jako ogniwa w długim łańcuchu faktów kulturowych tego samego typu. Można przykładowo wymienić sytuacje społeczne, w jakich zwykle słucha się muzyki symfonicznej — a więc są to zazwyczaj sale koncertowe, gdzie wirtuozi i słuchacze przestrzegają całego szeregu uświęconych tradycją zwyczajów wykonywania i słuchania dzieł. Kontekst kulturowy powoduje, że zwykle istnieje świadomość, jakie miejsce w hi-

¹⁰ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Epoch of Mechanical Reproduction*, jw., s. 31.

storii muzyki zajmują wykonywane na koncercie utwory, jak też istnieje pewna wiedza na temat wykonawców, ich sławy itp. Podejmuje się kroki, aby niewybioniony odbiorca, nie posiadający dostatecznej wiedzy, mógł percypować dzieło w pełnym kontekście kulturowym. Temu celowi służą np. programy, pogadanki, afisze, wystawy. Postępowanie takie można zaobserwować w stosunku do wszystkich form, w jakich przejawia się sztuka tradycyjna.

Uwarunkowania kulturowe stwarzają więc ramy, w jakich dochodzi do skutku obcowanie ze wszystkimi tradycyjnymi formami sztuki. Rozpatrując to zjawisko historycznie, można stwierdzić, że ulega ono pewnym zmianom i modyfikacjom, niemniej występuje zawsze.

Nasuwa się pytanie, co spowodowało powstanie i krystalizację określonej tradycji w obcowaniu ze sztuką, tradycją, którą znamionuje dystans, powaga, celebrowanie. Można to tłumaczyć zarówno unikalnością dzieł sztuki, jak i faktem wiązania ze sztuką wartości kulturowych. Ten związek wydaje się oczywisty. Jednakże istnieją jeszcze inne powody, które przyczyniały się do utrwalania odświętnego dystansu w obcowaniu ze sztuką.

Mannheim²⁰ zwraca uwagę na fakt, iż dawniej sztuka w swych funkcjach symbolicznych odbijała strukturę społecznie zhierarchizowanego świata, również odpowiednio hierarchizując przedstawione przedmioty. Ta gradacja zjawisk znajdowała swoje odzwierciedlenie na przykład w malarstwie średniowiecznym, gdzie zarysowywał się wyraźny podział między tym, co było wyższe, a więc zasługiwało na prestiż i wywoływało dystans, oraz niższe, nie zasługujące na taką postawę. Zakres uznawanych, cenionych i otoczonych prestiżem wartości był więc materializowany w sztuce. To jednocześnie wpływało na sam stosunek do sztuki, gdyż poczucie dystansu wobec wyrażanych w niej treści przenoszono na sam przedmiot, który je przedstawiał. Dystans wobec sztuki był więc wywoływany czynnikami społecznymi, których geneza tkwiła poza nią.

To, że dzieła sztuki odbijały ówczesnie uznawane hierarchie wartości, zarówno jeśli chodzi o strukturę społeczną jak i sferę idei, pociągało za sobą jeszcze jeden ważny skutek. Wartości upostaciowane symbolicznie w dziełach oraz same dzieła nabierały egzystencjalnej niezależności. Były bowiem tworzone nie ze względu na funkcje rekreacyjne, ale z potrzeby dania wyrazu stosunkom i ideom, które zarówno twórcom jak i odbiorcom musiały się wydawać trwałe i niezmiennie. Sztuka, która miała za zadanie dawać świadectwo sprawom „najgodniejszym“ i niejako ostatecznym, musiała z założenia być sztuką odświętną, hieratyczną, przeznaczoną do uroczystej kontemplacji.

Ten dystans wobec sztuki zaczął się z biegiem czasu zmniejszać, co nawet przejawiało się w formalnej strukturze dzieł. Oceniając zjawisko utraty dystansu do sztuki w perspektywie historycznej, Mannheim analizuje zmiany, jakie można zaobserwować w samej sztuce. Jeśli bowiem hierarchia oparta na dystansie kładła nacisk na różnicowanie tego, co było przedstawiane, to jednocześnie narzucała określone ograniczenia strukturalne świata przedstawionego. Jego zdaniem ten sposób widzenia świata zaczyna ulegać przeobrażeniom już w początkach Renesansu, a szczególnie wyraźnie występuje w sztuce współczesnej. Wtedy też uwaga artystów zaczyna się koncentrować wokół sposobu przedstawiania, wokół samej formy dzieła.

Tak więc, by użyć przykładu Mannheim'a, martwa natura w postaci jarzyn i obraz Madonny stają się z punktu widzenia formalnego równorzędnymi dziełami:

²⁰ K. Mannheim, *Essays on the Sociology of Culture*, London 1956.

sztuki. Wskutek tego „pole naszego doświadczenia zmierza do przybrania charakteru homogenicznego bez dawniejszej gradacji, która wyróżniała zjawiska «wyższe» i «niższe», «święte» i «świeckie», a świat przedstawianych przedmiotów jest zhomogenizowany“²¹.

Przyjmując taki punkt widzenia możemy stwierdzić, że w samej sztuce następował swoisty proces desakralizacji. Zrywając z dotychczasowym przedstawianiem świata, sztuka nie tylko nabiera coraz bardziej świeckiego charakteru, lecz także sama niejako niweczy to, co stworzyło tradycję odświętnego obcowania z nią.

Jeśli weźmiemy pod uwagę ów proces historyczny w dziejach sztuki, który można by nazwać procesem wewnętrznej homogenizacji, znajdziemy przesłanki do podjęcia polemiki z tymi wszystkimi autorami, którzy utrzymują, że homogenizacja jest właściwa kulturze masowej, a więc kulturze opartej w większości swych przejawów na mechanicznej reprodukcji, nadając temu zjawisku pejoratywne znaczenie. Naszym zdaniem w kulturze masowej ma miejsce kontynuacja procesu, który rozpoczął się znacznie wcześniej i który jest tylko jednym z ogniw ogólnej demokratyzacji sztuki. W tym rozumieniu ujemne kwalifikowanie homogenizacji, a więc samego zjawiska desakralizacji, traci rację bytu. Naturalnie kultura masowa ów proces znacznie przyspieszyła. Ale też jest to kultura epoki mechanicznej reprodukcji, a z samej istoty reprodukcji i związanego z nią powielania wynika, że wszelkie procesy kulturowe są uwielokrotnione.

