

Janusz PLISIECKI

Przemiany w kulturze współczesnej

Transformations de la culture contemporaine

1. AUDIOWIZUALNOŚĆ JAKO SPOSÓB WYRAŻANIA KULTURY

Rozprawa poświęcona jest przejawom kultury, a nie kulturze jako kategorii systemów wartości. Z uniwersum stanowiącego kulturę wybrano audiowizualność i przemiany zachodzące w zakresie utrwalania i przekazywania zjawisk kulturowych.

Rozwój technik informacyjnych, znajdujących coraz szersze zastosowanie, sugeruje klasyfikację kultur na kultury przedpiśmienne, kulturę pisma, kulturę druku i współczesną kulturę środków masowego przekazu.

Kultury nowoczesnych społeczeństw są bardzo złożone i wewnętrznie zróżnicowane przez ingerencję tradycji w teraźniejszość. W naukowych teoriach poświęconych współczesnej kulturze rysują się wyraźnie dwa kierunki jej ujmowania. Kierunek całościowy, jako punkt patrzenia na współczesną kulturę, obejmuje całokształt zjawisk ludzkiego świata i usiłuje odkryć w nim określony porządek. Kierunek ten ujmuje kulturę bardzo szeroko — zarówno to, co materialne, jak i to, co duchowe. Interesuje się wzorami kultury, społecznym kształtowaniem ludzkiego środowiska, organizacją i stylem życia w grupach, rzeczowymi wytworami oraz ich funkcją, jaką pełnią wobec ludzi.

Kierunek selektywny, wywodzący się z refleksji filozoficznych, stosując różne kryteria, wyodrębnia kulturę z bogatych zjawisk ludzkiego życia. Zwolennicy selektywnego ujmowania współczesnej kultury widzą dwa jej rodzaje — elitarną i masową. Tradycyjna kultura elitarna akcentuje rolę i znacze-

nie religii, sztuki, nauki i filozofii. Religia wyraża ludzką potrzebę przeżyć wzniosłych. Sztuka jest wyrazem twórczej osobowości. Nauka jest dziedziną czystego rozumu. Filozofia nadaje ziemskiej rzeczywistości sens głębszy. Typ tradycyjnej kultury elitarnej daje pierwszeństwo duchowi przed materią, duszy przed ciałem, cechom psychicznym przed biologicznymi, sztuce przed produkcją. Kulturze tej przypisuje się bezinteresowność i wyższe ideały humanizmu. Jej sferę stanowią czynności ekspresyjne, symboliczne. Osobowość twórcza zajmuje miejsce pierwszoplanowe, a tworzenie przeciwstawia się ostro wytwarzaniu, technice i nastawieniu instrumentalnemu. W określeniu jednostki twórczej nie docenia się roli czynników ponadindywidualnych, społecznych. Wytwory kultury elitarnej są interesujące jako twory oryginalne, niepowtarzalne, jako wyraz ekspresji osobowości twórcy.

O ile idea całościowego spojrzenia na kulturę jest słuszna, o tyle opis tej całości jest niemożliwy do zrealizowania. Dlatego nieunikniona jest segmentacja, wyodrębnienie fragmentu i potraktowanie go w sposób całościowy. Dla współczesnej kultury, szczególnie drugiej połowy XX wieku, niezmiernie ważnym jej fragmentem jest komunikacja audiowizualna. W obrębie systemu kulturowego jako całości wyróżniają się w klasyfikacji poszczególne jego dziedziny, jak: kultura produkcji, kultura spożycia, kultura porozumienia, kultura wymiany dóbr i usług, kultura współżycia. Każda z tych dziedzin ma własne instytucje, kontroluje własny odcinek badań i procesów. W tej klasyfikacji ma swoje miejsce kultura filmowa i kultura telewizyjna, jako poddziedzina kultury porozumienia.¹

Kulturę drugiej połowy XX wieku charakteryzuje gwałtowny rytm przemian, przemieszczanie się tradycji kultury starej i nowoczesnej. Współczesna kultura powstała w opozycji do poprzedzającego ją typu kultury werbalnej, w którym technika druku pozwalała na rejestrowanie wypowiedzi słownych, a w znacznie mniejszym stopniu umożliwiała zapis ryciny i rysunku. Bogate, różnorodne i najważniejsze funkcje spełniały książki i czasopisma. Werbalny typ kultury odznaczał się dominacją języka naturalnego i literatury jako sztuki słowa. Sfera werbalna wyodrębniła się i spełniała naczelną funkcję znaczeniową i społeczną, odsuwając na dalszy plan pozostałe wymiary kultury.

