

EWELINA KONIECZNA<sup>1</sup>

## Kompetencje do odbioru filmów dokumentalnych. Na przykładzie analizy narracji studentów pedagogiki

### ABSTRACT

This paper highlights the main issues concerned with competences necessary for the documentary film reception. The main purpose of this article is to investigate pedagogy students' (specialization: social-cultural animation) understanding of documentary films on the basis of their narration and to define the basic competences in film understanding. According to the thesis, competences for proper film reception require general knowledge which enables individuals to make choices, understanding conventions, contexts and interdependences. Research focuses on the reception of Polish documentary films created before the political changes in 1989. The analysis of results and final conclusions are based on Umberto Eco's and Francesco Casetti's theoretical concept of the text assumptions.

The study has confirmed assumptions presented above and justified the following conclusion: documentary film is a text based on the specific competence of the spectator but also contributes to the formation of certain competence. The film text makes the spectator capable of actualizing the various meaning-contents and the role of the spectator is to update his

---

<sup>1</sup> Ewelina Konieczna, Zakład Edukacji Kulturalnej, Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska, e.konieczna@kek.edu.pl.

knowledge while receiving documentary film. The textual cooperation gives the spectator an essential role in the process of creating meaning.

**Keywords:**

film reception, competences, documentary film, text

Pod wpływem zmian technologicznych, społeczno-kulturowych i komunikacyjnych doświadczenia medialne współczesnych odbiorców uległy znacznym przemianom. Nawyk równoczesnego korzystania z różnych mediów przewartościowuje praktyki odbiorcze, powoduje rozproszenie uwagi oraz niezdolność do skupienia się na treści przekazu, co prowadzi do jego powierzchownego, bezrefleksyjnego odbioru. Można założyć, że alfabetyzm medialny (*media literacy*), określany przez Henry’ego Jenkinsa (2007) jako zdolność do stania się pełnoprawnym uczestnikiem kultury medialnej, jest uwarunkowany rozumieniem tekstów medialnych i umiejętnością ich interpretacji.

Główny problem szkicu stanowią pytania: czy i w jakim zakresie studenci pedagogiki rozumieją to, co oglądają? czy potrafią odczytywać konwencje i konteksty zawarte w obrazach medialnych oraz czy potrafią je interpretować? Celem szczegółowym jest natomiast sprawdzenie, jakie kompetencje są potrzebne młodym ludziom do odbioru polskich filmów dokumentalnych zrealizowanych przed przemianami ustrojowymi w 1989 roku.

Na potrzeby badań zostało przyjęte założenie, że na kompetencje do odbioru filmów dokumentalnych składa się wiedza ogólna, umiejętność odczytania kontekstów historycznych, społecznych i politycznych zawartych w filmach oraz elementarna wiedza z zakresu estetyki kina, umożliwiająca odczytanie konwencji filmowych. Zgodnie z tezą zaczerpniętą z koncepcji Umberto Eco (1994) oraz Francesco Casetti (1992) film dokumentalny jest wymagającym odczytania tekstem, postulującym pewną kompetencję odbiorcy. Kompetencje te umożliwiają zrozumienie filmu i pozwalają na jego interpretację.

## 1. ZAGADNIENIA WSTĘPNE – ODBIÓR FILMU W ŚWIETLE BADAŃ

Już we wczesnym okresie istnienia kina teoretycy interesowali się odbiorem filmu i reakcjami widza na film. Autorem pierwszej książki poświęconej psychologii filmu jest Hugo Münsterberg (1989), który zapoczątkował rozważania psycholo-

giczne w teorii filmu, stanowiące następnie przedmiot zainteresowania filmologów francuskich w latach czterdziestych XX wieku. W tym okresie badania nad odbiorem filmu prowadził również Edgar Morin (1975), skupiając się na relacji film–rzeczywistość oraz na modelu widza-uczestnika magicznego spektaklu. W pracach o orientacji semiotycznej widz traktowany jest jako instancja dekodująca przekaz, psychoanalicy zaś opisują proces odbioru filmu jako relację podmiotowo-przedmiotową charakterystyczną dla wczesnej fazy rozwoju człowieka. Nurt dociekań psychologicznych w teorii filmu koncentrował się wokół czterech problemów: praw rządzących percepcją, psychologicznych źródeł filmowej iluzji rzeczywistości, psychologicznych uwarunkowań techniki filmowej i filmowych środków wyrazu oraz kwestii związanych z procesem twórczym (Helman, 1992).

David Bordwell (1989) autor neoformalno-kognitywnego podejścia do filmu twierdzi, że proces odbioru filmu można rozpatrywać jako proces przetwarzania informacji, kierowany przez schematy poznawcze. Odbiór filmu nie ogranicza się tylko do jego rozumienia, ale obejmuje również kwestię interpretacji, która stanowi antycypację, wychodzenie poza daną bezpośrednio informację oraz budowanie znaczeń domyślnych. Zatem aktywność odbiorcza widza opiera się na dwóch filarach – rozumieniu i interpretacji. Recepcja filmu, rozumiana przez Bordwella jako aktywny odbiór, jest procesem poznawczym, w toku którego intelektualny aparat poznawczy widza pod wpływem dostarczanych informacji oraz posiadanego doświadczenia i wiedzy tworzy pojęcia, sądy i refleksje dotyczące treści odzwierciedlonej w filmie rzeczywistości. Dzięki zdolności rozumienia odbiorca ma możliwość precyzyjnego operowania danymi zawartymi w przekazie filmowym, czyli uczestniczy w procesie przetwarzania informacji filmowej.