Przyjmując rozumienie homogenizacji, spotykane w rozważaniach o kulturze masowej, jako procesu mieszania się różnych poziomów kultury, i w tym wypadku również nie musimy charakteryzować jej ujemnie. Nie można oczywiście nie dostrzegać negatywnych stron tego zjawiska ze społecznego punktu widzenia. Jednakże należy stwierdzić, że gdy mówi się o desakralizacji jako następstwie homogenizacji, to w gruncie rzeczy atakuje się zło, broniąc tego, co współcześnie nie może być już wzorcem. Nie można przyjmować jako wzorca takiego dystansu wobec sztuki, który zakłada trwałość sztywnych podziałów na poziomy kultury, charakterystycznych dla epoki poprzedzającej mechaniczną reprodukcję. Jest to obrona estetycznego elitaryzmu, sprzecznego z tendencjami demokratyzacji kultury, jako koniecznego następstwa technicyzacji sztuki. Zresztą ta utrata dystansu, która powoduje dewaluację najbardziej wartościowych dzieł sztuki, nie zawsze daje jednoznacznie ujemne skutki.

Badacze kultury masowej prawie nigdy nie podkreślają tego, że desakralizacja, nawet gdy się uzna jej wszystkie ujemne następstwa, nie obejmuje całości sztuk zawierających elementy mechanicznej reprodukcji. Dotyczy to bowiem tylko tych wypadków, kiedy korzystają one z najwyższych osiągnięć sztuk tradycyjnych, gdy np. podstawą scenariusza filmowego staje się znana powieść. Nie można przecieź negować faktu, że w krótkiej jeszcze historii epoki mechanicznej reprodukcji powstały dzieła wybitne, które swych wartości artystycznych nie zawdzięczają spuściźnie przeszłości, a przynajmniej nie zawdzięczają jej bezpośrednio. Tworzą one podstawy dla przejawiania się masowego, odświętnego stosunku do sztuki. Do takich dzieł, mających autonomiczną wartość artystyczną, nie przystają kryteria homogenizacji, odnoszące się jedynie do sztuk tradycyjnych.

W wyniku przytoczonego rozumowania rodzi się pytanie: jakie nowe jakościowo elementy występują w procesie desakralizacji w wypadku sztuk posługujących się mechaniczną reprodukcją?

O desakralizacji sztuki w wypadku nowych jej form — sztuk technicyzowa-

²¹ Tamże, s. 227—228.

nych czy posługujących się elementami mechanicznej reprodukcji — można mówić w dwojakim sensie. Po pierwsze — w sensie odmiennych uwarunkowań genetycznych, i po drugie — w związku z nowymi właściwościami formalnymi, jakie charakteryzują mechaniczną reprodukcję.

Jeśli mamy na myśli uwarunkowanie genetyczne, to wiąże się ono z technicznymi przesłankami, które przyczyniły się do narodzin sztuk zawierających elementy mechanicznej reprodukcji. Wszak wszystkie one powstały jako techniczne wynalazki i nie były związane pierwotnie ze światem sztuki. Najlepszym przykładem jest tu film. Wynalazek kinematografu wynikał początkowo wyłącznie z potrzeby lepszego i dokładniejszego poznania ruchu, a więc decydowały przede wszystkim względy poznawcze. Inna sprawa, iż te poznawcze funkcje filmu, które związane były z jego genezą, zanikły i film przekształcił się szybko w widowisko. Dopiero z biegiem czasu przeobraża się ono w nową sztukę, której właściwości i charakter są przedmiotem zainteresowania estetyków. Podobnych przypadków dostarczają i inne wynalazki techniczne, które następnie były podstawą dla pozostałych, dziś już autonomicznych sztuk, bądź też stały się dla sztuk tradycyjnych środkami przekazu.

Właśnie dlatego, że wynalazki te nie były pierwotnie łączone ze sztuką, a granica między sztukami techniczowanymi i środkami przekazu trudna jest do uchwycenia — istnieją dziś spory na temat ich samodzielności artystycznej. Nie rozstrzygnięty jest wciąż problem, czy radio lub telewizja są nowymi jakościowo zjawiskami natury artystycznej, czy też wyłącznie środkami przekazu informacji.

Ten nieartystyczny rodowód sztuk techniczowanych określał i określa do dziś ramy ich społecznego funkcjonowania i decyduje o istnieniu zjawiska desakralizacji. Jeśli bowiem sztuki posługujące się mechaniczną reprodukcją powstawały jako wynalazki techniczne odległe od świata sztuki, to istniały także poza ramami wyznaczonymi przez sztuki tradycyjne. Tym samym tradycyjny stosunek kulturowy właściwy obcowaniu ze sztuką nie mógł być przeniesiony bez oporów na te dziedziny, gdzie występowały elementy techniki, czyli mechanicznej reprodukcji. Inaczej można powiedzieć, że sztuki techniczowane były już genetycznie zdesakralizowane.

Trzeba wszakże dodać, iż odkrycie genetycznych odmienności i następująca z biegiem czasu nobilitacja tych sztuk powodują, że współcześnie można zaobserwować szereg tendencji do włączania ich w ramy, w których funkcjonują sztuki tradycyjne. Następuje więc proces ich kulturowej asymilacji. Dowodem tego są między innymi festiwale filmowe, festiwale widowisk telewizyjnych, wystawy fotografiki itp. One właśnie nadają dziełom piętno dystansu, celebracji i tym samym przeciwdziałają desakralizacji właściwej sztukom techniczowanym. Inna sprawa, że sztuki techniczowane wskutek swej nieartystycznej genezy trudno wchodzić w ramy kulturowe wyznaczone przez sztuki tradycyjne. Być może dlatego np. festiwale filmowe wciąż jeszcze są zjawiskami stojącymi na pograniczu wydarzenia artystycznego i imprezy handlowo-rozrywkowej.

Przechodząc z kolei do analizy związków, jakie zachodzą między zjawiskiem desakralizacji a wartościami formalnymi sztuk techniczowanych, musimy wpierv zwrócić uwagę na fakt, iż desakralizacja dotyczy sfery wartościowania, która w konsekwencji określa postawę emocjonalną odbiorcy w stosunku do dzieła sztuki. Ta właśnie postawa emocjonalna zmienia się znacznie wówczas, gdy mamy do czynienia z dziełami zawierającymi elementy mechanicznej reprodukcji, i zależna jest, jak się wydaje, przede wszystkim od czynników formalnych. Do nich zaliczamy fakt, że w istocie mechanicznej reprodukcji tkwi możliwość odtworzenia material-

nego świata. W ten sposób mechaniczna reprodukcja, będąc świadectwem, czy repliką rzeczywistości fizycznej, jest jednocześnie zobiektywizowaną informacją o tej rzeczywistości, która w swym pierwotnym kształcie nie zawiera kwalifikacji wartościującej. Wszak w identyczny sposób kamera panoramuje wnętrze kościoła i wnętrze zajezdni tramwajowej, identyczny jest także zapis dźwięku dzwonów i skrzypienia drzwi. Bowiem w istocie technicznego procesu rejestracji rzeczywistości dźwiękowej czy wizualnej leży całkowite pominięcie hierarchii. Tworzenie sfery wartości jest właściwością człowieka społecznego, który hierarchizuje otaczającą go rzeczywistość, a nie jest zawarte w samym procesie technicznym.