Cechą współczesnej kultury jest łączenie aspektów werbalnych, dźwiękowych i obrazowych. Wynalazki techniczne XX wieku umożliwiają rejestrowanie i przekazywanie ludzkiej mowy, barwy i natężenia głosu, muzyki, dźwięków konkretnych i całej sfery audialnej. Zapisy — filmowy i telewizyjny

¹ M. Porębski: *Pojęcie kultury artystycznej i jej aktualne problemy* [w:] *Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej Polski Ludowej*, Warszawa 1970, s. 15.

powtarzają realność, chwytają ruch, a łącząc wymiar wizualny z wymiarem audialnym tworzą „ikoniczność udźwiękowioną” jako sposób wyrażania współczesnej kultury.²

Zarówno film, jak i telewizja zajmują wiele miejsca i czasu w życiu współczesnych ludzi, a dla pokolenia urodzonego w połowie XX wieku kino, radio i telewizja są tak samo oczywiste jak książki i gazety. Środki masowej informacji odgrywają dziś olbrzymią rolę, umożliwiając szerokim kręgom społeczeństwa uczestnictwo w kulturze. Tworzą i kształtują tzw. kulturę masową o zróżnicowanych treściach i poziomach. Prócz treści łatwo dostępnej dla przeciętnego odbiorcy, istnieje dążenie do demokratyzacji kultury elitarnej. Obie tendencje istnieją obok siebie i przenikają się wzajemnie. Udział treści upowszechnianych za pośrednictwem środków masowego przekazu jest znaczny w tworzeniu kulturalnego środowiska współczesnego człowieka. We wszystkich krajach, niezależnie od kulturowych tradycji społeczeństwa, liczby posiadanych aparatów telewizyjnych, liczby i wartości programów — telewizja, jak wykazały wyniki badań, znajduje się na pierwszym miejscu wśród wszystkich form kulturalnego uczestnictwa.³ K. Żygulski określił to zjawisko jako „telewizyjną fazę życia kulturalnego”.⁴

Pojęcie kultury masowej pojawiło się w postaci krytyki nowych zjawisk, które ignorując dawne wzory i kryteria wartościowania, zdawały się zagrażać kulturze tradycyjnej. Znaczący sztuki zaliczyli do tych zjawisk: środki masowego przekazu, niespotykaną dotychczas liczebność odbiorców, dominację produkcji nad autentyczną twórczością. Krytycy kultury masowej, w przeciwieństwie do elitarnej, widzą w niej chaotyczność, standaryzację, repertuar treści płytkich, seryjność masowych wytworów, brak stylu. Krytyka kultury masowej wynikała z obawy przed uniformizmem estetycznym, a w konsekwencji społecznym. Upadek uznanych wartości i wzorów, ujednolicenie postaw, zubożenie treści i formy, instytucjonalizm i demokratyzacja uczestnictwa w kulturze zdawały się grozić wszechstronną ingerencją w życie jednostek twórczych, w sferę nauki i całej kultury. W polemicznych pismach przeciwników i zwolenników kultury masowej pojawiły się terminy o przeciwstawnej treści: „kultura wysoka — kultura niska”, „sztuka elitarna — sztuka masowa”, „kultura prawdziwa — kultura popularna”.⁵

Praktyka kulturalna telewizji stała się u nas, tak jak w wielu krajach, tematem licznych dyskusji i sporów. W opiniach wystąpiły sądy różnie zabarwione. Ostra polemika rozwinęła się na temat treści przekazywanych

² M. Hopfinger: *Kultura współczesna — audiowizualność*, Warszawa 1985, s. 78.

³ J. Gajda: *Telewizja a upowszechnienie kultury*, Warszawa 1982.

⁴ K. Żygulski: *Współczesny rytm życia kulturalnego*, Wrocław 1980.

⁵ Hopfinger: *op. cit.*, s. 16.

przez mass-media i zabiegu, który zyskiwał nazwę homogenizacji. Termin ten oznacza nadanie różnorodnym treściom pod względem rodzaju i wartości sztucznego podobieństwa, zestawienie ich na tym samym poziomie. Mecz, kreskówka, piosenka, reklama sąsiadują obok koncertu lub zyskują miejsce przed dziełami sztuki. „To, co dość długo funkcjonowało jako kuchenne schody kultury, zostało podłączone do wejścia frontowego”.⁶ Rzekoma całość programu w opinii krytyków oznacza w istocie zatarcie poziomów, na jakich rozgrywają się sprawy. Pominięta jest ich hierarchia i odmienny charakter. Dzielne emisje masowych środków przekazu są pseudokompozycją mającą charakter worka pochłaniającego cokolwiek, co chwila przyniesie, aby stworzyć dużo w krótkim czasie. Zmasowanie, na które nie ma, jak się zdaje, rady, umożliwi informowanie w skali światowej i przekazywanie rosnącej wciąż sumy wiadomości.⁷

Mówi się często w uwagach krytycznych, że mass-media czynią uczestnictwo kulturalne odbiorców szczególnie biernym i bezczynnym. Wieloprogramowe emisje mają charakter ulotny, nie pozwalają wrócić odbiorcy do treści raz odebranych i niepewnie zapamiętanych, podczas gdy aktywny czytelnik wybiera sobie książki, wraca do nich, pogłębia współzycie z nimi.

Opozycjoniści powiadają, że środki przekazu niewiele przynoszą masowym odbiorcom ze swoją informacją w pastylkach, z programami sportowymi, z troską o łatwą dydaktykę i relaks. Umysłem ukształtowanym przez powszednie doświadczenia problematyka naukowa nie poddaje się upowszechnianiu lub poddaje się z największym trudem. Popularyzacja nauki nie radzi sobie z upowszechnianiem problemów i poprzestaje najwyżej na uproszczonych tezach.

