

The background of the book cover is a composite image. The top half features a solid orange-brown color. The bottom half shows a close-up of a woman's face, focusing on her closed lips and the side of her face, with a hand holding a large, textured, reddish-brown apple in front of her. The overall aesthetic is artistic and evocative.

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

Bez retuszu czy po liftingu?

Obrazy starości i aborcji w filmie

Bez retuszu czy po liftingu?

Obrazy starości i aborcji w filmie



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO

[Kup książkę](#)

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

Bez retuszu czy po liftingu?

Obrazy starości i aborcji w filmie



W WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2017

[Kup książkę](#)

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz – Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny
Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji, 90-214 Łódź, ul. Rewolucji 1905 r. nr 41/43

RECENZENT

Bogusław Sułkowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Iwona Gos

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Aleksandra Urzędowska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Wojciechowska

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/Demix, thanneh.gmail.com

Publikacja sfinansowana ze środków dziekańskich Wydziału Ekonomiczno-Socjologicznego UŁ

© Copyright by Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, Łódź 2017

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2017

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07749.16.0.M

Ark. wyd. 18,0; ark. druk. 17,625

ISBN 978-83-8088-592-9

e-ISBN 978-83-8088-593-6

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

[Kup książkę](#)

[...] Powiadają: „Starość okresem jest złotym”.
Kiedy spać się kładę zawsze myślę o tym
„Uszy” mam w pudelku, „zęby” w wodzie studzę.
„Oczy” na stoliku, zanim się obudzę...
Jeszcze przed zaśnięciem ta myśl mnie nurtuje:
„Czy to wszystkie części które się wyjmuje?” [...]

Wisława Szymborska

Na czterech węglach skupia się ten dom, w którym,
patetycznie mówiąc duch ludzki mieszka. A te cztery są:
Rozum
Bóg
Miłość
Śmierć.
Sklepieniem zaś domu jest Czas,
rzeczywistość najpospolitsza w świecie i najbardziej tajemnicza.

Leszek Kołakowski

Rodzicom

Spis treści

Wstęp	9
CZĘŚĆ I. FILM JAKO PRZEDMIOT BADAŃ SOCJOLOGICZNYCH	15
Rozdział I	
Polska socjologia filmu	17
1. Pionierzy socjologicznej myśli filmowej	17
2. Od filmologii do socjologii filmu	21
3. Od socjologii sztuki do socjologii filmu	31
4. Metodologiczne wymiary analizy filmowej	37
5. Podsumowanie	44
CZĘŚĆ II. OBRAZY FILMOWE O STAROŚCI	47
Rozdział II	
Starość jako problem społeczny	49
1. Od definicji do problemu	49
2. Starość w świetle badań empirycznych	55
3. Medialny obraz ludzi starych	69
4. Podsumowanie	75
Rozdział III	
Kino wobec starości	78
1. Starość w kinie amerykańskim	78
2. Europejskie kino o starości	91
3. Obrazy starości w polskim filmie	102
4. Podsumowanie	115
Rozdział IV	
Recepcja filmów o starości na przykładzie filmu <i>Tulipany</i> Jacka Borcucha	120
1. Charakterystyka grupy badanej	120
2. Przeżycia filmowe a oceny filmu	124
3. Filmowy obraz starości w relacjach widzów	142
4. Odbiór filmu – między identyfikacją a projekcją	145
5. Podsumowanie	154

CZĘŚĆ III. ABORCJA JAKO TEMAT FILMOWY	159
Rozdział V	
Aborcja jako problem społeczny	161
1. Prawne i etyczne dylematy jednostki	161
2. Zjawisko aborcji w Polsce: stare i nowe problemy	165
3. Aborcja w dyskursie publicznym	171
4. Podsumowanie	177
Rozdział VI	
Kino wobec kwestii aborcji	180
1. Niechciana ciąża – uniwersalny temat filmowy	180
2. Amerykańskie kino o niechcianej ciąży	183
3. Obrazy aborcji w europejskim filmie	192
4. Dramat niechcianej ciąży w kinie polskim	204
5. Recepcja filmów o aborcji	217
6. Podsumowanie	220
ZAKOŃCZENIE: MIĘDZY OBRAZAMI FILMOWYMI A RZECZYWISTOŚCIĄ	225
1. Wprowadzenie	225
2. Strategie komunikacyjne w filmach	226
3. Obrazy rzeczywistości	228
3.1. Kino i rzeczywistość	228
3.2. Realizmy w filmach	229
3.3. Wielość prawd i zabiegi na prawdzie	230
3.4. Filmowe obrazy starości	233
3.5. Aborcja na ekranie	236
4. O recepcji filmowej	239
5. Podsumowanie	240
Bibliografia	243
Aneksy	257
Aneks A. Informacja o sposobie i prowadzeniu badań własnych	257
Załącznik 1. Dyspozycje do wywiadu swobodnego	261
Aneks B. Spis tabel, rysunków, ilustracji	263
Aneks C. Zestawienia wybranych filmów	265
Zestawienie I. Film polski – wybrane aspekty techniczne	266
Zestawienie II. Film europejski – wybrane aspekty techniczne	271
Zestawienie III. Film amerykański – wybrane aspekty techniczne	275
Summary	279