Te zobiektywizowane właściwości mechanicznej reprodukcji, tkwiące w istocie technicznego procesu rejestracji, których charakterystycznym wyróżnikiem jest brak kwalifikacji wartościującej, upoważniają do stwierdzenia, iż sztuki zawierające elementy mechanicznej reprodukcji są wewnętrznie zesakralizowane. Samo więc tworzywo sztuk technicyzowanych determinuje już postawę odbiorcy. Natomiast sfera wartości właściwa dziełu sztuki, która w konsekwencji wywołuje emocjonalną postawę odbiorcy i warunkuje powstanie procesów kultowych, jest naniesiona przez artystę i zawarta w sposobie interpretacji rzeczywistości. W sztukach tradycyjnych niezależność interpretacji była prawie nieograniczona i nie związana z rodzajem tworzyw, którym posługiwał się twórca. Świat wartości nie pozostawał w żadnym stosunku z charakterem tworzywa i był związany jedynie z aktem twórczym. Natomiast w wypadku sztuk technicyzowanych tworzywo „desakralizuje“ sferę wartości związaną z przedmiotami przedstawionymi. Na etapie tworzywa następuje więc proces pierwotnej desakralizacji, aby następnie w akcie twórczym mógł być naniesiony nowy, właściwy dziełu świat wartości.

Sztuki technicyzowane charakteryzują się więc tym, iż zachodzą w nich dwa procesy niekoherentne w stosunku do siebie w sferze wartości. Techniczny proces mechanicznej rejestracji desakralizuje rzeczywistość materialną, proces twórczy buduje sferę wartości. W ten sposób tworzywo przesycę dzieła elementami zobiektywizowanej informacji, podczas gdy ingerencja artysty nadaje mu charakter subiektywny.

W konsekwencji elementy obiektywizujące, które przejawiają się w dziele powstającym przy udziale czynnika mechanicznej reprodukcji, racjonalizują samo dzieło sztuki i w procesie odbioru ograniczają tę sferę, która jest podstawą rodzenia się kultu. Ta racjonalizacja dzieła wydaje się tak silna, że nawet wpływa na domenę aktywności twórczej. Jak to wykazaliśmy poprzednio, autentyzm zdarzeń materialnych poręcza niejako prawdę rzeczywistości humanistycznej.

Ten obiektywny charakter tworzywa jest podkreślany przez współczesnych estetyków filmu. Teorie Bazina i Kracauera, opierających się na przesłankach materiałowo-technicznych, podnoszą walor mechanicznej obiektywizacji rzeczywistości przez jej wierną reprodukcję. W ten też sposób emocjonalnemu poznawaniu rzeczywistości przez sztukę przeciwstawia się poznanie zobiektywizowane i zracjonalizowane.

Jeśli więc przejąć, że proces desakralizacji jest charakterystyczny dla sztuk posługujących się mechaniczną reprodukcją, to stwierdzić też należy, iż łączy się on z postępującym procesem zracjonalizowanego poznania rzeczywistości, właściwego sztukom technicyzowanym.

Benjamin mniemał, że w epoce mechanicznej reprodukcji znika aura dzieła sztuki. Wydawało mu się, że nastąpił zmierzch jednej epoki w sztuce na rzecz

innej. Chyba nie przez przypadek mówił o „epoce“. W istocie — chyba wolno mu było użyć tak zobowiązującego określenia. Mechaniczna reprodukcja wprowadziła głębokie zmiany w sztuce. Obecny rozwój kultury masowej jest tego najlepszym dowodem. Ale przecież mechaniczna reprodukcja nie jest w stanie przekreślić podstawowych praw psychospołecznych, jakie zawsze muszą się przejawiać, gdy mamy do czynienia ze zjawiskami kulturowymi. Przyjmując, że aura dzieła sztuki może się objawiać tylko w pewien, historycznie wykształcony sposób, Benjamin musiał założyć, że znika ona, gdy tylko zmieniają się jej charakterystyczne przejawy. Tymczasem — jak to próbowaliśmy wykazać na trzech jej elementach (unikalności, kulcie, desakralizacji) — można mówić o jej nowej postaci, postaci właściwej czasom cywilizacji technicznej.

PIERWSZA POLSKA MYŚL O POTRZEBIE BADAŃ SOCJOLOGICZNYCH NAD FILMEM

Pierwszym, który na terenie Polski zwrócił uwagę na potrzebę badań socjologicznych nad filmem, był zmarły w 1964 r. Jan Stanisław Bystron. W październiku 1919 r. opublikował na łamach „Ekranu“ obszerny artykuł pt. „Socjologia kina“, gdzie uzasadnia potrzebę zainteresowania się filmem jako zjawiskiem społecznym. Na wstępie autor podkreśla, jak niewiele mamy teoretyków, którzy potrafiliby spojrzeć na zjawiska filmowe szerzej a zarazem głębiej. „Nie spotkałem dotychczas człowieka — stwierdzał Bystron z ubolewaniem — który by, uczęszczając sam do kinoteatru, miał o nim sąd wartościowy, dodatni i który by patrzył jasno i trzeźwo na cały ten ciekawy i zajmujący kompleks zjawisk ze stanowiska ogólnego, który by widział w kinie jakąś potęgę społeczną, jakiś nowy czynnik w życiu zbiorowym, jakąś tworzącą się zaledwie, ale odrębną i swoistą, niespotykaną dotychczas w dziejach kultury formę uzewnętrznień artystycznych“¹.