Badania empiryczne nad rozumieniem opowiadania filmowego, wykorzystujące kognitywną teorię filmu i jego neoformalną analizę przeprowadził w latach dziewięćdziesiątych XX wieku Jacek Ostaszewski (1999). Natomiast w pierwszej dekadzie XXI wieku interesujące badania o charakterze lingwistyczno-kulturowym nad odbiorem filmu przez młodzież licealną prowadził Bogusław Skowronek (2007). Przedmiotem zainteresowania autora była „świadomość filmowa” współczesnych licealistów, wyrażająca się poprzez utrwalone w języku potocznym sądy. Celem badań było również ukazanie wpływu czynników kulturowo-społecznych na językowy kształt konceptualizacji filmu i jego oglądania. Na podstawie analizy wypowiedzi uczniów Skowronek twierdzi, że współczesna młodzież nie jest grupą odbiorców biernych. Za Tofflerem nazywa ich „prosumentami” świadomie przystosowującymi przekaz do własnych potrzeb, traktującymi czynność oglądania filmu jako „działanie komunikacyjne”. W opinii badanych uczniów dzieło filmowe powinno służyć przede wszystkim zaspokajaniu potrzeb i pragnień odnoszących się

głównie do ich własnego życia, szukają oni w filmach „historii ważnych dla siebie w danej chwili” (Skowronek, 2007, s. 247). Autor badań zwraca również uwagę na pewien dialektyzm zauważonych postaw odbiorczych, charakteryzujących się z jednej strony zaangażowaniem, akceptacją i poszukiwaniem, z drugiej natomiast dystansem i sprzeciwem, co czyniło z badanych uczniów grupę zarówno „odważną w nadawaniu i negocjowaniu znaczeń, ale też swoiście konserwatywną, zachowawczą, przywiązaną do tradycyjnych oczekiwań” (Skowronek, 2007, s. 247). Dialektyka ta wskazuje, że młodzi odbiorcy funkcjonują zarówno w „determinowanych kulturowo trwałych formacjach poznawczych” (Skowronek, 2007, s. 248), jak i są otwarci na nowe sensory i nie ostateczne, bo zmienne negocjowanie znaczeń. Bogusław Skowronek zwraca także uwagę na kształtowanie nowych postaw odbiorczych pod wpływem przemian zachodzących we współczesnej kulturze audiowizualnej zdominowanej przez media elektroniczne.

## 2. ODBIÓR FILMU DOKUMENTALNEGO JAKO ŚWIADECTWO ODCZYTANIA TEKSTU – ZAGADNIENIA TEORETYCZNE

Według przyjętego założenia film dokumentalny jest wymagającym odczytania tekstem, postulującym pewną kompetencję odbiorcy<sup>2</sup>. Zdaniem Umberto Eco, aby tekst mógł być „zaktualizowany w swej potencjalnej treści” (Eco, 1994, s. 90), muszą zostać spełnione określone warunki. Każdy tekst zawiera środki wyrazowe, które powinny być rozpoznane przez odbiorcę oraz to, co „nie wypowiedziane”, co nie pojawiło się na jego powierzchni. Zdaniem Eco właśnie to „nie wypowiedziane musi zostać zaktualizowane na poziomie aktualizacji treści” (Eco, 1994, s. 73), czyli zadaniem czytelnika (widza – przyp. E.K) jest aktualizacja własnej wiedzy encyklopedycznej. Choć kompetencja odbiorcy nie zawsze pokrywa się z kompetencją nadawcy, „tekst zostaje nadany do kogoś, kto go zaktualizuje” (Eco, 1994, s. 76). Według założenia Eco każdy tekst opiera się na określonej kompetencji, ale również przyczynia się do wytworzenia pewnej kompetencji. Autor *Lector in fabula* zakłada istnienie swoistej strategii tekstowej, za pomocą której autor dzieła konstruuje swojego czytelnika:

---

<sup>2</sup> Za kanon teorii tekstu filmowego uważa się koncepcję Rolanda Barthesa (1997). Pojęcie tekstu filmowego na gruncie teorii filmu omawia Andrzej Gwóźdź (1980, 1992), natomiast tekst filmowy jako tekst kultury opisuje Agnieszka Ogonowska (2004).

By zorganizować własną strategię tekstową, autor musi odwołać się do wielu kompetencji (wyrażenie szersze niż znajomość kodów) mogących nadać treść wyrażeniom, których używa. Musi on założyć, że zbiór kompetencji, do którego się odwołuje, jest tym samym zbiorem, do którego odwołuje się czytelnik. Dlatego też będzie on przewidywał Czytelnika Modelowego zdolnego do współdziałania w aktualizacji tekstowej w taki sposób, w jaki on, autor sobie to wyobraża, i do dokonywania w procesie interpretacji takich posunięć, jakich autor dokonał przy generowaniu tekstu (Eco, 1994, s. 79).

Zdaniem Eco *Autor* stwarza hipotezę *Czytelnika*, a *Czytelnik Autora*, jego „profil intelektualny” (Eco, 1994, s. 90), a tekst jest „strategią, która ustanawia uniwersum swych interpretacji, jeśli nawet nie uzasadnionych, to dających się uzasadnić” (Eco, 1994, s. 86). Interpretacja zatem jest połączeniem strategii *Autora Modelowego* z reakcją *Czytelnika Modelowego* – przekonuje Eco, czyli *Autor* z jednej strony zakłada, z drugiej ustanawia kompetencje własnego czytelnika (Eco, 1994, s. 80).