Wstęp

Natura kina przejawia się w osobliwym skrzyżowaniu wyobraźni i rzeczywistości¹. Film jest odbiciem rzeczywistości, choć czasem w krzywym zwierciadle². Jeśli nie reprodukuje wiernie rzeczywistości (lecz przetwarza jej obraz wedle chwytów formalnych swojego medium), nosi miano „X muzy”. Niektórzy myśliciele ujmowali kino jako „sztukę rzeczywistości”, gdyż najlepiej ze wszystkich „sztuk” pokazuje los człowieka, w konkretnym czasie i miejscu. W tych dwóch aspektach wielu filozofów, psychologów, socjologów upatrywało właśnie fenomenu kina³. Film ze względu na masową dystrybucję oddziałuje powszechnie w różnych wymiarach, m.in. kształtuje wzorce osobowe i kreuje potrzeby publiczności. Wywiera o wiele większy wpływ na ludzkość niż jakakolwiek inna gałąź sztuki.

Francuski socjolog, autor najslynniejszego eseju o kinie Edgar Morin⁴ uważał samolot i film za najważniejsze wynalazki odrywające człowieka od ziemi. W jego przekonaniu kino to artystyczne esperanto, uniwersalny język, a sala kinowa pełni funkcję *bibli pauperum*. Ze zwykłej rozrywki kino wyrosło na potężnego producenta mitów⁵. Morin słusznie zauważył, że spektakl kinowy w XX wieku zaczął ożywiać i wzmacniać mitologiczne zapotrzebowania człowieka⁶. W rozważaniach krytyka amerykańskiego Parkera Tylera mityczny aspekt filmu ujęty został w taki oto sposób:

1 Por. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhard, Warszawa 1975.

2 B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1957, s. 23.

3 Reprezentantami takich koncepcji byli np.: Robert Weimann, Roman Ingarden, Béla Balázs, Aleksander Jackiewicz, Stefania Zahorska, a spośród aktorów uprawiających twórczość filmową np. Siergiej Eisenstein, Grigorij Czuchraj, Agnès Varda i inni nowofalowi twórcy, Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Ingmar Bergman.

4 E. Morin, *Kino i wyobraźnia*.

5 J. Duvignaud pisał, że „o tych bożyszczach mówi się jak o szefach państw czy o postaciach naprawdę historycznych”. Za: J. Duvignaud, *Socjologia sztuki*, s. 144.

6 Zazwyczaj mity są zbiorowe, a swym zasięgiem obejmują pewną grupę społeczną. Mit nie jest ani prawdą, ani fałszem, zawiera w sobie przekonania wyrażane obrazowo i emocjonalnie.

Właściwym polem działania filmu nie jest sztuka, lecz mit, między którymi istnieje nieoczekiwane podstawowe różnica. Oczywiście mit jest fikcją i to jest jego jedyna więź ze sztuką. Mit jest fikcją w specyficzny sposób wolną, podstawowym, prototypicznym wzorem, dopuszczającym liczne wariacje i zniekształcenia, liczne zdrady i maski, ale nawet wówczas pozostaje wyobrazoną prawdą⁷.

W niniejszej pracy poszukiwano mitów, klisz filmowych odnośnie do starości i aborcji. Jest to pole badań szczególnie płodne dla psychologów filmu.

Głównym celem studium jest próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób kino przedstawia takie problemy społeczne, jak starość i aborcja. Socjologowie wskazują na różne uwarunkowania kulturowe tych zjawisk w społeczeństwach. Intencją autorki była próba odpowiedzi na pytanie, jak różne są te „kinowe odzwierciedlenia” w filmach z odmiennych krajów i kręgów kulturowych. W tym celu dokonano porównania „przedstawień” tych kwestii w utworach europejskich (w tym polskich) i amerykańskich – zarówno pod względem treści, jak i formy. Do materii artystycznej odnoszono także pojęcia socjologiczne i relacje o badaniach społecznych. Celem każdej sztuki nie jest proste odzwierciedlenie jakiegoś obiektu, lecz uczynienie z niego nosiciela znaczenia. Każdy utwór należy do pola ideologicznego, do kultury i sztuki swej epoki, a znaczenie filmowe – to znaczenie wyrażane środkami języka filmowego i poza tym językiem niemożliwe⁸.

Obraz to, najogólniej rzecz ujmując, świat przedstawiony jako odzwierciedlenie jakiejś rzeczywistości zewnętrznej. Twórcy nie tylko przedstawiają rzeczywistość, ale także dokonują jej interpretacji. Temat starości znany był w sztuce od wieków. Obrazy aborcji pojawiły się w literaturze i w sztukach plastycznych późno, przeważnie za sprawą twórczości kobiet. Obydwie kwestie to ponadczasowe problemy społeczne i tematy drażliwe w badaniach socjologicznych. Starość jest uniwersalną sprawą ludzką, ale tematem wypieranym we współczesnej kulturze. Kwestia „sztucznych poronień” silnie polaryzuje społecznie, a w potocznym dyskursie jawi się jako „kobieca”, w dodatku związana z seksem⁹. Osadzenie problematyki przezywania ciąży i starości w perspektywie treści filmowych oraz naukowych pozwala

Jest to termin naukowy – opowieść sakralna wyrażająca, uzasadniająca i klasyfikująca wierzenia religijne związane z kultem i rytuałem, mająca na celu utwierdzenie postaw religijnych, doświadczeń i wyobrażeń, objaśnienie zabiegów magicznych albo – w szerszym znaczeniu – wszelkie konstrukcje światopoglądowe i artystyczne, które strukturą, funkcją, motywacją i formą zewnętrzną są zbliżone do mitu w znaczeniu tradycyjnym. Pojęcie „mit” rozszerza się na wszelkie przekonania niemające uzasadnienia, lecz do których przywiązuje się wagę.