Ten stan rzeczy ma swoje przyczyny, na które dalej zwraca uwagę Bystron. Pokolenie wzrastające przed pierwszą wojną światową nie słyszało w szkołach o kinematografie jako o pewnym specjalnym rodzaju (twórczości artystycznej, nie mówiono mu również o wartości społeczno-wychowawczej filmu, nie zostało więc przygotowane do tego, by twórczość filmową wykorzystać do celów społeczno-wychowawczych. „W jaki sposób — zapytuje Bystron — mamy mówić o reformie kina, o potrzebie wprowadzenia różnych zmian w rozciągnięciu kontroli publicznej nad tym, co nam poszczególne kina dają do strawienia, skoro nie zdajemy sobie sprawy z istoty zjawiska, z zakresu jego wpływu na szerokie warstwy, z jego tendencji rozwojowych“². Ten brak rozeznania ma swoje ujemne konsekwencje: „gdyż w sposób lekkomyślny rzekamy się świadomego kierowania rozwojem tak ważnego działu kultury“³. Akcję nie popartą świadomym gruntownym przemyśleniem problemu porównuje Bystron do prób początkującego mechanika, który daremnie starał się nadać pożądaną szybkość i kierunek puszczonej w ruch maszynie. Teatr świetlny musi być badany, gdyż jest on istotnym składnikiem życia społecznego bardziej ważkim niż się przypuszcza. „Badamy teoretycznie wpływ komunikacji na stosunki społeczne, znaczenie banków w systemie kredytowym czy też istotę przedstawicielstw parlamentarnych, w podobny sposób powinniśmy badać także i kino“⁴. Jest to konieczne, gdyż kinoteatr wytwarza nowy typ ludzki. Coraz rzadziej można spotkać człowieka, który rodzi się, żyje i umiera w obrębie powiatu. „Ginie sielanka spokojnej wsi — pisze Bystron — oddalonej od szerokiego świata, wieśniak, który dawniej otwierał szeroko usta na widok lokomotywy, zaczyna się niczemu nie dziwić. Ginie parafianiszczynna, zewnętrzna przynajmniej

1 Jan St. Bystron, *Socjologia kina*, Ekran, 1919, nr 11, s. 1.

2 Tamże.

3 Tamże.

4 Tamże.

i dziwić się temu nie podobna"⁵. Zmienił się świat, zmniejszył się dystans między ludem, gdyż poznali się wzajemnie. Rozszerzyły się ich horyzonty w wyniku doświadczeń społecznych. Widz kinowy stał się szybko kosmopolitą, zurbanizował się. Zaczął się lepiej czuć w dalekim choćby i obcym mieście, aniżeli w pobliżu wsi. Co więcej, taki człowiek dzięki ekranowi nie tylko staje się międzynarodowym turystą, ale poznaje także życie wszystkich warstw społecznych, żadne środowisko nie jest dla niego czymś nieznanym⁶.

W pierwszej kolejności widzi Bystron konieczność rozpatrzenia następujących zagadnień: „A więc przede wszystkim: wpływ kina na szerokie warstwy. Statystyka teatrów świetlnych, ich frekwencja, ilość i jakość wyświetlanych filmów, treść ich i wpływ poszczególnych działów czy też nawet sztuk filmowych na jednostki przykładowo wybrane — oto zagadnienia wstępne służące do celów orientacji!”⁷.

Te wstępne badania zdaniem Bystronia udowodnią, jak olbrzymi jest zakres oddziaływania teatru świetlnego. Ekran bowiem, bez względu na to czy daje obrazy przyrody, zabawną farsę, demonstracje naukowe czy dramat psychologiczny, przekazuje pewne treści i wzbogaca w ten sposób nasze pojęcia o świecie. Kolejnym zadaniem powinno więc być poświęcenie szczególnej uwagi zagadnieniu stosunku kinoteatrów do szkoły, literatury i teatru. „Ekran — wyjaśnia Bystron — staje się coraz bardziej teatrem, czy też lekturą beletrystyczną tłumów, spośród których przy powszechnym procesie demokratyzacji coraz to mniej wyróżniają się artyści ducha oddani sztuce w najwyższych jej przejawach, równocześnie jest także i szkołą pociągającą, a lekką i zabawną. W społeczeństwach, które teatr znają tylko w większych miastach, w których czytelnictwo z powodu drożyzny książki i braku bibliotecznej organizacji jest bardzo nieznaczne, w których wreszcie więcej niż połowa ludności liczy się do analfabetów, jest ekran jedynym środkiem przekazywania społeczeństwu pewnych treści kulturowych — jakże niewystarczającym”⁸.

Zdaniem Bystronia, kino daje gotowe wzory uzewnętrzniania najbardziej choćby skomplikowanych przeżyć duchowych. Wpływ kinoteatrów na psychikę widza jest tym samym obszerną dziedziną badań socjologicznych. Każdy widz kinowy, według Bystronia, o ile ma zdolności autoobserwacji, zauważy wpływ filmu na swe życie duchowe, na bieg myśli, a nawet nierzadko i na zachowanie.

Wysunąwszy te kilka problemów, autor „Socjologii kina” wyciąga wniosek, że „stanu tego, jakkolwiekby on był niebezpieczny dla przyszłości narodu — odwrócić nie sposób, można tylko racjonalnie nań wpływać, aby tylko nowożytny panem et circenses nie zgubiło nas tak, jak zgubiło Rzym”⁹.

Bystron zdaje sobie sprawę, że zasugerowane przez niego problemy socjologii kina nie wyczerpują zagadnienia. Można je oczywiście mnożyć. Można, jego zdaniem, stawiać horoskopy co do przyszłego rozwoju ludzkości zrównanej społecznie i intelektualnie i zastanawiać się nad sposobami kierowania tym rozwojem.

Artykuł Bystronia z 1919 r. rozpatrywany z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się częściowo zdezaktualizowany. Nie chodziło nam jednak o wskazywanie na nie przemijające wartości takich czy innych sformułowań. Artykuł posiada je jednak ponad wszelką wątpliwość, gdyż jest na naszym terenie pionierski, stąd warto przypomnieć autora, który pierwszy rzucił hasło stworzenia socjologii filmu.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

Kazimierz Żygulski

LA RECHERCHE SOCIOLOGIQUE DANS LE DOMAINE DE LA RECEPTION DES FILMS

M. Żygulski, sociologue par formation, se consacre depuis des années à l'étude du problème de réceptivité artistique dans le domaine de la cinématographie. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages remarquables, basés sur des enquêtes effectuées dans différents milieux sociaux et dans différentes régions de la Pologne. Dans son récent ouvrage que nous présentons à nos lecteurs, il se propose de résumer l'état actuel des recherches sociologiques sur le cinéma, aussi bien à l'échelle mondiale, qu'en Pologne. Il y présente les nombreux problèmes qui se posent devant un sociologue de cinéma, les buts qu'il poursuit et les diverses méthodes dont il se sert.