Francesco Casetti, opierając się częściowo na koncepcji Umberto Eco, proponuje inspirowane lingwistyką pragmatyczne podejście do widza filmowego i przedstawia model widza interlokutora, widza-partnera współuczestnika gry komunikacyjnej<sup>3</sup>. Według Casettiego „fakt, iż tekst potrzebuje interlokutora, należy rozumieć albo że potrzebna mu jest czyjaś obecność, którą mógłby wchłonąć, albo że ofiarowuje wzór zdolny widza poprowadzić” (Casetti, 1992, s. 182). Zadaniem widza jest odczytanie tekstu, samo obejrzenie filmu nie wystarczy, by odebrać jego treść. Do zdekodowania przekazu potrzebne są odpowiednie umiejętności, kompetencje – rozumiejąca wiedza. Projekt badawczy Casettiego wzorowany jest na modelu koła hermeneutycznego – badany jest wkład widza w budowanie sensu i wkład dzieła w konstrukcję widza. Według propozycji tego autora kompetencje do odbioru filmu wymagają rozumiejącej, otwartej wiedzy, która umożliwi dokonywanie wyborów, ich ocenę, odczytywanie konwencji, wychwytywanie zależności i kontekstów – wiedzy łączącej „encyklopedię ze składnią i leksykonem” (Casetti, 1992, s. 177). Rozumienie pojęcia kompetencji badacz podaje za A.J. Greimasem, według którego stanowią one „zbiór reguł zdolny odtworzyć całą różnorodność tego, co leży u podstaw wytwarzania i recepcji dyskursu” (Casetti, 1992, s. 178). Kierunek badań nad widzem filmowym zaproponowany przez Casettiego wytycza pojęcie tekstu (a nie „dzieła” czy „przekazu”), które „włącza w swoją obecność kogoś, czym zadaniem jest odbiór obrazów i dźwięków” (Casetti, 1992, s. 178).

---

<sup>3</sup> Pojęcie pragmatyki na gruncie teorii omówił Jacek Ostaszewski (2007).

Tekst nie istnieje bez odbiorcy, potrzebuje interlokutora, którego aktywność prowadzi do interpretacji; widz wnosi wkład w konstrukcję sensu dyskursu, ale jednocześnie dyskurs ma wkład w konstruowanie widza. Jest to swoista gra pomiędzy tekstem a widzem. Tekst jest zawsze ukierunkowany na innych i jest podatny na przeformułowania, jest miejscem dialogu, a jego „interpretacja nie jest przesadnym zawłaszczeniem, lecz normalną procedurą uważnej lektury” (Casetti, 1992, s. 183).

### **3. KOMPETENCJE DO ODBIORU FILMÓW DOKUMENTALNYCH – ZAŁOŻENIA BADAWCZE**

Zgodnie z przyjętą wcześniej tezą film dokumentalny jest wymagającym odczytania tekstem, postulującym pewną kompetencję odbiorcy. Celem rozważań w dalszej części artykułu będzie próba sprawdzenia, w jakim zakresie pragmatyczna koncepcja widza interlokutora (Casetti, 1992) oraz koncepcja strategii tekstowej (Eco, 1994) są przydatne do badania odbiorcy filmu dokumentalnego. Według przyjętego założenia film dokumentalny jest tekstem wchodzącym w dialog z widzem. Odbiorca interlokutor powinien posiadać kompetencje do odbioru filmu wymagające rozumiejącej wiedzy, która umożliwi odczytywanie konwencji, zależności i kontekstów oraz dokonywanie wyborów i ocen.

Film dokumentalny jest rodzajem filmowym najczęściej definiowanym przez teoretyków i filmowców dokumentalistów. Mirosław Przyłipiak (2004), autor rozprawy na temat poetyki kina dokumentalnego, przyczyn tego stanu rzeczy szuka w niejasnym statusie dokumentu filmowego, jego wyznaczników i kryteriów, które często formułowane są intuicyjnie. Odbiorcy raczej nie mają problemu z odróżnieniem filmów dokumentalnych od fabularnych, jednakże trudność sprawia im opisanie ich specyfiki. Przyłipiak po dokonaniu przeglądu istniejących definicji, jego zdaniem mało satysfakcjonujących, zaproponował ich uzupełnienie o tezę mówiącą, że struktura filmu dokumentalnego powinna naśladować właściwe dla człowieka sposoby porządkowania rzeczywistości<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Według M. Przyłipiaka: „Film dokumentalny to taki film, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą, albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwoić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa

Współczesna młodzież intensywnie korzystająca z mediów, a zwłaszcza z Internetu, żyje w świecie obrazów fikcyjnych i niefikcyjnych. Warto zatem zastanowić się nad kompetencjami koniecznymi do ich odbioru. Czy i w jakim stopniu kompetencje do odbioru filmu dokumentalnego wymagają rozumiejącej wiedzy, która umożliwi odczytywanie konwencji i kontekstów? Czy i w jakim zakresie młodzi ludzie, którzy edukację szkolną mają już za sobą i zdobywają wykształcenie wyższe na studiach pedagogicznych, potrafią interpretować polskie dokumenty filmowe zrealizowane przed 1989 rokiem?

Do rozważań nad kompetencjami do odbioru filmu na podstawie analizy pisemnych prac studentów zostało wykorzystane podejście pragmatyczne zawarte w propozycji teoretycznej Francesco Casettiego (1992). Studenci trzeciego roku pedagogiki o specjalności animacja społeczno-kulturalna w ramach zajęć dydaktycznych (z przedmiotu *film z elementami upowszechniania*) zostali wyposażeni w podstawy wiedzy o filmie, również dokumentalnym, która powinna pozwolić im na samodzielną interpretację filmu<sup>5</sup>. W przeprowadzonej analizie pisemnych narracji studentów nie brano pod uwagę opisu stylu i poetyki filmu, ale skupiono się wyłącznie na interpretacji treści oraz kontekstów społecznych, historycznych i politycznych.