7 P. Tyler, *Magic and Myth of The Movies*, New York 1947, cyt. za: A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978, s. 149.

8 Zob. J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 99.

9 Zdaniem Marii Gołaszewskiej próba wyjścia w rozpatrywaniu problematyki życia seksualnego człowieka poza nauki szczegółowe – jak: biologia, psychologia, psychopatologia, socjologia – wprowadza nas na teren antropologii filozoficznej. Autorka uważa, że rozpatrując problematykę seksualności na tle antropologii filozoficznej, należałoby zapytać m.in.: Czy tabu, które narodziło wobec tej problematyki, jest jedynie wytworem obyczaju, tradycji, przesądów, czy tkwi głębiej w samej naturze człowieka? Jaką rolę odgrywa sztuka i literatura, jeśli chodzi

śledzić korespondencję sztuki i rzeczywistości społecznej. Wypada wspomnieć w tym miejscu, że zainteresowania badawcze odnośnie do społecznego postrzegania kwestii przerywania ciąży w Polsce autorka realizowała w latach 2003–2011¹⁰.

Sztuka dzięki metaforze, skrótom myślowym, symbolom jest głębsza niż traktat naukowy¹¹ i dlatego wolno domniemywać, że kino intensywniej niż nauka opisuje człowieka i sprawy ludzkie. Socjolog, dokonując analizy treści dzieła, odgaduje sens, tak jak stara się zrozumieć zachowanie żywych ludzi. Zaprezentowany w niniejszym studium „przegląd fabuł” należy traktować jako punkt wyjścia do rozważań na temat obrazów starości i aborcji w kinie. Warto odnotować, że sieć sprzyja badaczom filmów¹². Obecnie istnieją prywatne i instytucjonalne witryny sieciowe, które odsyłają do źródeł filmograficznych tematycznie uszeregowanych¹³. Autorka pracy nie korzystała z tych ustaleń, ale posługiwała się kwerendą internetową odnośnie do samych filmów, jak i ich społecznej recepcji.

W ostatniej dekadzie ukazało się w Polsce kilka artykułów naukowych z dziedziny filmoznawczej podejmujących i analizujących temat starości w kinie¹⁴. Autorka nie znalazła podobnych opracowań dotyczących problematyki aborcji w filmie¹⁵. Na rodzimym rynku wydawniczym brakuje także monografii, która stanowiłaby komparatystyczne i pomocne opracowanie z socjologii filmu¹⁶ czy sztuki. Socjolog filmu nie jest filmoznawcą, a jego korzystanie z warsztatu technicznego odznacza się ograniczonością i niepewnością. Szukanie idei w sztuce zakłada odczytanie skomplikowanych,

o właściwe ustawienie problematyki życia seksualnego? Zob. M. Gołaszewska, *Seks w świetle antropologii filozoficznej*, [w:] *Seksuologia społeczna*, red. K. Imieliński, Warszawa 1984.

10 W rezultacie powstały dwie książki na ten temat: E. Wejbert-Wąsiewicz, *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem indywidualnym*, Łódź 2010 oraz też, *Aborcja w dyskursie publicznym. Monografia zjawiska*, Łódź 2011.

11 Por. A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1964, s. 218.

12 Rozwój sieci sprawił, że w ciągu dekady zaistniały możliwości dotarcia do wielu nieznanych filmów zagranicznych, szczególnie dzieł starych, które po rekonstrukcji można oglądać za pośrednictwem różnorodnych kanałów, serwisów internetowych, archiwów on-line.

13 Portal Muzeum Antykoncepcji i Aborcji w Wiedniu <http://abortionfilms.org/en> indeksuje 23 filmy fabularne produkcji amerykańskiej i europejskiej, bez uwzględnienia kinematografii polskiej. Z kolei prywatna witryna <https://c5abortion.wordpress.com/list-of-movies> gromadzi tytuły dzieł z wątkiem aborcji i udostępnia fragmenty recenzji; grupuje filmy wedle kryterium ideologicznego: *pro-life*, *pro-choice* oraz losów bohaterek doświadczających przerwania ciąży itp.

14 Podane w bibliografii.

15 Interesujące są wzajemne inspiracje socjologów filmu i filmoznawców. W trakcie prac nad trzecią częścią tej książki w 2015 roku zredagowano artykuł naukowy pt. *Obrazy aborcji w filmie polskim. Ideologia, polityka, rzeczywistość* do „Kwartalnika Filmowego” (wystany 10 lipca 2015 roku). Dnia 31 marca 2016 roku redaktor czasopisma przesłał informację o odrzuceniu tekstu. W kwietniu 2016 roku w witrynie „Krytyki Politycznej” ukazały się dwa krótkie artykuły filmoznawczynie Moniki Talarczyk-Gubały na temat aborcji w kinie. Zob. www.krytyka-polityczna.pl/artykuly/film/20160415/aborcja-w-filmie-talarczyk-gubala (08.04.2016); www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20160423/aborcja-w-kinie-zagranicznym (08.04.2016).