L'importance croissante du film dans la culture de notre époque, suscite l'intérêt des théoriciens — historiens et critiques — qui ne s'occupaient jusqu'à présent que des arts „traditionnels”. Mais cette dignité artistique que le film vient d'acquérir, ne diminue en rien son rôle en tant que moyen de divertissement des larges masses. À côté des recherches esthétiques, nous voyons donc s'accroître l'intérêt que suscite le film parmi les sociologues, les pédagogues et les psychologues qui s'interrogent sur la façon dont la participation (quoique passive) à un spectacle cinématographique et les conséquences possibles de cette participation influencent le psychique et la conscience des jeunes, contribuent à former leur personnalité, reflètent les conflits entre les générations.

Tous ces problèmes font l'objet de la recherche sociologique dans le domaine de la culture, surtout dans celui de la culture des masses, qui connaît de nos jours une vogue extraordinaire. Toute considération ayant trait au rôle social du cinéma, relève à la fois de la philosophie et de la culture. M. Żygulski cite dans son ouvrage des théoriciens tels que MM. Cohen-Séat, Morin, Inglis, Metzger, Manvell, Kracauer, Powdermaker, Handel et bien d'autres, dans les écrits desquels il discerne plusieurs méthodes d'analyse sociologique du cinéma. La méthode appliquée le plus souvent consiste à analyser les réactions qui se manifestent dans des groupes déterminés de spectateurs. L'énorme masse des spectateurs du monde entier conditionnent le développement, les possibilités, l'existence même du cinéma, tout en subissant en même temps l'influence des valeurs sociales, morales et artistiques que celui-ci leur offre. Les spectateurs réagissent aux messages que le film leur apporte, ils demeurent longtemps sous son charme, ils y puisent des modèles et des inspirations dont ils se servent dans leur comportement.

L'étendue et la puissance de ce phénomène, son caractère, ses limites et son orientation font l'objet de la recherche sociologique dans le monde entier, y compris la Pologne.

Ces recherches — continue M. Żygulski — doivent pourtant tenir compte du fait que le public de cinéma change rapidement, qu'il y a aujourd'hui un large public de TV et un autre qui fréquente les cinémas d'art et d'essais. Sans se borner à analyser ce public rien que du point de vue social, le sociologue de cinéma veut connaître aussi son attitude, ses opinions, les critères de ses opinions etc., etc.

En Pologne, les recherches sociologiques dans le domaine du cinéma sont poursuivies par le Centre d'Analyse de l'Opinion Publique auprès de la Radio et Télévision Polonaises et aussi par l'Institut de recherche sur la culture des masses auprès de l'Académie Polonaise des Sciences. Les résultats des enquêtes adressées aux membres des milieux les plus représentatifs de la société polonaise: ouvriers, paysans, cadres techniques, habitants des petites villes de province, étudiants etc, ne confirment point certaines affirmations émises par les théoriciens occidentaux sur l'isolement et la passivité du spectateur face au contenu du film. Au contraire, le public polonais adopte une attitude active face au film, une attitude qui est le plus souvent déterminée par l'appartenance à un groupe social

RÉSUMÉS

donné. Cette attitude ne reflète pourtant que dans une mesure bien faible les jugements émis par la critique. Ceux-ci ne trouvent écho qu'auprès d'un groupe restreint de spectateurs, à savoir ceux qui ont reçu une instruction au dessus de la moyenne.

Jan Falewicz

ENQUÊTE SUR LES GOÛTS CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA POPULATION URBAINE EN POLOGNE

Dans son ouvrage, M. Falewicz se réfère à l'enquête effectuée en 1961 par le Centre d'Analyse de l'Opinion Publique auprès de la Radio et TV Polonaises à Varsovie. L'enquête a porté sur 1832 personnes adultes, vivant dans des villes et choisies en proportion de leur âge, de leur sexe, de leur métier et de leur lieu d'habitation. Ce qui les différencie pourtant du niveau général de la population, c'est le fait qu'elles fréquentent le cinéma plus souvent que ne le signale la moyenne statistique, qu'ils sont plus actifs sur le champ culturel et qu'ils s'intéressent tout spécialement à l'art du cinéma.

Et voici les résultats obtenus par les enquêteurs:

Le succès d'un film dépend — relate M. Falewicz — de plusieurs facteurs bien différents. À côté du niveau artistique du film, de l'attrait que peut exercer son générique avec les noms des vedettes célèbres, à côté du genre qu'il représente, il y a d'autres facteurs encore qui décident de son succès ou de son insuccès. Le problème d'une distribution adroite, d'une campagne publicitaire bien organisée et de la durée d'exploitation du film ne peut être sous-estimé dans cet ordre d'idées.

Sur la base des statistiques, on pourrait croire, continue M. Falewicz, que le spectateur polonais a une préférence marquée pour les films peu sérieux, pas trop ambitieux du point de vue artistique, en un mot pour les films capables uniquement de divertir. Il trouve, paraît-il, que la fonction essentielle du cinéma est celle d'amuser. Or, les résultats de l'enquête disent autre chose. Parmi les films qui ont été coté le plus haut, on trouve les œuvres des réalisateurs les plus éminents, tels que Alain Resnais, Ingmar Bergman, Grigori Tchoukhraï et bien d'autres. Les enquêtés citaient souvent des films qui sont des adaptations de chefs-d'œuvre littéraires.

En général, les jugements portés par les spectateurs interrogés coïncidaient avec ceux de la critique. Parmi les 29 films jugés comme bons, il n'y a que trois qui ont eu des critiques défavorables. Cette coïncidence est de règle chez les spectateurs dont le niveau d'instruction s'élève au-dessus de la moyenne.

Les recherches entreprises ont permis de se rendre compte de ce qui pousse le spectateur à aller voir un film; elles font cas des genres préférés, et des critères de cotation. Or, ce qui attire le spectateur moyen, c'est tout d'abord la participation d'un acteur ou des acteurs qu'il connaît et qu'il aime. Ensuite c'est un scénario sensationnel, le caractère réaliste du film, son authenticité, sa fidélité à la vérité historique; viennent après: les belles images, les valeurs morales, sociales et éducatives du film. Les sujets préférés sont ceux qui ont trait à la guerre, à la vie contemporaine, les récits historiques et psychologiques. Les genres préférés sont le drame psychologique, le drame social, la comédie des gags et la comédie satirique.

Les goûts des spectateurs ne concordent pas toujours avec leur opinion sur la valeur du film. Les résultats de l'enquête laissent croire que la faculté récréative d'un film l'emporte souvent sur sa valeur artistique, s'il s'agit de son succès auprès du public. Tout en préférant aller voir une comédie bien amusante, les spectateurs interrogés ne se rendaient pas moins compte de la valeur réelle d'une œuvre donnée. Le public aime les comédies, mais pas toutes les comédies. Il exige qu'elles soient bonnes, qu'elles lui disent quelque chose en le faisant rire. Et il s'intéresse aussi aux films difficiles, qui emploient des moyens d'expression inédits. La connaissance des goûts cinématographiques du public moyen devrait guider ceux qui dirigent la distribution des films et en général la politique culturelle du pays.