Podobnie dzieje się ze sztuką, która także wymaga wtajemniczenia i wdrożenia do odbioru, które zawsze dokonuje się na drodze stopniowego i dość powolnego kształcenia, a z którym technika i taktyka masowego upowszechniania niewiele mają wspólnego. Sądy krytyczne dotyczą również zachodzącego w obrębie kultury masowej przesunięcia znaczeń. Liczne dzieła bogate w treść moralną lub filozoficzną przez różne zabiegi i przesunięcia w sferę treści bardziej upowszechnionych odbierane są bezrefleksyjnie, z roz-targnieniem i byle jak.

A. Moles, francuski teoretyk kultury, stworzył teorię kultury mozaikowej, która nie ma charakteru jednolitego. Scala elementy o różnej wartości przekazywane przez mass-media. Tworzą one kulturę mozaikową z napływu

⁶ M. Czerwiński: *Telewizja wobec kultury*, Warszawa 1973, s. 25.

⁷ *Ibid.*, s. 24.

różnych, nie selekcionowanych informacji i nie uporządkowanych fragmentów wiedzy.⁸

Obrońcy kultury masowej przyznają, że wyrażane wątpliwości i krytyczne argumenty nie są pozbawione słuszności, ale ich autorzy ujmują tylko część zjawiska i nie doceniają jego rozwojowych perspektyw, w tym także neotechnicznych perspektyw, wzrostu wykształcenia społeczeństw i nowych form masowej kultury. Żywią też przekonanie, że dzięki mass-mediom w zasadzie możliwe jest udostępnienie wszystkim bogatego zasobu dóbr kultury i wystarczającego zestawu bieżących informacji o świecie. Znaczenie środków masowego przekazu oceniają jako podstawowe dla perspektyw integracji kulturalnej społeczeństwa. Zdaniem rzeczników społecznych i kulturalnych funkcji mass-mediów, „telewizja wkroczyła najskuteczniej i najbardziej penetrująco tam, gdzie rozwijała się »kultura spod budki z piwem«. Oderwała ludzi na całe wieczory od plotki sąsiedzkiej, od małego lokalnego głupstwa, narzuciła natomiast horyzont powszechny, informację z szerokiego świata sztuki, która jako rzemiosło i jako zasób treści przekracza wszystko, co z znać mógł wiejski czy miejski zaścianek”.⁹

W kulturze współczesnej ekspansja środków masowego przekazu uruchamia nowe dziedziny informacji wizualnej: ilustrowane magazyny, komiksy, plakat, reklamę i wystawiennictwo. Wprowadza współczesnego grafika, animatora, scenografa w świat filmu i telewizji. Wpływa na tradycyjne dyscypliny artystyczne: malarstwo, rzeźbę, grafikę, likwidując w pewnym stopniu ich gruntowną odrębność, a nawet cechę podstawową, jaką jest trwałość.

Uczony kanadyjski Mc Luhan jest twórcą teorii pozytywnego oddziaływania środków masowego przekazu na człowieka. Według Mc Luhana, zbliżają one ludzi na całym świecie, służąc wzajemnemu porozumieniu. Dzięki nim powinna się dokonać ewolucja w sposobie myślenia współczesnego człowieka: od myślenia linearnego, jakie uformowała kultura werbalna, do całościowych struktur w myśleniu, do „całościowej formy ikonu”.¹⁰

Czy inwazja mass-mediów — pisze M. Porębski — z konieczności prowadzić musi do zapowiedzianej przez niektórych teoretyków na Zachodzie homogenizacji kultury? Czy też może właśnie mass-media niosą ze sobą nowe możliwości tworzenia się zróżnicowanych i bogatych struktur, nowe możli-

⁸ A. Moles: *Television et culture mozaique*, „Bit International” 1970, nr 8–9.

⁹ Czerwiński: *op. cit.*, s. 101.

¹⁰ M. Mc Luhan: *Wybór pism. Przekaznik, czyli przedłużenie człowieka, Galaktyka Gutenberga, Poza punktem zbiegu*, wyb. J. Fuksiewicz, przekł. K. Jakubowicz, wstęp K. T. Toeplitz, Warszawa 1975.

wości aktywizacji i zróżnicowania rosnącej rzeszy odbiorców, bez których pozyskania żaden zdecydowany postęp dokonać się nie może.¹¹

2. MIEJSCE I ROLA FILMU

Podstawą filmu jest wynalazek techniczny. Każdy utwór filmowy i każdy jego fragment oparty jest na technice. Techniczna poprawność zdjęć filmowych zależy od sztuki operatorskiej, od rodzaju taśmy celuloidowej. Ważny jest także poziom techniczny kopii. Maszyna tworzy ekranową rzeczywistość w procesie rejestracji i w procesie wyświetlania gotowych już obrazów.

We współczesnej kulturze, zdominowanej przez technikę i industrializację, film stał się produktem przemysłowym. Przemysł filmowy ingeruje bezpośrednio w dziedzinę tworzenia. Udział techniki w powstawaniu filmu stanowi o jej ingerencji w świat sztuki, o współzależności między techniką a estetyką. Powstaje problematyka związków techniczno-artystycznych.