16 Kompetencje socjologiczne i zainteresowanie serialami łączyła Beata Łaciak. Zob. B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*, Warszawa 2013.

nakładających się na siebie znaków, dlatego nie istnieje przejrzyste i jednoznaczne „czytanie filmów”. Być może z tego powodu socjologia filmu artystycznego nie rozwija się w Polsce, a i dokonania podejmowane na tym polu przez zagranicznych socjologów (częściej filmoznawców i historyków kina w roli socjologów)¹⁷ podlegały ostrej krytyce¹⁸. Narodowe kinematografie z perspektywy socjologicznej opisywali w Europie historycy filmu (np. Siegfried Kracauer, Pierre Sorlin, Marc Ferro). Reprezentanci socjologii sztuki na świecie i w Polsce to najczęściej socjologowie literatury¹⁹, muzyki, wyjątkowo plastyki, ale nie filmu²⁰. Istotna część prac teoretycznych i empirycznych socjologów sztuki oscyluje wokół genetycznego strukturalizmu²¹ lub perspektywy komunikacyjnej sztuki. Wśród ważnych przedstawicieli stosujących wspomniane podejścia teoretyczne, wedle różnych odmian, należy wymienić m.in.: Luciena Goldmana, Leo Löwenthala, Györgya Lukácsa, Arnolda Hausera, George’a Huaco, Roberta Escarpita, Hipolita Taine’a, Tzvetana Todorova, Grigorija Plechanova i jeszcze wielu innych badaczy literatury i sztuki. W Polsce listę cenionych książek z socjologii sztuki otwierają nazwiska literaturoznawców, kulturoznawców (np. Jerzy Kmita, Sław Krzemień-Ojak, Andrzej Mencwel, Stefan Żółkiewski, Michał Głowiński, Maryla Hopfinger). A w środowisku socjologów kultury i sztuki (w tym literatury, sztuk plastycznych oraz filmu) uznanymi autorami prac teoretycznych lub teoretyczno-empirycznych są m.in.: Aleksander Wallis, Antonina Kłoskowska, Bogusław Sułkowski, Anna Matuchniak-Krasuska, Andrzej Siciński, Mieczysław Gałuszka, Kazimierz

17 Np. film jako sztukę z perspektywy socjologii sztuki inspirowanej teorią konfliktu Karola Marksa analizował Georg Huaco. Przedmiotem jego zainteresowania były szerokie uwarunkowania różnic realistycznego stylu filmowego w trzech narodowych kinematografiach w okresie powojennym: włoskiej, radzieckiej i niemieckiej. Dla Iana Jarviego i innych badaczy filmu jego praca nie była socjologią sztuki filmowej, ale socjologią produkcji sztuki filmowej, zaś tezy autora są przydatne bardziej historii filmu niż socjologii filmu. Por. G. Huaco, *The Sociology of Film Art*, New York 1965 oraz recenzje: E. Callenbach, *Review: The Sociology of Film Art by George Huaco*, „Film Quart” 1965/1966, vol. 19, no. 2, s. 59, DOI: 10.2307/1211260; D.S. Hull, J. Goldberg, *Sociology of Film Art by George A. Huaco, Leo Lowenthal*, „Film Comment” 1965, vol. 3, no. 4, s. 80–82, <http://www.jstor.org/stable/43754378> (01.02.2015).

18 O czym przekonuje filozof i krytyk filmu Ian Jarvi w książce *Movies and Society* (1970). Brytyjskie wydanie tej publikacji nosi tytuł *Towards a Sociology of the Cinema* (1970). Jak zauważa autor, wszystkie dotychczasowe prace mające w tytule frazę „socjologia filmu” w istocie nie były socjologią filmu. Autorzy tych prac żywili przekonania o szczególnych pytaniach, jakie stawia socjologia wobec kina. Koncentrowali się na kwestii wpływu kina (szczególnie na młodych), odbioru filmów i ich publiczności. Socjologia nie jest estetyką, dlatego krytykowano wcześniejsze studia (np. S. Kracauera), uwzględniające tylko dobre dzieła bądź późniejsze, w których autorzy nie ujawniali autorskich kryteriów doboru filmów do analiz.

19 Opracowanie na ten temat zob.: K. Łęcki, *Literatura piękna*, [hasło w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 2, red. W. Kwaśniewicz, Warszawa 1999, s. 128–134. Por. *W kręgu socjologii literatury*, t. 2, red. A. Mencwel, Warszawa 1977; E. Krawczyk, *Literatura i społeczeństwo. Wokół problematyki socjologii literatury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2001, nr 4, http://dlibra.umcs.lublin.pl/Content/24025/czas16080_26_2001_4.pdf (11.06.2016).

20 Szerzej o tym w rozdziale pierwszym.

21 Ze strukturalizmem, semiologią i teoriami kultury odnośnie do literatury rozprawia się: S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, t. 2, Kraków 1975.

Kowalewicz, Cezary Prasek, Kazimierz Żygulski, Marian Golka. Dorobek niektórych autorów stanowił ważne odniesienie dla autorki.