#### 4. WIDZĘ TYLE, ILE WIEM – ANALIZA WYNIKÓW BADAŃ

Jedna grupa studentów, licząca dwadzieścia jeden osób, w czasie zajęć dydaktycznych w roku akademickim 2012/2013 obejrzała piętnastominutowy film Krzysztofa Kieślowskiego z 1977 roku – *Z punktu widzenia nocnego portiera*, druga siedemnastoosobowa grupa oglądała *Ćwiczenia warsztatowe* Marcela Łozińskiego, dwunastominutowy dokument zrealizowany w 1986 roku<sup>6</sup>. Studenci z każdej grupy obejrzeliby wybrany film dwukrotnie i bezpośrednio po projekcji zostali poproszeni

---

filmowego, o ile istnieje, to nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej” (Przylipiak, 2004, s. 47).

<sup>5</sup> Studia pedagogiczne w ramach specjalności animacja społeczno-kulturalna przygotowują studentów do pracy w instytucjach kultury, w wydziałach kultury samorządów lokalnych, w organizacjach pozarządowych związanych z kulturą, umożliwiają prowadzenie zajęć pozalekcyjnych i pozaszkolnych dla dzieci i młodzieży, organizowanie czasu wolnego osobom w różnych grupach wiekowych oraz pozwalają na opracowanie i realizowanie projektów związanych z działalnością kulturalną i oświatową. Absolwenci powinni posiadać szeroko rozumiane kompetencje kulturowe.

<sup>6</sup> Filmy zostały wydane na płytach DVD przez Polskie Wydawnictwo Audiowizualne w serii *Polska Szkoła Dokumentu – Krzysztof Kieślowski (2006)*, *Polska Szkoła Dokumentu – Marcel Łoziński (2007)*. Są również dostępne w serwisie internetowym *You Tube*.

o jego pisemną interpretację. Na napisanie pracy mieli jedną godzinę. Młodzi ludzie po raz pierwszy zetknęli się z tymi filmami, była to również ich pierwsza próba pisemnej interpretacji filmu dokumentalnego.

Jedna z osób (w analizie prac używam określenia „student”, „autor” bez względu na rzeczywistą płeć badanych), pisząc o filmie Krzysztofa Kiesłowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera*, zaczyna swą wypowiedź słowami (pisownia oryginalna):

Dla mnie ten film to pokazuje świat, społeczeństwo oczami policjanta, który z góry zakłada, że świat jest zły, pełen agresji i przemocy, gdzie ludzie się biją i walczą – jego to zadowala. Nie ma w świecie romantyzmu, piękna, wolności. Wszystko jest kontrolowane i musi być kontrolowane. Musi panować porządek, ład, ludzie są sprawdzani, czy nie kombinują za bardzo. Jak nocny portier, uważa, że poprawczak to najlepsze rozwiązanie dla >niegrzecznych dzieci<. Myślenie, że z poprawczaka wszystkie dzieci wychodzą już idealne, dobre, zresocjalizowane. To wąskie stereotypowe myślenie. Dziecko należy trzymać krótko, aby było dobre. Dla niego wszystko musi być poukładane, jak regulamin i postrzegane – „regulamin jest ważniejszy niż człowiek”. To tak jakby totalitaryzm był idealny – wszyscy trzymają się twardo zasad – tak musi być i już [...].

Język wypowiedzi jest niejasny, przypomina raczej wypowiedź ucznia szkoły podstawowej niż studenta trzeciego roku. Wydaje się, że badana osoba pojęła podstawowy sens filmu, jednak nie najlepiej poradziła sobie z jego opisem, nie próbując nawet odnieść go do polskiej rzeczywistości lat siedemdziesiątych. Inny student sprawniej i dojrzalej, zarówno pod względem formy, jak i treści wypowiedzi, interpretuje film Kiesłowskiego. Wydaje się, że jego kompetencje do odbioru filmu są zdecydowanie wyższe, na co wskazuje zarówno umiejętność odczytania kontekstu społeczno-politycznego, jak i zwrócenie uwagi na rolę środków wyrazowych wykorzystanych w filmie (muzyka, kolor) oraz poprawny język.

[...] Film powstał w okresie komunizmu i jest obrazem smutnego, nic nie znaczącego człowieka, który posiada trochę władzy, władzy nieszczególnie istotnej, jednak sam stara się on jej ważność, stara się ja surowo egzekwować. Wręcz nienawidzi ludzi nie stosujących się do przepisów. W pewnym sensie, w ten sposób działał tamten system polityczny i film na przykładzie pojedynczej historii go obnaża [...] Kolorystyka filmu jest dość stonowana i szara, co podkreśla zwykłość bohatera – tak naprawdę nie jest on nikim istotnym. Podobnie muzyka Wojciecha Kilara wprowadza nastrój smutku,



sugeruje być może wewnętrzne oszukiwanie się. Bohater mówi o sobie, że pełni funkcję wartownika. Kieślowski nazwał jednak film *Z punktu widzenia nocnego portiera*, co znowu może wskazywać na nadawanie sobie ważniejszej roli niż w rzeczywistości. Film nie tylko pokazuje funkcjonowanie systemu z punktu widzenia jego małych, mało znaczących trybików, lecz też sposób w jaki on sam wpływał na ich postawy, myśli działania.