Droga rozwojowa światowego filmu — od niemego do dźwiękowego — kształtowała się stopniowo, oparta na technikach reprodukcyjnych. Dźwięczący obraz filmowy powstał w następstwie wielu technicznych zabiegów i uzyskanych efektów estetycznych.

Dynamika rozwoju filmu była w naszym stuleciu zjawiskiem zupełnie nowym w porównaniu z powolnym dotychczas tempem przemian kulturowych. Film rozpowszechniał się szybko w krajach europejskich, w Stanach Zjednoczonych, a potem na wszystkich kontynentach. Stał się faktem międzynarodowym i kulturalnym. Przyciągał tysiące, setki tysięcy, a potem miliony widzów. Niezwykle szeroki jego zasięg stał się bezkonkurencyjny.

Społeczne znaczenie sztuki filmowej spowodowało, że już na etapie tworzenia wszystkie elementy procesu realizacji poddane były kontroli i wpływom grup społecznych oraz państwa. Twórczą swobodę indywidualnego artysty ograniczały zależności techniczne, przemysłowe i ekonomiczne, instytucjonalne, a także zespołowy charakter pracy nad filmem. W filmowych instytucjach edukacyjnych profesjonalizacja ról związanych z filmowaniem objęła zespoły ludzkie o różnych specjalnościach. Byli to autorzy scenariuszy i dialogów, operatorzy i reżyserzy, aktorzy, projektanci scenografii i kostiumów, kompozytorzy muzyki i piosenek, technicy, statyści. Prestiż scenarzysty, uważanego za twórcę przyszłego obrazu, obniżył się już w latach przedwojennych. Zaczęło rosnać rozumienie roli reżysera w tworzeniu filmowego dzieła. Rola reżysera, jako autentycznego autora filmu, rozważana była najpierw w teoretycznych refleksjach poświęconych filmowej sztuce. Z praktyki

¹¹ Porębski: *op. cit.*, s. 19.

reżysera wyprowadzono wnioski o poziomie pracy całej ekipy, o nadaniu filmowi indywidualnego piętna i o możliwości autorskiej wypowiedzi filmowej.

W pierwszej połowie naszego wieku w kinematografii światowej zaczęto stopniowo ograniczać tendencje komercyjne, film wydobywał się z ludycznego nurtu kultury i obejmował funkcje społeczne. Sprzyjało to odtwarzaniu rzeczywistości świata realnego w wymiarze materialnym. Utwory, które miały wartości znaczące, wzbogacały interpretację metaforyczną dzięki rozwojowi środków wyrazowych, tworzących język filmu, o czym świadczą dzieła Griffitha, Chaplina, Eisensteina, Pudowkina. Zmieniał się też stopniowo stosunek publiczności do filmowego repertuaru, rosły wymagania wobec nowej sztuki.

W Polsce w latach powojennych na zrekonstruowanej i rozbudowanej bazie produkcyjnej, objętej państwowym mecenatem, w stosunkowo krótkim czasie zbudowano od nowa przemysł filmowy i powołano do życia filmowe szkolnictwo, przygotowujące kompetentnych i fachowych twórców. Demokratyzację w korzystaniu z dóbr kultury realizowano rozwijając sieć kin, zwłaszcza w środowiskach pod tym względem zaniedbanych.

Film przestał być komercyjnym towarem przemysłowym produkcji, a stał się instrumentem służącym przemianom społecznym. Nowa i zasadnicza rola filmu, jaką stała się użyteczność społeczna kształtująca psychikę odbiorców, przesunęła zainteresowania twórców na sprawy treści przekazywane w artystycznej formie. Film przestał też być utworem luźno z bieżącym życiem związanym, a stał się gatunkiem wiedzy o rzeczywistości, z którą więź filmu występuje szczególnie silnie. Realizatorzy filmów o bogatej tradycji narodowej i społecznej oraz o problematyce moralnej i psychologicznej przekształcili się w hierarchii społecznej w artystów obarczonych misją wychowawczą.

Po wszystkich przeżyciach, jakie ze sobą przyniosła druga wojna światowa, film nie mógł już operować dawnym językiem. Dla jego rozwoju stały się przełomowe lata pięćdziesiąte, w których pojawiła się tzw. szkoła polska. Filmowa „szkoła polska” pogłębiła fabularną osnowę filmów przez rachunek z wojną, z przeszłością okupacyjną, z faszyzmem. Akcentowała psychiczną złożoność człowieka. Stworzyła nowe formy filmowego przekazu i wzbogaciła filmowy język. Stosowane metafory i symbole harmonizowały z realnym środowiskiem, z tłem i rekwizytami. Film zbliżył się do sztuki nowoczesnej. Dzieła stały się dojrzałe intelektualnie, ideowo, warsztatowo.¹² Nowy model polskiego filmu realizowali — żeby wymienić tylko przykładowo — tacy reżyserzy, jak: Wajda, Kawalerowicz, Munk, Has; scenarzyści:

¹² „Polska Szkoła Filmowa”. *Poetyka i tradycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1976.