Książka *Bez retuszu czy po liftingu? Obrazy starości i aborcji w filmie* składa się z trzech części. Pierwsza z nich o tytule *Film jako przedmiot badań socjologicznych* pełni funkcję wprowadzenia teoretyczno-metodologicznego. Rozdział pierwszy odnosi się do dziedzictwa polskiej socjologii filmu, w tym jej historii oraz podejmowanych na tym polu badań empirycznych. Ukazuje dwie genezy tej subdyscypliny, czyli związki z filmoznawstwem oraz z socjologią sztuki. Na tle całości dorobku polskich socjologów zarysowano także komunikacyjne podejście do sztuki, które obok socjogenetyzmu stanowiło teoretyczną ramę podjętych w pracy filmowych analiz socjologicznych²². Kolejne części książki traktują o centralnej kwestii, jaką jest filmowe odzwierciedlenie rzeczywistości.

Część druga książki dotyczy problematyki starości (*Obrazy filmowe o starości*), a trzecia – aborcji (*Aborcja jako temat filmowy*). Kwestie te można rozpatrywać z wielu różnych perspektyw, np. socjologicznej, medycznej, demograficznej, ekonomicznej, religijnej, prawnej, moralnej, etycznej itd. W prezentowanej publikacji ograniczono się do dwóch spojrzeń. Poszczególne rozdziały odnoszą się do ujęcia socjologicznego oraz do obrazu artystycznego (filmowego). Relacja dzieła z rzeczywistością wpisuje się w socjogenetyczno-strukturalny model badania sztuki. Wykorzystano tu technikę analizy filmu (omówioną w podrozdziale metodologicznym), a także odnoszono dzieło do szerszej ramy: epoki i działalności konkretnego twórcy. Takiemu oglądowi podlegało ponad sześćdziesiąt utworów. Do analiz wybranych filmów dodano perspektywę funkcjonalną. W drugiej i trzeciej części książki zreferowano w dwóch rozdziałach pracy wyniki badań własnych, eksperymentów percepcyjnych, które realizowano w latach 2009–2011 podczas studenckich warsztatów badawczych. Jednym z nakreślonych wówczas zadań była eksplikacja i konfrontacja obrazów starości i aborcji w kinie hollywoodzkim i europejskim. Podjęto także trud dotarcia do przeżyć odbiorczych na przykładzie zorganizowanych, pilotażowych projekcji filmowych (obserwacja w trakcie seansu i wywiad po projekcji). Relacje zaproszonych widzów, którzy obejrzel *Tulipany* Jacka Borcucha i studentów oglądających trzy wybrane utwory poruszające problematykę „sztucznych poronień” (*Gdyby ściany mogły mówić*, *Vera Drake*, *Nic*) wskazują, na co w filmie reagowali badani odbiorcy. Mowa tu także o różnorodnych funkcjach społecznych – krótkotrwałych lub długotrwałych (stałych)²³. Zebrany materiał empiryczny był zbyt skąpy, aby zweryfikować postawione hipotezy robocze dotyczące nastawienia życiowego i estetycznego do sztuki. Natomiast na poziomie wyjaśnień idiograficznych można

22 Do autorów ważnych dla mnie koncepcji zaliczam filozofów, estetyków: U. Eco, P. Ricoeura, R. Ingardena, M. Gołaszewską, K. Irzykowskiego, filmoznawców: A. Helman, A. Jackiewicza, socjologów kultury i sztuki: S. Ossowskiego, A. Kłoskowską, B. Sułkowskiego, A. Matuchniak-Krasuską, N. Heinich, C. Praską, K. Kowalewicza, M. Gałuszkę, a także krytyków filmowych: Z. Kałużyńskiego, T. Raczka, R. Marszałka i wielu innych.

23 Zob. S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa 1985, s. 268. Por. M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996, s. 190–210.

stwierdzić, iż recepcję filmu *Tulipany* różnicowały dwie zmienne: wiek oraz czynniki kulturowe (tj. poziom „obcowania widzów z kulturą”, ich kompetencje estetyczne czy np. wrażliwość na „język filmu”). Druga z początkowych hipotez zakładała przywiązanie polskich widzów do realizmu w kinie. Na podstawie zgromadzonych danych oraz innych korespondujących badań, o których mowa w rozdziale czwartym, można ją raczej odrzucić. Z perspektywy socjologicznej rezultaty wywiadów z widzami mogą się wydawać nie w pełni satysfakcjonujące²⁴, jednakże opis takich badań w książce uzupełnia perspektywę poznawczą. Całość pracy podsumowano zakończeniem (*Między obrazami filmowymi a rzeczywistością*), zaś na końcu książki umieszczono Aneksy zawierające informacje o organizacyjnych i technicznych aspektach badań własnych oraz narzędzia badawcze, zestawienia filmów.

Socjologów sztuki i filmu najczęściej zajmuje odbiór i obieg dzieła. W tym studium przedmiotem oglądu socjologicznego były dzieła, choć nie rezygnowano z dociekań dotyczących społecznego odbioru filmów. Badacze społeczni zwracają uwagę na fakt, iż interpretacja dzieła zależy od indywidualnego kontekstu kulturowego, w którym osadzona jest jednostka. Poglądy, wartości, postawy, kraj, krąg kulturowy – to zmienne, które w znaczący sposób wpływają na postrzeganie obrazu filmowego²⁵. Jeden z wyrazistych polskich krytyków filmowych Zygmunt Kałużyński uważał, że film to najlepsze pole służące poznaniu kultury powszechnej. Popularny znawca kina odrzucał techniki analizy typowe dla socjologii kina i filmu (obserwacje zachowań widzów, frekwencja publiczności). Zajmował się tematami, obrazami, motywami filmowymi, które przesuwają się przed widownią kinową. Ten swoisty – jak sam mawiał – „salon dyskusyjny XX wieku” prowadził przez kilkadziesiąt lat swojego życia²⁶. Tę ogólną perspektywę przyjęto także w niniejszej pracy. Autorce towarzyszyła intuicja, że jakie społeczeństwo, taka sztuka filmowa.