Wśród pisemnych narracji pojawiają się prace, które świadczą o ignorancji historycznej studentów, myleniu nazwisk i osób stojących na czele PZPR:

Kolorystyka filmu jest stonowana – nie widzimy jaskrawych barw, co wspólnie obrazuje szarą rzeczywistość okresu „Gomułkowskiego” [...] Rok '77, w którym rozgrywa się akcja filmu był jednym z ostatnich lat realnego socjalizmu.

Ale również są takie, które próbują wejść w dialog z tekstem filmowym, autor następnej wypowiedzi staje się swoistym interlokutorem, wnoszącym swój wkład w interpretację filmu. Znając późniejszą historię, zakłada, że reżyser swoim filmem zachęcał do działania na rzecz obalenia systemu socjalistycznego:

Dokument jest adresowany do społeczności, która w pełni przystaje na z góry narzucone zasady. Jest swoistym apelem o próbę działania, walki z zastanym porządkiem. Poprzez mocne podkreślenie cech charakterystycznych dla państwa socjalistycznego pokazuje jego wady jednocześnie zachęcając do zmian, mimo, że jest to okres kryzysu gospodarczego, to dla niektórych nie jest on odczuwalny. Współdziałanie z państwem daje szansę na przeżycie.

Rozumienie i interpretacja filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera* nie sprawiły studentom zasadniczych problemów. Większość z nich zrozumiała film w podobny, czasami intuicyjny, sposób jako negatywny obraz systemu socjalistycznego (komunistycznego, totalitarnego) modelującego swoich obywateli:

Tytułowy portier jest ofiarą komunizmu, który zrećnie zrobił z niego maszynę, niemyślącego osobnika, rutynowo wykonującego swoją pracę i święcie przekonanego o swej wielkiej wadze. Portier jest głęboko oddany temu co robi, uwielbia kontrolować, nie zdając sobie sprawy, że sam jest kontrolowany przez państwo.

Reżyserowi udało się pokazać jak ideologia może zawładnąć słabym człowiekiem.

Studenci nie znali okoliczności realizacji filmu przez Krzysztofa Kieślowskiego, wielomiesięcznych poszukiwań wyobrazonego modelowego bohatera, którego monolog nagrany na taśmie magnetofonowej stał się punktem wyjścia do inscenizacji sytuacji zarejestrowanych później na taśmie filmowej. Filmowy portret strażnika Mariana Osucha, człowieka o faszystowskich poglądach, fanatyka dyscypliny i kontroli posłużył Kieślowskiemu do ilustracji założonej przez niego tezy, którą studenci odczytali bez trudu. Można założyć, że film *Z punktu widzenia nocnego portiera*, zgodnie z koncepcją Umberto Eco, zawiera pewną strategię tekstową, za pomocą której reżyser konstruuje widza swojego filmu.

Druga grupa badanych obejrzała *Ćwiczenia warsztatowe*, pierwszy dokument Marcela Łozińskiego zrealizowany po stanie wojennym. Film jest rodzajem prowokacji, reżyser przeprowadza sondę uliczną na wzór tych, realizowanych w tamtych czasach przez telewizję państwową. Zaczepiając przypadkowych przechodniów, reporterka pyta ich o opinie na temat współczesnej młodzieży. Odpowiedzi, czasem szczerze, czasem wymijające, rejestrowane są na czarno-białej taśmie. Film składa się z trzech części. W pierwszej pojawiają osoby wypowiadające do kamery swe opinie, są wśród nich ludzie w różnym wieku, reprezentujący różne zawody – emeryci, uczniowie, studenci, milicjant, robotnik, lekarz, ksiądz. W drugiej części zarejestrowany materiał został spreparowany, dźwięk przemontowany, nagrane słowa włożone w usta innych osób, co spowodowało zmianę ich znaczenia. Ta manipulacja jest jednak dokonana nieprecyzyjnie, Łoziński celowo podłożył dźwięk asynchronicznie, aby widz nie miał wątpliwości co do użytego zabiegu. Trzecia część filmu została natomiast zrealizowana w atmosferze radosnego wideoklipu, ukazującego zmontowane w szybkim rytmie zmieniające się obrazy uśmiechniętych, niemych twarzy. W napisach końcowych pojawia się informacja, że „film został zmontowany bez wiedzy i zgody osób biorących w nim udział, przy użyciu metody asynchronicznego montażu obrazu i dźwięku”<sup>7</sup>.

Studenci, tak jak w poprzednim przypadku, zostali poproszeni o dokonanie interpretacji obejrzanego dokumentu ze szczególnym zwróceniem uwagi na kompozycję filmu, jego konwencję i konteksty. Zdecydowana większość grupy nie miała problemu z odczytaniem zamysłu reżysera, dostrzegła celową manipulację słowem, jednak nie zwróciła uwagi na zabiegi formalne dokonane przez reżysera. Studenci zauważyli podział filmu na dwie części, jakby nie dostrzegając trzeciej,

<sup>7</sup> Cytat pochodzi z napisów końcowych filmu Marcela Łozińskiego *Ćwiczenia warsztatowe*.

puentującej film. Tylko jeden student odebrał film dosłownie, traktując pytanie „jaka jest dzisiejsza młodzież?” jako podstawowy temat. Nie próbował wnikać głębiej, ani nie podjął gry z tekstem filmowym, która została przez reżysera wyraźnie zasugerowana. Zaczyna swą wypowiedź od słów (pisownia oryginalna):