RÉSUMÉS

Zbigniew Gawrak

LE NOUVEAU FILM DE FICTION ET SES SOURCES HISTORIQUES ET SOCIALES

Selon l'auteur de l'article, le film de fiction contemporain évolue vers l'authenticité. Cette tendance s'exprime d'une part par la présence dans les films de fiction des éléments documentaires toujours plus accentués, et d'autre part, par la vogue grandissante des films quasi-documentaires, imitant la réalité.

A l'appui de sa thèse, l'auteur cite les films qui ont obtenu des prix aux principaux festivals de cinéma (Cannes, Venise, Moscou-Karlovy-Vary) au cours des cinq dernières années. Presque tous sont considérés comme „novateurs” par la critique et „difficiles” par les distributeurs.

Leur trait caractéristique principal, en dehors du sujet qui est presque toujours contemporain, parfois même rapproché du reportage, réside dans leur façon de présenter la réalité. M. Gawrak définit cette façon comme „authenticité intense de l'image”. Nous avons à faire à des structures condensées, micromorphiques, et, partant, souvent allusives et possédant plusieurs significations.

Les plus remarquables parmi les films de ce genre se distinguent des réalisations naturalistes et identificatrices — par leur faculté de généralisation. Ils se distinguent du courant académique, ainsi que du réalisme traditionnel d'avant-guerre par leur caractère concret, par la richesse des détails traités de façon documentaire.

Proposant de réunir les manifestations diverses de ce courant documentaire et quasi-documentaire sous la dénomination commune de „vérisme”, l'auteur confronte des notions telles que: vérisme et avant-garde, vérisme et empirisme propre au film de recherche scientifique.

M. Gawrak écrit: „Il est souhaitable, en principe, de voir un même film plusieurs fois de suite, pour décèler sous le voile épais des détails et motifs sans importance, le code des signes et contenus, afin de ne pas disqualifier une oeuvre qui ne semble être, au premier abord, qu'un matériau amorphe, une préparation clinique brute à regarder sous le microscope. Sans avoir vu un film d'avant-garde plusieurs fois de suite, aucun verdict du Jury ne devrait être valable, aucun jugement critique ne devrait être émis. Ces films-là devraient rester sur l'affiche — sans tenir compte de l'afflux du public — aussi longtemps que les expositions de peinture et de gravure.”

Il est pourtant assez difficile de trouver en ce moment la formule esthétique et sociale du film nouveau, puisque les critères théoriques selon lesquels sont cotées ses valeurs artistiques et son utilité sociale, sont plus que jamais indéfinis. L'auteur discerne trois principaux facteurs historiques et sociaux favorisant le développement du nouveau film de fiction: ce sont: 1) les tendances générales de la civilisation contemporaine, 2) le développement de la théorie moderne de la culture et de l'éducation, 3) les conséquences spécifiques de la double orientation de la technique de cinéma (la diffusion des stéréotypes requiert le contrepois des tableaux particulièrement concrets).

Pour inciter le spectateur à voir le nouveau film de fiction, il faudrait l'élever au rang de co-créateur de l'oeuvre, l'inviter à connaître le film, sous tous ses aspects: valeurs cognitives, esthétiques et morales. Un des premiers théoriciens et créateurs du film de ce genre fut Jean Epstein. Mais lui non plus — continue M. Gawrak — ne défendait pas le principe d'élitarisme et était d'avis que le cinéma d'avant-garde se doit d'ennoblir par étapes progressives le film de masse et de contribuer à son développement.

Les nouveaux films exigent de la part des spectateurs un effort actif d'intelligence et d'imagination, indispensable lorsqu'on veut saisir et comprendre les idées transmises non pas à l'aide des moyens d'expression traditionnels — c'est à dire à l'aide de l'action dramatique et des dialogues — mais par le moyen des symboles et des métaphores allant en profondeur, dissimulés entre les couches multiples du tableau et à peine suggérés.

Le nouveau film de fiction recèle une chance nouvelle, mais aussi un danger pour l'art de cinéma. Le naturalisme, sous des travestis divers, vient s'opposer

RÉSUMÉS

à son réalisme nouveau. Les chances du romantisme sont menacées par les multiples incarnations du neutralisme, du conformisme moral, dont maints films contemporains, novateurs par leur forme, sont imprégnés.

Aleksander Kumor, Danuta Palczewska

CERTAINS ASPECTS DE LA FONCTION SOCIALE DE L'ART À L'ÉPOQUE DE LA REPRODUCTION MÉCANIQUE

Les phénomènes qualitatifs auxquels donne lieu la diffusion des moyens mécaniques de reproduction des oeuvres d'art, les effets esthétiques et sociaux que ce fait entraîne, attendent encore une étude monographique. On demeure pourtant d'accord que le caractère technique de notre civilisation laisse son empreinte, d'une part, sur la création artistique, et d'autre part, sur la réceptivité des impressions artistiques. Les auteurs de cet article s'appuient dans leurs considérations sur l'essai du critique d'art et écrivain allemand M. Walter Benjamin: „L'oeuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanique.”

Selon M. Benjamin, la diffusion de la reproduction mécanique a dissipé le climat spécifique que connaissait jadis une oeuvre d'art. Celle-ci a perdu son caractère d'objet unique et sacré. Le culte de l'art s'évanouit. Or, M. Kumor et Mme Palczewska vont à l'encontre des idées de M. Benjamin et soutiennent que les caractéristiques de l'art du cinéma qui est un art „technique” par excellence, au lieu de disparaître, ont seulement changé d'aspect. Le caractère unique d'une oeuvre de cinéma n'a pas trait, bien entendu, à la pellicule qui peut être reproduite sans fin, mais à la façon de saisir et de représenter l'univers réel. C'est au choix conscient et à l'interprétation qu'un artiste de cinéma a recours pour broser une image unique et originale de la réalité.

Le culte de l'art ne disparaît pas, lui non plus, puisque cette fonction ne dépend point de la forme adoptée par l'art, mais de la faculté qui lui est propre de créer des mythes. Or, cette faculté devient singulièrement puissante dans le domaine des arts „techniques”.