Na koniec chciałabym podziękować Recenzentowi książki prof. dr. hab. Bogusławowi Sułkowskiemu za wskazówki pomocne w ostatecznej redakcji tekstu. Szczególne wyrazy wdzięczności za życzliwość oraz zainteresowanie pracą kieruję w stronę prof. dr. hab. Anny Matuchniak-Krasuskiej i prof. dr. hab. Anny Buchner-Jeziorskiej. Dziękuję również studentkom i studentom²⁷ socjologii z UŁ za przeprowadzenie wywiadów z zaproszonymi widzami.

24 Ówczesne rezultaty badań własnych odnośnie do recepcji filmowej oceniono jako niezadowolające, ale to, co wówczas wydawało się efektem złej organizacji eksperymentu, ujawniło się także w warunkach odmiennych, naturalnych. Mowa tu o badaniach własnych w ramach akcji „Polska Światłoczuła”. Zob. też podrozdział *Charakterystyka grupy badanej* oraz Aneks A.

25 Por. K. Kowalewicz, *Tekst pisany – przedstawienie – odbiorca*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1, s. 123–140; tenże, *Publiczność teatralna*, [w:] *Encyklopedia kultury XX wieku. Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000.

26 Zob. Z. Kałużyński, *Salon dla miliona*, Warszawa 1966; tenże, T. Raczek, *Poławiacze pereł*, Warszawa 1999; tenże, *Wampir salonowiec*, Warszawa 2001; tenże, *Pamiętnik orchidei, czyli zapiski ocalonego z XX wieku*, Warszawa 2003; tenże, T. Raczek, *Perły kina*, t. 1, Warszawa 2005; tenże, *Do czytania pod prysznicem*, Warszawa 2004 i inne.

27 Wykaz wszystkich nazwisk osób znajduje się w części informującej o sposobie i prowadzeniu badań własnych zawartej w Aneksie A.

Część I

Film jako przedmiot badań socjologicznych

Rozdział I

Polska socjologia filmu

1. Pionierzy socjologicznej myśli filmowej

Wynalazek kina i zjawisko odbioru kina miały na terenach polskich niejednorodną genezę z powodu podziałów rozbiorowych. Istniały także różne nazwy dla patentu kinematograficznego i nowej rozrywki, np. „kinoteatr”, „kineton”, „kintop”, „iluzjon”, „cinema”, „teatr filmowy”, „żywe fotografie”, „teatr świetlny” i wiele innych¹. W zaborze austro-węgierskim rozwój kina przebiegał w sposób nieodbiegający od innych krajów. W zaborze rosyjskim cenzura i rusyfikacja stały na przeszkodzie rodzimej kinematografii². Pionierami w kraju byli wynalazcy Piotr Lebedziński³ oraz Kazimierz Prószyński. Ostatni skonstruował m.in. pleograf, aeroskop, w 1901 roku założył wytwórnię filmową, a w 1913 roku zrealizował film dźwiękowy dzięki wynalazkowi kinofonu. Z kolei Piotr Lebedziński redagował czasopismo „Fotograf Warszawski”, na którego łamach umieszczał teksty o nowinkach technicznych, uprawiał publicystykę z zakresu fotografii i fotochemii. Interesował się zagadnieniami psychologicznymi⁴. Jako fotograf oraz inżynier chemii współpracował z psychologiem i wynalazcą Julianem Ochorowiczem, uznanym za prekursora radia i telewizji⁵. Inny fotograf i operator filmowy, Bolesław Matuszewski⁶, już w 1898 roku zasłynął w Paryżu jako pionier myśli filmowej na temat

1 Zob. K. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu. Narodziny masowego zjawiska*, Warszawa 1998, s. 47–50.

2 Więcej: M. Darmas, *Obywatel rycerz. Zarys socjologii filmu*, Warszawa 2014, s. 62–64.

3 Podjął on wraz z Janem i Józefem Popławskimi pierwsze w Europie próby użycia kinematografu (w Warszawie w 1893 roku); od 1896 roku jego fabryka produkowała urządzenia fotograficzne.

4 Zob. A. Żakowicz, *Piotr Lebedziński (1860–1934)*, http://dlibra.bg.ajd.czyst.pl:8080/Content/1493/Plastyka_7-41.pdf (12.06.2016).

5 J. Ochorowicz opublikował m.in. rozprawę *O możliwościach zbudowania przyrządu do przesyłania obrazów optycznych na odległość*, „Kosmos”, Lwów 1878.

6 B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław 1975, s. 12–18.

archiwistyki filmowej, dostrzegając w „żywych fotografiach” źródła historyczne i postulując utworzenie składnicy kinematografii historycznej.

W pierwszych latach pojawienia się kinematografu (1896–1914) najgorętszymi zwolennikami wynalazku byli inteligeni, dziennikarze, działacze kulturalni, którzy w „obrazkach ze świata” dostrzegli inne funkcje poza rozrywkowymi⁷. W Łodzi większość bywalców kina stanowili robotnicy, a w innych miastach młodzież i środowiska drobnomieszczańskie.