Film stara się odpowiedzieć na pytanie jaka jest dzisiejsza młodzież. Z początku można odnieść wrażenie, że ludzie nie wiedzą nic, lub postrzegają ich w negatywnym świetle, porównując ich do analogicznego okresu w swoim życiu. Wśród starszego pokolenia słychać żal, uważają, że młodzież nie posiada żadnych idei, iż nie cenią ojczyzny. [...] Film Łozińskiego mimo wszystko, nie wydaje się odpowiadać na postawione pytanie, ponieważ ogólnie podstawowe zagadnienie zostało poddane indywidualnej ocenie społeczeństwa realnego socjalizmu [...] Temat filmu wydaje mi się jak najbardziej aktualny, czy to w latach powojennych, szczytu końca komunizmu, czy też lat w pełni suwerennej i niepodległej Polski. W związku z ostatnimi zdaniem filmu, uważam iż nie jest on miarodajnym źródłem wiedzy. Montaż czyni cuda.

W cytowanym fragmencie nie ma słowa o wyraźnym podziale filmu na trzy części ani sugestii co do ich wymowy. Nie padają pojęcia manipulacja, propaganda, o których przede wszystkim opowiada Łoziński. Obecne są jedynie podejrzenia o wykorzystaną rolę montażu, ale bez refleksji nad jego funkcją. Autor cytowanego tekstu nie starał się w żaden sposób wnikać w sens i cel filmu, za podstawowy jego problem uznając szukanie odpowiedzi na pytanie, które jest tylko pretekstem do dyskursu na temat medialnej manipulacji. Narracja ta świadczy o powierzchownym, naiwnym odbiorze, pozbawionym głębszej, krytycznej refleksji, a w efekcie o podatności na manipulację przez medialne obrazy, które odbierane są jako rzeczywiste i prawdziwe, mimo wyraźniej sugestii formalnej reżysera, informującej o celowym przekształcaniu tej rzeczywistości.

Pozostali studenci z grupy oglądającej dokument Łozińskiego zdecydowanie lepiej radzili sobie z jego interpretacją, uznając temat manipulacji za podstawowy problem filmu. Nie wszyscy jednak precyzowali cel, w jakim został on podjęty. Oto fragment jednej narracji:

Film można interpretować na wiele sposobów. Pozornie opowiada o młodzieży i nastawieniu dorosłych do młodszego pokolenia, a w rzeczywistości natomiast przedstawia trudności przy realizacji dokumentu, ale i przede wszystkim potencjał oraz możliwości przedstawienia jednej prawdy na tak wiele sposobów. Okazuje się, że przeinaczenie faktów jest bardzo proste,

a zgromadzony materiał można przekazać widzowi w takiej konwencji by ukształtować odbiór filmu w taki sposób, w jaki twórcy zechcą. Nasuwa się więc pytanie ile prawdy jest zawartej w filmach dokumentalnych, które widz zobaczył do tej pory? Co zrobić by dokument nie był materiałem służącym do subtelnej manipulacji? By uwydatnić owo zagrożenie manipulacją, w napisach końcowych pojawiła się informacja, iż zgromadzony materiał został stworzony za pomocą asynchronicznego montażu obrazu i dźwięku bez wiedzy osób w nim występujących. Warto zwrócić uwagę, iż film był realizowany w roku 1986, kiedy manipulacja Polakami przez media była powszechna. Tak więc film swoim wydźwiękiem poruszał również kwestię ustroju komunistycznego i bezlitosnego kształtowania poglądów innych poprzez prezentowanie zakłamaney rzeczywistości.

W tej wypowiedzi zauważyć można aktywne i uważne podejście do odbioru filmu, próbę krytycznej refleksji oraz samodzielną interpretację wykraczającą poza ramy tekstu. Autor wypowiedzi porusza nie tylko problem manipulacji medialnej, ale zastanawia się również nad istotą filmów dokumentalnych, które manipulują odbiorcami. Autor tej wypowiedzi podejmuje również problem autotematyzmu w kinie dokumentalnym, co świadczy o umiejętności wykorzystania podstaw wiedzy o filmie. Podobne wątki odnaleźć można w innych pracach, których autorzy nie tylko odnoszą film Łozińskiego do kontekstów społeczno-politycznych lat osiemdziesiątych, ale próbują aktualizować problem w nim podjęty zgodnie ze swoim współczesnym doświadczeniem. Stają się więc interlokutorami podejmującymi dialog z tekstem filmowym. Film Łozińskiego, podobnie jak dokument Kieślowskiego, zawiera strategię tekstową umożliwiającą jego interpretację, strategię, która służy dokumentaliście do konstruowania modelowego odbiorcy i projektowania jego reakcji. Studenci – widzowie filmu Łozińskiego, interpretując dokument i opisując swoje spostrzeżenia, odnajdywali również znaczenia niezamierzone przez reżysera. Jedna z osób zawarła następującą myśl i wyjaśniającą ją konkluzję:

Każda z części filmu przedzielona jest krótkim pokazem przemieszczania się obrazu od obiektywu kamery do wizjera. Zauważyć można tutaj metaforyczne przesłanie reżysera, który pokazuje ostry obraz w wizjerze kamery, a zamazany poza kamerą (tło). Doskonale widać w tym przesłaniu, jak zniekształcony i niewyraźny jest obraz rzeczywistości, a jednocześnie ostry i wyraźny obraz wizjera, czyli filmu [...] Ćwiczenia warsztatowe są filmem dokumentalnym o filmie dokumentalnym. Reżyser uświadamia widza, jak

wiele różnych czynników wpływa na zachwianie realizmu i obiektywizmu w filmie dokumentalnym. Widz świadomy tych zabiegów perswazyjnych jest mniej narażony na zmanipulowanie.