Konwicki, Stawiński, Ścibor-Rylski; operatorzy: Lipman, Jahoda, Wójcik; kompozytorzy: Baird, Krenc, Markowski; aktorzy: Łomnicki, Janczar, Holoubek, Cybulski.¹³

Stworzenie własnego systemu w polskiej sztuce filmowej sprawiło między innymi to, że współcześnie może dojść do zestawienia jej z zagraniczną twórczością. Filmy polskie docierają do różnych krajów świata i uzyskują u znawców wysoką lokatę. Reżyserzy, podejmując odpowiedzialne tematy, objawili skalę swych twórczych możliwości, o których zaczął mówić świat. Rola filmu rośnie systematycznie w kulturalnym życiu społeczeństwa i w jego ogólnej edukacji na rzecz twórczości ideowej i artystycznej. W związku z tym zwiększa się udział tytułów, filmów ambitnych, zachodnich na naszych ekranach, a twórczość rodzima skutecznie konkuruje z filmami obcymi. Preferuje się włoski neorealizm, francuski populizm, radziecki klasycyzm, upowszechnia filmy szwedzkie, japońskie, amerykańskie, angielskie, dzieła Bergmana, Kurosawy, Kazana, Wildera, Wellesa. Współcześnie demokratyzacja kultury w dziedzinie filmu staje się faktem. Kino zalicza się do instytucji kulturalnych. Kinematografia polska należy do liczących się w świecie.

W latach sześćdziesiątych powstał ożywiony ruch społeczny. Podjęto pracę z filmem w domach kultury i placówkach kulturalno-oświatowych. Młodzieżowe koła filmowe, a przede wszystkim Dyskusyjne Kluby Filmowe i Kina Studyjne kształciły wyrobioną widownię, dla której sprowadzano trudny, ambitny repertuar filmów współczesnych oraz wielką klasykę archiwalną. Rozwijały się nowe formy obcowania ze sztuką.¹⁴ Pogłębianie wiedzy o filmie, jego szkołach i kierunkach, analiza i interpretacja wielkich dzieł, seminaria poświęcone problemom estetyki i filmowego warsztatu stworzyły awangardę publiczności najlepiej przygotowaną do odbioru filmu i koncentracji intelektualnej. Przez kluby filmowe przewinęło się kilkaset tysięcy młodych ludzi. Ich poziom i ogólne przygotowanie zrodziły nowe potrzeby kulturalne.

Mimo poważnych osiągnięć nie przestaje być aktualne odpowiednie przygotowanie widowni do kontaktu z filmową sztuką nową, która staje się coraz trudniejsza i wymaga odróżnienia rzeczywistej wartości od pozornej oraz

¹³ Na przykład „Pokolenie”, scenariusz: B. Czeszko, reżyseria: A. Wajda, 1954; „Kanał”, scenariusz: J. S. Stawiński, reżyseria: A. Wajda, 1957; „Popiół i diament”, scenariusz: J. Andrzejewski, reżyseria: A. Wajda, 1958; „Eroica”, scenariusz: J. S. Stawiński, reżyseria: A. Munk, 1958; „Prawdziwy koniec wielkiej wojny”, scenariusz: J. Zawieyski, reżyseria: J. Kawalerowicz, 1957; „Jak być kochaną”, scenariusz: K. Brandys, reżyseria: W. Has, 1963.

¹⁴ S. Morawski, W. Wierzewski: *Kultura filmowa. Metodyka pracy w społecznym ruchu filmowym*, Warszawa 1973.

prawidłowej oceny. Troska o przyszłość filmowej kultury, potrzeba powszechnego udostępniania wiedzy o filmie i kontaktów z wartościowymi dziełami zdecydowały o wprowadzeniu filmu jako samodzielnego dzieła sztuki, a także jako pomocy naukowej do programów szkolnych, na humanistyczne kierunki wyższych uczelni i do wyższych szkół pedagogicznych. Aby autentyczna praktyka dydaktyczno-wychowawcza przyniosła oczekiwane rezultaty, organizowało się systematyczne letnie seminaria dla nauczycieli, przygotowujące do pracy z filmem w szkole jak najszersze rzesze pedagogów.¹⁵ Młodzież szkolna stanowi olbrzymie rezerwy, kierowana przez nauczycieli świadomych ról i znaczenia edukacji filmowej. Kiedy zaciera się dziś granica między sztuką poszukującą a kulturą relaksu, trzeba wychować widza otwartego na nowe procesy w sztuce, która nieustannie się rozwija. Teoretyczne wiadomości z zakresu wiedzy o filmie ułatwiają przekroczenie progu trudności, jakie film stawia przed młodym odbiorcą. Są to trudności nie mniejsze od tych, jakie stawiają sztuki o długowiecznych tradycjach i jakie stawia współczesna muzyka, malarstwo, literatura i teatr. Sztuka filmowa niemal na naszych oczach powstała i rozwija się w krótkim czasie zniwelowawszy dystans; staje się złożoną i trudną partnerką w stosunku do literatury, muzyki i plastyki.