La „désacralisation” de l'art est, selon les auteurs de l'article, bien antérieure à l'avènement de la reproduction technique. Ses origines doivent être cherchées au sein des arts dits traditionnels. Il est vrai qu'à l'époque de la diffusion des moyens de reproduction technique, le phénomène en question est devenu encore plus intense, ce qui est dû aux origines non-artistiques des arts dits techniques. Mais la nobilitation de ces arts, nobilitation dont nous sommes les témoins, tend à les insérer dans les cadres séculaires des arts traditionnels, comme en témoignent les manifestations telles que — festivals de cinéma, festivals des spectacles télévisés, expositions photographiques etc, manifestations qui contribuent à créer autour d'elles un climat de respect et de vénération, et qui, par conséquent, contribuent à porter les arts „profanes” au rang des arts „sacrés”.

Irena Nowak-Zaorska

LES PREMIERS PAS DE LA RECHERCHE SOCIOLOGIQUE DANS LE DOMAINE DU CINÉMA EN POLOGNE

L'article est consacré à Jan Stanisław Bystron (décédé en 1964), pionnier de la recherche sociologique concernant le cinéma en Pologne. Dans son ouvrage „La sociologie du cinéma”, publié en 1919, Jan Bystron avait déjà signalé le rôle puissant du cinéma dans la formation de la société moderne.

Selon J. S. Bystron, le cinéma fournit des modèles tout prêts pour l'expression des sentiments et attitudes même les plus complexes et va jusqu'à influencer la façon de penser et le comportement des hommes. L'étude de ce phénomène permettra d'orienter, d'une façon rationnelle, l'évolution de cet art, tellement important du point de vue de sa puissance d'action sur la société contemporaine.

SPIS TREŚCI KWARTALNIKA FILMOWEGO 1962—1965

Od Redakcji

W 4 (44) zeszytacie „Kwartalnika Filmowego“ zamieściliśmy spis treści materiałów drukowanych w naszym piśmie na przestrzeni dziesięciu lat, tj. od 1951 do 1961 roku.

W niniejszym numerze drukujemy spis zawartości obejmujący ostatnie cztery lata.

Publikowany tu spis treści „Kwartalnika Filmowego“ nie obejmuje drobnych pozycji sprawozdawczych, not redakcyjnych itp. Materiał zawarty w spisie treści podzielono na 12 następujących grup tematycznych:

	str.
I. Teoria i estetyka filmu (problematyka ogólna)	I
II. Wybrane zagadnienia historyczne	II
III. Zagadnienia twórczości współczesnej	II
IV. Problemy psychologii i odbiorczości	III
V. Twórcy i teoretycy filmu (studia, szkice, filmografie)	III
VI. Wypowiedzi warsztatowe twórców i krytyków	III
VII. Filmy (analizy krytyczne)	III
VIII. Festiwale międzynarodowe	III
IX. Konferencje i narady twórcze	IV
X. Diariusze kinematografii polskiej	IV
XI. Różne (sprawozdania, polemiki, przyczynki)	IV
XII. Książki recenzowane	IV

Ukazały się następujące zeszyty „Kwartalnika Filmowego“:

- 1962 (45—46, 47, 48)
- 1963 (49—50, 51, 52)
- 1964 (53—54, 55, 56)
- 1965 (57, 58, 59, 60)

I. TEORIA I ESTETYKA FILMU (problematyka ogólna)

Bolesław W. Lewicki — Film naukowy jako przekaz informacyjny, z. 47, s. 3—11.

Zbigniew Gawrak — Elementy badawcze we współczesnej kinematografii artystycznej, z. 47, s. 22—28.

Tadeusz Pszczołowski — Obiektywność i subiektywność ocen w telewizji, z. 48, s. 3—14.

Artur Międzyrzecki — Telewizja artystyczna, z. 48, s. 15—28.

Stefan Czarnecki — Film—telewizja—film telewizyjny, z. 48, s. 29—41.

Stefan Morawski — U podstaw krytyki filmowej, z. 49—50, s. 3—29.

Aleksander Jackiewicz — Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego, z. 51, s. 3—14.

- Alicja Helman — Z zagadnień rytmu w filmie, z. 51, s. 11—34.
- Aleksander Kumor, Danuta Palczewska — Sensualizm jako podstawa badania dzieła filmowego, z. 51, s. 33—47.
- Zbigniew Gawrak — Rozważania nad przestrzenią i czasem w filmie, z. 51, s. 48—59.
- Marian Wimmer — Myśli o scenografii filmowej, z. 52, s. 3—15.
- Jerzy Mierzejewski — Niektóre problemy ciągłości dzieła filmowego, z. 52, s. 16—22.
- Marian Wimmer — Plastyka w filmie animowanym, z. 56, s. 14—23.
- Bolesław W. Lewicki — U podstaw porównawczych badań nad sztuką, z. 57, s. 3—7.
- Pola Wert — Słowno-obrazowa natura fabularnego widowiska telewizyjnego, z. 57, s. 8—18.
- Mirosława Kandulska-Mielcarek — Struktura filmu w świetle teorii informacji, z. 57, s. 40—43.
- Zbigniew Gawrak — Nowy film fabularny i jego geneza społeczno-historyczna, z. 60, s. 31—50.
- Aleksander Kumor, Danuta Palczewska — Niektóre problemy społecznego funkcjonowania sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji, z. 60, s. 51—66.

II. WYBRANE ZAGADNIENIA HISTORYCZNE

- Danuta Karcz — Stefani Zahorskiej walka o treść, z. 45—46, s. 47—92.
- Kazimierz Michalewicz — Z dziejów myśli filmowej w Polsce w latach 1918—1928, z. 45—46, s. 5—46.
- Danuta Stambórska — Film a polaryzacja polityczna prasy w Polsce w latach trzydziestych, z. 45—46, s. 133—143.
- Witold Witczak — Prasa filmowa o filmie polskim w latach trzydziestych, z. 45—46, s. 108—132.
- Bolesław W. Lewicki — Klub filmowy „Awangarda“, z. 45—46, s. 93—107.
- Pola Wert — Polski powojenny film popularnonaukowy, z. 47, s. 29—39.
- Tadeusz Cichocki — Przyczynek do badania polskiego piśmiennictwa filmowego drugiej połowy lat czterdziestych, z. 49—50, s. 60—77.
- Barbara Mruklik — Główne problemy i tendencje rozwojowe polskiej krytyki filmowej w latach 1950—1960, z. 49—50, s. 78—106.
- Andrzej Kossakowski — Polski film animowany. Próba oceny dorobku dwudziestolecia, z. 56, s. 3—15.
- Jadwiga Bocheńska — Rozwój polskiego filmu dokumentalnego w latach 1944—1958, z. 58, s. 5—13.
- Andrzej Ochalski — Tendencje polskiego filmu dokumentalnego w latach 1959—1964, z. 58, s. 14—22.