Ta i kilka innych wypowiedzi wskazują na dydaktyczny aspekt filmu (niekoniecznie w niego wpisany), zakładający zapoznanie widza z mechanizmem manipulacji medialnej, budzenie jego czujności i krytycznego spojrzenia na obrazy medialne. Autor tej wypowiedzi także porusza problem autotematyzmu (autoteliczności, refleksywności), zwracając uwagę, że przedmiotem wypowiedzi filmowej jest kino dokumentalne jako medium<sup>8</sup>

## 5. WNIOSKI

Przedmiotem rozważań zawartych w artykule była próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, czy i w jakim zakresie polskie filmy dokumentalne zrealizowane przed rokiem 1989, a tym samym silnie zakorzenione w rzeczywistości społeczno-politycznej poprzedniego systemu politycznego, są rozumiane przez współczesnych młodych odbiorców urodzonych po przełomie ustrojowym. Badania przeprowadzono w dwóch grupach składających się ze studentów pedagogiki. Pierwsza grupa obejrzała film Krzysztofa Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera*, druga zaś *Ćwiczenia warsztatowe* Marcela Łozińskiego. Analiza pisemnych narracji studentów pedagogiki – świadectw odbioru filmu – pozwala na przedstawienie następujących wniosków.

Na podstawie analizowanych narracji można zauważyć dwie postawy odbiorcze badanych – bierną i aktywną. W przypadku filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera* odbiorcy bierni ograniczali swe wypowiedzi do prostego i bezrefleksyjnego streszczenia. Do takiej postawy odbiorczej przyczynił się przede wszystkim brak wiedzy z zakresu najnowszej historii Polski oraz niewystarczająca świadomość społeczno-polityczna, dotycząca świata przedstawionego w filmie. Brak aktyw-

---

<sup>8</sup> W podręczniku *Podstawy wiedzy o filmie*, stanowiącym jedną z lektur badanych studentów, autorzy piszą: „Technikami refleksywnymi są takie środki, jak: tworzenie efektu dystansu, nieciągłości, przerywanie, pęknięcia i załamania zwracające uwagę na fakt, iż mamy do czynienia z konstruowaną wypowiedzią. Innym rodzajem strategii refleksywnej jest koncentracja na samym materiale i środkach wypowiedzi, odsłaniająca narzędzia i warsztat, stawiająca w centrum uwagi samą produkcję filmu. Mogą temu służyć rozliczne środki. Najbardziej uderzające wśród nich to: zwracanie się do kamery, odautorskie wtręty, brak ciągłości opowiadania, samo zwrócenie tytułu, eseistyczne dygresje i wiele innych” (Helman, Pitrus, 2008, s. 222).

ności odbiorczej był spowodowany również słabymi kompetencjami językowymi i niedostateczną umiejętnością pisemnego formułowania myśli. Studenci używali kolokwializmów, skrótów myślowych, w wypowiedziach pojawiały się błędy logiczne i stylistyczne. Odbiorcy bierni zrozumieli podstawowy sens filmu, jednakże nie radzili sobie z jego interpretacją.

Aktywność odbiorcza badanych opierała się na zrozumieniu i interpretacji filmu Kieślowskiego. Studenci zaangażowani w odbiór obrazu wykazali się znacznie wyższymi kompetencjami. Potrafili odczytać konteksty społeczno-polityczne obecne w filmie, rozpoznać rolę wykorzystanych środków wyrazowych oraz zapisać swoje spostrzeżenia poprawnym językiem. Niektóre z badanych osób próbowały wejść w dialog z tekstem filmowym i wnieść swój wkład w interpretację filmu. Studenci, którzy przyjęli aktywną postawę odbiorczą, dostrzegli w dokumencie Kieślowskiego indywidualny portret człowieka o faszystowskich poglądach, służący reżyserowi do konstrukcji tezy, której celem było oskarżenie systemu totalitarnego o modelowanie poglądów i postaw obywateli. Na podstawie wyników uzyskanych na podstawie świadectw odbioru filmu *Z punktu widzenia nocnego portiera* można wnioskować, że dokument zawiera strategię tekstową, która projektuje reakcje odbiorcy oraz umożliwia mu interpretację. Jednakże warunkiem odczytania strategii tekstowej jest posiadanie przez widza określonej wiedzy, umiejętności i kompetencji, które pozwalają na interpretację tekstu filmowego.

Wśród studentów oglądających film Marcela Łozińskiego *Ćwiczenia warsztatowe* również można wyróżnić odbiorców biernych i aktywnych. W tej grupie odbiorcą biernym był tylko jeden z badanych. Osoba ta nie podjęła gry z tekstem filmowym i odczytała go w sposób naiwny i dosłowny. Film Łozińskiego jest rodzajem gry pomiędzy nadawcą a odbiorcą, procesem medialnym, który wciąga widza w swój obszar (Gadamer, 1993b). Według H. Gadamera (1993a) gra jest sposobem prezentacji reguł, wymaga współuczestnictwa, jest także sposobem komunikowania się ludzi, a jej uczestnik z widza zdystansowanego przekształca się w widza zaangażowanego.