Nie tylko film przeżywa ewolucję, ewolucji podlega również widz pod jego wpływem. Film kształci współczesnego widza w rozszerzonym rodzaju wrażliwości. Dzięki temu ma znacznie większą zdolność postrzegania nie tylko w warunkach koncentracji. Nie sprawia mu trudności przeskakiwanie etapów w filmowej narracji. Szybko i łatwo chwyta symbole i metafory.

Procesy emocjonalne, jakich dostarcza film fabularny, wpływają na procesy poznawcze, modyfikują ich przebieg i stanowią czynnik selekcyjny dobór poznawczych treści.

Film nie tylko operuje ucieczką w świat fikcyjnej rzeczywistości. Częściej uczy obserwować świat realnie istniejący. Reżyser łowi fenomeny życia i utrwala je w fotograficznej odbitce. Filmowy montaż uczy myśleć szybko i lotnie, patrzeć analitycznie i syntetyzować obserwacje, kojarzyć fragmenty w czytelne konkluzje.

Film kształtuje nastawienie na łączne wydobycie aspektów audialnych i wizualnych oraz na scalanie ich w spójną całość znaczeniową. Sprzyja to wypracowaniu odbiorczego mechanizmu integrującego.

Film jest źródłem informacji o świecie i inspiratorem kształtującym postawy widzów: fabularny, oświatowy, dokumentalny, w szerokim ujęciu jego

¹⁵ H. Depta [red.]: *Analiza i interpretacja utworu filmowego w szkole*, Warszawa 1980; E. Nurczyńska-Fidelska, B. Parniewska, E. Popiel-Popiołek, H. Ulińska: *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Warszawa–Łódź 1993.

gatunków, pozwala na konfrontację wiadomości zdobytych w szkole z rzeczywistością poznawaną przez filmowe projekcje. Uczy myślenia i analizowania różnych zjawisk, skłania do lektury książek z różnych dziedzin, w tym również literatury pięknej. Filmy o walorach społecznych, moralnych, intelektualnych, estetycznych uczą patrzenia problemowego, dostrzegania poza fabułą myśli reżysera, idei utworu.

Film ma nie tylko własną kulturę filmową, ale odgrywa ważną rolę w rozwoju kultury społeczeństwa. „Na pojęcie kultury filmowej — pisze J. Toeplitz — składają się ambitne filmy pomagające ludziom żyć i dające im szlachetne wzruszenia; dobrze zrobione, nie grzeszące prymitywizmem i wulgarnością filmy rozrywkowe; rosnąca ilość widzów, którzy wiedzą, co zobaczyć chcą na ekranie i potrafią osądzić prawidłowo to, co obejrżeli; krytycy i naukowcy umiejący nakreślić linie rozwojowe sztuki filmowej, pomagający i widzom, i twórcom w wyborze — oto co składa się na pojęcie kultury filmowej i co jest jednocześnie jej wkładem do skarbcza polskiej kultury”.¹⁶

Wokół filmu rozwinął się ożywiony i bogaty ruch umysłowy. Dzięki stworzonym naukowym placówkom filmologicznym powstaje wiele przedsięwzięć organizacyjnych, naukowych i edytorskich. Mamy wykwalifikowanych krytyków, fachową prasę, filmowe piśmiennictwo. Powstały specjalne wydawnictwa filmowe i prace naukowe, których autorami są wybitni przedstawiciele świata nauki.¹⁷ Oprócz specjalistycznej prasy filmowej i wydawnictw książkowych — radio, telewizja i pisma codzienne wiele miejsca poświęcają sprawom filmu. Zaczął on odgrywać poważną rolę w publicystyce społecznej, stał się terenem dyskusji światopoglądowych, politycznych i rozrachunku z przeszłością. W zróżnicowanej akcji upowszechniania sztuki biorą udział krytycy jako informatorzy i wychowawcy publiczności.

W kształtowaniu kadry specjalistów wiodącą instytucją jest Wyższa Szkoła Teatralna, Telewizyjna i Filmowa w Łodzi oraz Zakłady Wiedzy o Filmie w uniwersytetach Krakowa, Łodzi, Wrocławia. Twórczość filmową popiera rozbudowany system nagród. Rada Programowa przy Naczelnym Zarządzie Kinematografii w długofalowej akcji podnoszenia poziomu kulturalnego widzów organizowała dobór odpowiedniego repertuaru. Centralne

¹⁶ J. Toeplitz: *Realizator, krytyk, widz — współtwórcy kultury filmowej* [w:] *Tradycja i współczesność...*, s. 41.

¹⁷ Na przykład R. Ingarden: *Kilka uwag o sztuce filmowej. Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958; Z. Lissa: *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964; A. Helman: *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Łódź 1985; A. Helman: *Słownik pojęć filmowych*, t. 1–3, *Wiedza o kulturze*, Wrocław 1991–1992; „*Studia Filmoznawcze*”, red. J. Trzynadlowski, t. 1–14, Wrocław 1978–1992.

Archiwum Filmowe w Warszawie, jako ośrodek dokumentacyjny, gromadzi filmy stanowiące materiał do badań naukowych i dla utrzymania łączności z tradycjami. Zakład Historii i Teorii Filmu w Instytucie Sztuki PAN jest ośrodkiem badań nad nową dyscypliną naukową, jaką stało się filmoznawstwo.