Jak podaje Kazimierz Michalewicz, właściwy rozwój kina na polskich ziemiach rozpoczyna się w 1907 roku⁸. Wówczas powstały nowe zawody, agendy, a na ekranie liczyła się już jakość widowiska. Kino przyciągało rzesze odbiorców, oceniających filmy różnorodnie mimo ich niskiego poziomu. To zjawisko inspirowało do organizowania badań empirycznych, ale nie socjologów⁹. Znamienne, że pionierskie badania w dziedzinie postrzegania filmu podjął w 1913 roku Ludwik Skoczylas, pedagog, krytyk literacki i teatralny, który postanowił przeprowadzić sondaż wśród młodzieży lwowskiej na temat uczestnictwa w kinie i gustów kinowych. Jest to pierwsze znane nam w Polsce przedsięwzięcie rozpoczynające nurt badań empirycznych w sferze kultury, w tym socjologii filmu. Skoczylas, choć nie był socjologiem, zajął się ankietowaniem uczniów, swoich wychowanków (500 wypracowań uczniowskich)¹⁰. Można sądzić, że celem jego badań miało być poznanie fenomenu kina, jak i praktyk odbiorców. Autor postrzegał wrogo „kinoteatr” z uwagi na popularne wówczas przekonanie o złym wpływie na młodzież, czemu dawał wyraz w swoich publikacjach. Pedagog uzyskał od uczniów dane na sześć postawionych przez siebie pytań dotyczących frekwencji, towarzystwa kinowego, wrażeń, upodobań, pamięci obrazu, opinii o pożyteczności lub szkodliwości kina¹¹. Wprawdzie Ludwik Skoczylas nie posługiwał się pojęciem „socjologia filmu”, nie ma jednak wątpliwości, że był prekursorem w tej specjalności.

Podobnie, do pionierów socjologii filmu w Polsce należy zaliczyć filozofa i działacza oświatowego Mariana Stępowskiego¹², który w 1914 roku na łamach „Kuriera Polskiego” ogłaszał *Wszechwładztwo kinematografu*. Autor analizował społeczną naturę kina, rozważał zalety i wady kina jako rozrywki dla mas. Jego zainteresowania dotyczyły porównań publiczności w teatrze i w kinie, repertuaru widowisk kinowych pod względem różnych zmiennych demograficznych. Postulował organizowanie pogadarek naukowych przed seansem, dostrzegając w kinie rolę oświatową dla mas. „Wszechwładztwo kinematografu”, czyli zysków przedsiębiorców

7 M. Hendrykowska, *Społeczno-kulturowe konteksty narodzin filmu na ziemiach polskich przełomu stuleci*, „Człowiek i Społeczeństwo. Konteksty Sztuki” 1992, nr 9, s. 71.

8 K. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu...*, s. 47, 101.

9 Tamże, s. 83–85; K. Michalewicz, *Film i socjologia. Polskie powojenne badania i refleksje*, Warszawa 2003, s. 5.

10 Zob. L. Skoczylas, *Jak kinematograf wychowuje naszą młodzież?*, [w:] *Polska myśl filmowa...*, s. 77–84.

11 Por. K. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu...*, s. 92–100.

12 M. Stępowski, *Wszechwładztwo kinematografu*, [w:] *Polska myśl filmowa...*, s. 84–95, 303.

kinowych, przeciwstawiał „wszechwładztwu zdrowej opinii publicznej”, domagając się filmów o charakterze społecznym, narodowym, oświatowym. Ponadto zwracał uwagę na propagandowe i ideologiczne zaplecze kina, wykorzystanie filmów przez wojsko. „Kinematograf można i należy krytykować, ale nie można go więcej lekceważyć” – pisał ponad 100 lat temu Stępowski¹³. Aby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego takich tekstów nie pisali socjologowie i nie podejmowali inicjatyw badawczych podobnych do przedsięwzięcia wspomnianego wcześniej L. Skoczyłasa, trzeba odwołać się do historii socjologii w Polsce.

Źródłowy brak opracowania historii socjologii filmu w innych krajach uniemożliwia porównanie rozwoju tej subdyscypliny. Wiadomo jednak, że w tym okresie w Niemczech obroniona została pierwsza na świecie dysertacja z socjologii kina Emilie Kiep-Altenloh¹⁴. Natomiast socjologowie polscy, zwłaszcza autorzy dzieł z dziedziny kultury (np. Kazimierz Kelles-Krauz, Edward Abramowski, Ludwik Krzywicki), nie dostrzegali zjawiska filmu. Był to jednak czas, gdy socjologia w Polsce nie była akademicką dyscypliną formalną, a dziełem amatorów.