Studenci zaangażowani w odbiór podjęli grę z tekstem filmowym i odczytali zawartą przez reżysera strategię tekstową, która umożliwiła im jego interpretację, odnajdywali również sensy, które nie były przez twórcę zamierzone. W kilku przypadkach interpretacja filmu wykraczała poza ramy tekstu, badani zwrócili także uwagę na zagadnienie autotematyzmu w filmie oraz nawiązali do kontekstów społeczno-politycznych lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Kilka osób dokonało aktualizacji problemu manipulacji medialnej zgodnie z własnym doświadczeniem, podejmując w ten sposób dialog z tekstem filmowym z pozycji interlokutora. Badani, którzy aktywnie zaangażowali się w odbiór filmu, stali

się współuczestnikami gry komunikacyjnej, wnieśli również swój wkład w konstrukcję dyskursu, który został przez nich zaktualizowany i uzupełniony. Strategia tekstowa zawarta w filmie Łozińskiego wydaje się bardziej czytelna od tej z filmu Kieślowskiego, a temat manipulacji medialnej bliższy współczesnym studentom niż problem ideologicznego kształtowania jednostek przez system komunistyczny. Odbiór filmu *Ćwiczenia warsztatowe* nie wymagał specjalnej wiedzy z zakresu najnowszej historii Polski, do jego interpretacji studenci wykorzystali własne doświadczenia medialne, które pozwoliły im na odczytanie problemu zawartego w dziele. W zrozumieniu i interpretacji pomocna była kompozycja i zastosowane środki wyrazowe, które wyraźnie sugerowały zamierzone przekształcenie rzeczywistości.

Przeprowadzone badania wykazały, że recepcję filmu dokumentalnego ułatwia wyraźna teza (myśl) zawarta przez autorów dokumentów, projektująca odbiór filmów, a także kompozycja i forma filmu (zaktualizowane przez widza środki wyrazowe). Określona strategia tekstowa obecna w wykorzystanych do badań obrazach umożliwiła badanym odczytanie i zrozumienie ukrytych sensów i znaczeń oraz uzasadnioną interpretację treści. Aktywnemu, pełnemu odbiorowi sprzyjały posiadana wiedza ogólna, doświadczenia widzów oraz podstawowa wiedza o estetyce filmu i jego konwencjach. Interpretacja wymagała od badanych antycypowania i budowania znaczeń. Studenci konstruowali swe refleksje na temat rzeczywistości ukazanej w filmach pod wpływem informacji zdobytych w trakcie odbioru, posiadanej wiedzy i własnych doświadczeń. Zatem, zgodnie z koncepcją Casettiego (1992), jako widzowie wnieśli wkład w tworzenie dyskursu, ale jednocześnie dyskurs przyczynił się do konstruowania widzów.

Celem przeprowadzonych badań było sprawdzenie, jakie kompetencje są niezbędne do recepcji wybranych filmów dokumentalnych. Zgodnie z przyjętym na wstępie założeniem tekst (filmowy) oparty jest na określonej kompetencji oraz przyczynia się do wytworzenia pewnej kompetencji widza. Jednakże kompetencja odbiorcy nie zawsze pokrywa się z kompetencją nadawcy, więc zadaniem widza jest aktualizacja swojej wiedzy podczas lektury tekstu, czyli współdziałanie w procesie odbioru. Na podstawie wyników przeprowadzonych badań można wywnioskować, że na kompetencje do odbioru polskich dokumentów filmowych sprzed 1989 roku składają się: umożliwiająca odczytanie kontekstów rozumiejąca wiedza (historyczna, polityczna, społeczna) wraz ze znajomością właściwych jej pojęć, umiejętność odczytania strategii tekstowej, własne doświadczenia odbiorców, które ułatwiają odczytanie tej strategii, a także podstawowa wiedza na temat estetyki filmu i jego konwencji. Ważna jest także umiejętność poprawnego

posługiwania się językiem – składnią i leksyką, narzędziami umożliwiającymi formułowanie myśli i wypowiedzi.

Uzyskane wyniki badań dają pewien ogólny zarys zakresu kompetencji niezbędnych do odbioru filmu dokumentalnego, jednakże szkic ten nie wyczerpuje omawianego zagadnienia. Pogłębionej analizie należałoby poddać świadectwa odbioru współczesnych filmów dokumentalnych, również zagranicznych, a także przeprowadzić poszerzone badania empiryczne w innych grupach odbiorców.

### **Literatura:**

- Barthes, R. (1997). *Przyjemność tekstu*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Casetti, F. (1992). W poszukiwaniu widza. W: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Kraków: Universitas, s. 171–184.
- Eco, U. (1994). *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gadamer, H.G. (1993a). *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Gadamer, H.G. (1993b). *Prawda i metoda*. Kraków: Inter Esse.
- Gwóźdź, A. (1992). *Kultura, komunikacja, film: o tekście filmowym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gwóźdź, A. (1980). Wokół teorii tekstu filmowego. W: A. Helman, A. Gwóźdź (red.), *Z badań porównawczych nad filmem*. Warszawa, Katowice, Kraków; Uniwersytet Śląski: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 65–89.
- Helman, A. (1992). *Co to jest kino?* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Helman, A., Pitrus, A. (2008). *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Jenkins, H. (2007). *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Morin, E. (1975). *Kino i wyobraźnia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Münsterberg, H. (1989). *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*. Łódź: ŁDK.
- Ogonowska, A. (2004). *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Ostaszewski, J. (1999). *Rozumienie opowiadania filmowego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ostaszewski, J. (2007). *Pragmatyka*. W: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 293–309.
- Przylipiak, M. (2004). *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk–Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku.
- Skowronek, B. (2007). *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*. Kraków: Wydawnictwo AP.