Film stał się uniwersalnym językiem naszej epoki. Przybliżyła i pozwala lepiej rozumieć odmienne systemy polityczne i kręgi odległych kultur. Międzynarodowe kongresy filmologów podejmują prace nad problemami socjologicznymi, percepcyjnymi i estetycznymi nowej sztuki. Festiwale podnoszą jej prestiż. Patronat UNESCO nad filmem potwierdza jego powszechność, sugestywność i rangę. Hasłem UNESCO jest krzewienie kultury i edukacji filmowej. Z inicjatywy tej organizacji odbywały się liczne sesje naukowe i popularyzatorskie, wydano wiele publikacji. Celem zbliżenia działaczy kultury filmowej różnych kontynentów powstała w latach pięćdziesiątych Międzynarodowa Federacja Klubów Filmowych, Konfederacja Kin Studyjnych i międzykontynentalne akcje popularyzatorskie, jak np. „Antypody”.

3. MIEJSCE I ROLA TELEWIZJI

Technika telewizyjna powstała z inspiracji i doświadczeń techniki filmowej. Telewizja w kilka dziesiątków lat po filmie narodziła się od razu jako audiowizualna. Pojawienie się telewizji zmieniło kulturowy prestiż filmu. Zagrożenie z jej strony zmuszało do rewizji dotychczasowych osiągnięć, do wniosków i do samodoskonalenia się filmu.

W pierwszej połowie XX wieku, po eksperymentach pierwszych emisji w Wielkiej Brytanii i w Stanach Zjednoczonych, nastąpił — po przerwie spowodowanej drugą wojną światową — błyskawiczny rozwój telewizji. Jej ekspansja wpłynęła zasadniczo na kulturę naszego wieku. Techniczne pochodzenie, łączenie słowa i obrazu, znaków wizualnych i audialnych postawiło telewizję obok filmu.

We wczesnym okresie w telewizyjnej produkcji przeważały emisje bezpośrednie. Przekaz dokonywał się „na żywo”¹⁸, odznaczał się autentyzmem, spontanicznością i był niepowtarzalny. Rejestrowano także programy na taśmie celuloidowej, za pomocą telerekordingu, które można było emitować wielokrotnie przez telekino. W ten sposób emitowano też filmy zrealizowane dla dużego, kinowego ekranu. Przełomem stała się rejestracja na taśmie magnetycznej, co było drogą długą i kosztowną. W Polsce przejście z rejestracji obrazu telewizyjnego na taśmie filmowej (telerekording) na rejestrację

¹⁸ Ze studia stacji nadawczej lub z udziałem wozu transmisyjnego.

na taśmie magnetycznej (ampeks) dokonało się w latach siedemdziesiątych. W porównaniu z filmem telewizja opiera się na innej technice, jaką jest nie mechanika, lecz elektronika, osiągnięcia elektroniki określają jej rozwój. Kulturowy przemysł telewizyjny produkuje odbiorniki seryjne w sposób taśmowy. Telewizja rozwija się zgodnie z panującymi w kulturze XX wieku tendencjami i wpływa na utrwalenie jej typu audiowizualnego. Nawet w zestawieniu z rozwojem filmu skala rozprzestrzeniania się telewizji okazała się dynamiczna i ogarnęła wszystkich. Telewizor pojawił się w domach prywatnych, a powszechna obecność telewizji okazała się trwałą.

Programy telewizyjne przygotowują kadry specjalistów — elektroników i dziennikarzy. Utrwalanie dźwiękowych obrazów metodą elektroniczną umożliwiło przygotowanie programów nieraz bardzo wcześnie. Można je, tzw. „konserwy kulturowe”, nadawać wielokrotnie i w dowolnym czasie. Utrwalanie umożliwia lepszą organizację materiału i sposób wypowiedzi. Z telewizją współpracują pisarze, aktorzy, plastycy, kompozytorzy muzyki. Funkcje typowo telewizyjne spełniają reżyserzy telewizyjni, montażyści elektroniczni, kamerzyści, redaktorzy różnych programów, spikerzy, prezenterzy. Telewizja produkuje różnorodne przekazy, bloki programowe dzienne, tygodniowe i miesięczne. Każda pozycja jest elementem większej całości. Każda jest podporządkowana koncepcjom polityki kulturalnej, programowej, oświatowej, rozrywkowej. Kontrola wewnętrzna i zewnętrzna proporcjonalna jest do społecznego zasięgu telewizji. Całość programu stanowi układ poszczególnych części składowych i wzajemnych między nimi relacji. Wiążą je wypowiedzi spikerów w toku emisji. Pojęcie autorstwa jest częściowe i dotyczy poszczególnych dziedzin. Jego potrzeba jest jednak bardzo silna i może łatwiej skonkretyzować się w audycjach artystycznych i naukowych. Obecnie we wszystkich telewizjach przeważają programy zarejestrowane, sprawdzone i ocenione przed emisją. Określają proporcje między prezentowaną w niej kulturą masową i upowszechnianiem wyższych wartości kulturowych. Telewizja układem programów, rodzajem i poziomem tematyki stara się pożytkować i zadowolić wszystkich i każdego.