III. ZAGADNIENIA TWÓRCZOŚCI WSPÓŁCZESNEJ

- Jerzy Toeplitz — Tradycja i perspektywy. Sztuka filmowa dwudziestolecia Polski Ludowej, z. 53—54, s. 3—19.
- Jan Jacoby — Dziś i jutro polskiego filmu naukowego, z. 47, s. 12—21.
- Tadeusz Kowalski — Polskie filmy o sztuce, z. 47, s. 40—48.
- Wojciech Wierzewski — Ogniwa związków literatury z filmem, z. 53—54, s. 20—35.
- Aleksander Ledóchowski — Płótno obrazu — płótno ekranu, z. 53—54, s. 36—48.
- Danuta Karcz — Pogranicze teatru i filmu, z. 53—54, s. 49—71.
- Alicja Helman — Związki kultury muzycznej i filmowej, z. 53—54, s. 72—85.
- Eugenia Chigrin-Heller — Film współczesny w oczach krytyki francuskiej, z. 55, s. 28—38.

IV. PROBLEMY PSYCHOLOGII I ODBIORU

Lech Pijanowski — Widz jako aktor w programie telewizyjnym, z. 48, s. 42—50.
Andrzej Siciński — Badania socjologiczne nad odbiorem programu telewizyjnego, z. 48, s. 63—66.

Kazimierz Żygulski — Socjologiczne badania nad odbiorem filmu, z. 60, s. 3—15.
Jan Falewicz — Ankieta o upodobaniach filmowych mieszkańców miast, z. 60, s. 16—30.

V. TWÓRCY I TEORETYCY FILMU (studia, szkice, filmografie)

Polskie powojenne filmy o sztuce (wybór filmograficzny), z. 47, s. 49—53.
Jan Olszewski — Stanisław Lenartowicz (próba definicji stylu), z. 52, s. 31—46.
Mieczysław Porębski — Uwagi o ge-

niezie twórczości filmowej Borowczyka i Lenicy, z. 56, s. 24—28.
Janusz Kucharczyk — Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka, z. 57, s. 44—52.

VI. WYPOWIEDZI WARSZTATOWE TWÓRCÓW I KRYTYKÓW

Z ankiety „Rola i specyfika krytyki filmowej“ — wypowiedzi: Stanisława Grzeleckiego, Aleksandra Jackiewicza, Zygmunta Kałużyńskiego, Bolesława Michałka, Zbigniewa Pitery, Jerzego Płażewskiego, z. 49—50, s. 30—55.
Z ankiety „Scenograf w zespole filmowym“ — wypowiedzi: Bolesława Kamykowskiego, Wojciecha Krysztofia-ka, Jerzego Skrzypińskiego, z. 52, s. 23—26.
Z ankiety „Specyfika filmu animowa-

nego“ — wypowiedzi: Witolda Giersza, Władysława Nehrebeckiego, Daniela Szczechury, Kazimierza Urbańskiego, Zenona Wasilewskiego, Jerzego Zitzmana, z. 56, s. 29—39.
Z ankiety „Rola i specyfika filmu dokumentalnego“ — wypowiedzi: Tadeusza Jaworskiego, Kazimierza Karabasza, Janusza Kidawy, Janusza Majewskiego, Mariana Marzyńskiego, Andrzeja Trzosa, Jerzego Ziarnika, z. 58, s. 23—45.

VII. FILMY (analizy krytyczne)

Hanna Książek-Konicka — Struktura filmowa „Matki Joanny od Aniołów“ na

tle innych struktur tego wątku, z. 57, s. 29—39.

VIII. FESTIWALE MIĘDZYNARODOWE

L. A. — Wyniki czołowych festiwali filmowych 1962 r., z. 48, s. 72—78.
L. A. — Wyniki czołowych festiwali fil-

mowych 1963 r., z. 53—54, s. 108—114.
L. A. — Wyniki czołowych festiwali filmowych 1964 r., z. 58, s. 83—90.

IX. KONFERENCJE I NARADY TWÓRCZE

- Wypowiedzi działaczy na XVI Kongresie AICS: Jean Painlevé, J. W. Varrassieu, Igor Wasilkow, Jean Le Harivel, Werner Hortschansky, Yutaka Yoshimi, Gotthard Wolf, Mikołaj Preobrażeński, P. M. E. B. M. Janssen, Jan Calàbek, Rodolf V. Tallece, Stefan Zb. Różycki, z. 47, s. 54—75.

X. DIARIUSZE KINEMATOGRAFII POLSKIEJ

- Irena i Jerzy Giżyccy — Diariusz kinematografii polskiej za 1962 r., z. 49—50, s. 110—133.
Irena i Jerzy Giżyccy — Diariusz kinematografii polskiej za 1963 r., z. 53—54, s. 81—107.
Irena i Jerzy Giżyccy — Diariusz kinematografii polskiej za 1964 r., z. 58, s. 59—82.

XI. RÓŻNE (sprawozdania, polemiki, przyczynki)

- Zygmunt Machwitz — Literatura filmu naukowego w Polsce, z. 47, s. 88—93.
Zbigniew Gawrak — Z dyskusji na Kongresie AICS w Warszawie, z. 48, s. 67—71.
Lista nagród dla polskich filmów dokumentalnych 1944—1964, z. 58, s. 51—58.
J. G. — Kronika wydarzeń z życia krytyki i prasy filmowej w Polsce Ludowej, z. 49—50, s. 107—109.
Eugenia Chigrin-Heller — Zagadnienia plastyczne w literaturze światowej, z. 52, s. 47—53.
Aleksander Kumor — Film rysunkowy w oczach Irzykowskiego, z. 56, s. 43—49.
Ewa Siemińska — Problematyka badawcza Zakładu Wiedzy o Filmie UŁ., z. 57, s. 53—59.
Irena Nowak-Zaorska — Pierwsza polska myśl o potrzebie badań socjologicznych nad filmem, z. 60, s. 67—68.

XII. KSIĄŻKI RECENZOWANE

- Eugenia Chigrin-Heller — Gilbert Cohen-Séat. Problemy kina i informacji wizualnej, z. 45—46, s. 155—157.
Maria Kornatowska — André Bazin. Co to jest film?, z. 47, s. 76—81.
Jerzy Płazewski — Tragedia Arnheima („Film jako sztuka“), z. 47, s. 76—81.
Ewa Nurczyńska — Przewroca, film, telewizja w szkole (o książce E. Fleminga), z. 47, s. 82—83.