Pierwsza katedra socjologii w niepodległej Polsce powstała kilka lat później, w 1919 roku, z inicjatywy Leona Petrażyckiego na Wydziale Prawa i Nauk Politycznych UW w Warszawie. Rok później, po powrocie ze Stanów Zjednoczonych do Polski, Florian Znaniecki stworzył na Uniwersytecie Poznańskim Katedrę Socjologii i Filozofii Kultury. Socjologowie w naszym kraju tworzyli szkołę narodową skupioną głównie wokół problematyki narodu, genezy i istnienia zbiorowości oraz kultury. Z tego początkowego okresu instytucjonalizacji socjologii w państwie polskim pochodzi pierwszy polski tekst o socjologii kina. Był nim artykuł Jana Stanisława Bystronia¹⁵ z 1919 roku pt. *Socjologia kina*. Kino było dla uczonego wynalazkiem o wielkim wpływie na jednostkę i masy. Krytyk pisał, że dzięki „ekranowi” zmniejszył się dystans chłopca wobec innych światów społecznych, warstw społecznych, miasta i wsi. Chłop uczęszczający na projekcje filmowe stawał się „międzynarodowym turystą”¹⁶. Autor jako pierwszy w Polsce postulował, aby stworzyć odrębną dyscyplinę socjologiczną, która miała przede wszystkim zajmować się badaniem wpływu kina. W tym celu użyteczne były różnorodne statystyki filmowe, obliczanie frekwencji widzów w kinach, analiza liczby i jakości wyświetlanych dzieł, badanie treści filmów. Jan Bystron wierzył, że ludzie zauważają wpływ filmu na życie duchowe, na bieg myśli, a nawet na zachowania. Autoobserwacja widzów była kolejną polecaną przez niego techniką dla socjologii kina. Po 100 latach od wspomnianego tekstu można spróbować dokonać rozrachunku w tej dziedzinie.

13 Tamże, s. 94.

14 Rozprawa *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die Sozialen Schichten Ihrer besucher* została obroniona w 1913 roku, a w rok później wydana.

15 Jan Stanisław Bystron – wybitny socjolog, etnolog, kulturoznawca, historyk polskiej socjologii; kierował Katedrą Etnologii i Socjologii na UJ w Krakowie w latach 1925–1930; na UW w Warszawie objął Katedrę Socjologii (1930–1934).

16 J. Bystron, *Socjologia kina*, „Ekran” 1919, nr 11, s. 1.

Program Bystronia nie przyjął się w Polsce, a jego autor również nie kontynuował tematu, poświęcając swą uwagę innym zagadnieniom (takim jak m.in.: kultura ludowa, socjologia wychowania, socjologia miasta). Socjologowie w okresie międzywojennym zajmowali się popularyzacją dyscypliny w świecie humanistyki, naukoznawstwem, a także syntezami teoretycznymi korespondującymi z ważnymi pracami zachodnich intelektualistów. Mimo że Florian Znaniecki zaliczał kinematograf do instytucji pośredniego wychowania¹⁷, społeczne oddziaływanie kina nie interesowało polskich socjologów. Wyjątkiem jest rozprawa z 1933 roku *U podstaw estetyki* Stanisława Ossowskiego, w której film został potraktowany na równi z innymi sztukami. Trzy lata później w *Socjologii sztuki* autor, podkreślając związki sztuki ze społeczeństwem, podtrzymywał swoje stanowisko odnośnie do kina. Nie poświęcił jednak tej kwestii zbyt wiele refleksji. Metodologia badań kina nadal nie rozwijała się, mimo iż Ossowski dał jej asumpt.

Postulat badań empirycznych dotyczących filmu w aspekcie komunikacji społecznej zgłaszał jeszcze przed II wojną światową Stanisław Salzman, lwowski publicysta, poeta, krytyk kultury, skazany na śmierć w 1941 roku za błędną analizę dzieł Marksa. W 1936 roku Stanisław Salzman opublikował w czasopiśmie „Sygnały” tekst pt. *Socjologiczne widzenia kina*, w którym podkreślał potrzebę badań treści (co jest przedstawione) i formy (jak jest przedstawiane) dzieła filmowego postrzeganego dualistycznie – jako produkt artystyczny, ale i przemysłowy. Stro- na materialno-techniczna dzieła filmowego (produkt zależny od grupy ludzi, od produkcji przemysłowej, od idei oraz potrzeb klas społecznych) była w jego opinii najważniejszym elementem X muzy, a przez to nieporównywalnym z innymi dziełami sztuki pod względem związków z rzeczywistością¹⁸.

W latach 30. XX wieku żaden z socjologów w Polsce nie zajmował się naukowo kinem. W owym czasie w badaniach empirycznych najczęściej podejmowano kwestie narodowe, położenia społecznego chłopstwa i proletariatu miejskiego, a także oświaty i wychowania, które to tradycje kontynuowano również w okresie powojennym. Ogólnie można zauważyć, że w dyskursie naukowym nie funkcjonowało odrębne stanowisko socjologii w stosunku do dziedzin sztuki czy kultury masowej. Socjologiczna wiedza o teatrze była równie mizerna, niczym o filmie. Ujmowanie sztuki filmowej jako swoistego teatru widoczne było w socjologicznych rozważaniach na temat sztuki sceny Aleksandra Hertza, autora *Socjologii współczesnej* (1938). W *Zagadnieniach socjologii teatru*, książce wydanej we Lwowie w 1939 roku, Hertz pisał o kulcie gwiazd i przenikaniu wzorów kulturowych z ekranu do rzeczywistości, o niskim wpływie uspołeczniającym kina w porównaniu z teatrem, ale – co ważne – o tym, że kino jest użyteczną instytucją społeczną¹⁹. Trudno w tym czasie znaleźć inne opracowania socjologów dotyczące filmu.

17 F. Znaniecki, *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, Lwów–Warszawa 1934, s. 303.

18 S. Salzman, *Socjologiczne widzenie kina*, [w:] *Polska myśl filmowa...*, s. 278–281.

19 Za: K. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu...*, s. 244–245.