Założenia telewizji jako techniki przekazu są wielofunkcyjne. Artystyczne dążenia nie wysuwają się na plan pierwszy. Oferty programowe są wielostronne. W programach zajmują dużo miejsca filmy i cieszą się niestłabnym zainteresowaniem, stąd skłonność do kojarzenia telewizji z filmem. Poziom filmów zagranicznych i rodzimego repertuaru spełniać ma rolę wychowawczą, kierować mentalność widza w duchu idei humanizmu i kształtować akceptację właściwej hierarchii dzieł i skali ich wartości. Telewizja jest rozwinięciem szansy filmu i respektuje w pełni jego własne prawa. Upowszechnianie kultury filmowej przez telewizję, ze względu na jej szeroki zasięg oddziaływania,

ma duże znaczenie społeczne. Dzięki telewizji można wykorzystać sztukę filmową w pracy kulturalno-oświatowej nawet w miejscowościach najbardziej odległych od ośrodków kultury i nie posiadających sal kinowych. Telewizja upowszechnia wszystkie rodzaje i gatunki filmowe dawne i współczesne, polskie i obce o różnym metrażu; filmy fabularne, dokumentalne, publicystyczne, dydaktyczne, naukowe, popularnonaukowe, oświatowe. W filmie fabularnym telewizja może przyczyniać się do znacznego zubożenia obrazu. Filmy przeznaczone na ekran szeroki, które podczas oglądania w kinie głęboko poruszają, angażując wyobraźnię i uczucia — prezentowane w telewizji — znacznie tracą na wartości. Telewizja z dużym powodzeniem popularyzuje dzieła kameralne, rozgrywające się na niewielkiej przestrzeni. Najlepsze jednak są pozycje specjalnie przygotowane przez reżyserów do upowszechniania przez telewizję. W telewizji ukształtował się typ filmu seryjnego, szczególnie ceniony przez masową widownię. Seriale wywołują różne spontaniczne reakcje widzów, budzą ożywione dyskusje na temat charakterów i postaw społeczno-moralnych bohaterów.

Słowo odgrywa rolę równorzędną z obrazem. Telewizja wprowadza wiele sposobów wypowiedzi, jak np. bezpośrednie ukazywanie aktualnie zachodzących zdarzeń, chwytnych kamerami i mikrofonami; żywe słowo w postaci prelekcji, wywiadu, dyskusji, z udostępnieniem oglądu mówiących, z ich mimiką, gestem, ekspresją pozasłowną; lektorstwo tekstu pisanego skojarzone z oglądem lektora; recytacje; widowiska teatralne. Niektórzy sądzą, że wpływ Teatru Telewizji na rozwój teatralnej kultury społeczeństwa jest większy niż telewizyjnych programów filmowych na upowszechnianie kultury filmowej.

Nie można kwestionować kulturotwórczej roli telewizji.¹⁹ Udostępnia bowiem społeczeństwu w niebywałym dotychczas zakresie możliwość kontaktu z dorobkiem kulturalnym nie tylko własnego narodu, ale także z kulturą odległych krajów. Kształtuje kulturę literacką, filmową i muzyczną, rozwijając zainteresowanie sztuką. Spełnia funkcję edukacyjną uprzystępniając niezbędne informacje i wyjaśniając wiadomości z różnych dziedzin życia. Podnosi kulturę ludyczną przez wartościowe programy rozrywkowe. Upowszechnia treści wychowawcze, propaguje godziwe style życia, obyczaje na co dzień, wzory postępowania na przykładzie sylwetek ludzi z różnych dziedzin życia: naukowych, artystycznych i technicznych.

Wszystkie te wirtualne wartości telewizji zależą nie tylko od treści programu, ale i od stosunku do niego odbiorcy. W miarę produkcji teleodbiorników i rozwoju telewizji zwiększa się publiczność telewizyjna, liczna

¹⁹ „Przekazy i Opinie”, kwartalnik, Warszawa 1977, nr 2–8, numer zawiera materiały z konferencji naukowej na temat roli telewizji w kulturze narodowej.

i bardzo zróżnicowana społecznie, zawodowo, ze względu na poglądy i życiowe aspiracje. Są odbiorcy, którzy audycje telewizyjne traktują selektywnie, ale poważna część wszystkich widzów jest mało przygotowana do uczestnictwa w kulturze. Dla nich telewizja daje okazję do edukacji i partycypacji kulturalnej. Wobec tej publiczności inicjacyjna funkcja telewizji jest społecznie bardzo ważna. Wydarzenia dużej wagi: krajowe, międzynarodowe, polityczne gromadzą wszystkich przed telewizorami. W takich sytuacjach telewizja pełni rolę integrującą całe grupy społeczne. Techniki elektroniczne osiągnęły pod tym względem niezwykle sukces. Telewidzowie traktują utrwaloną relację z rzeczywistych wydarzeń jako wystarczająco wiarygodną.

Wynalazki techniczne naszego wieku stworzyły szansę reprodukcji świata, a w nim pełnego odtworzenia zachowań ludzi. Jest to — jak pisze Hopfinger — głęboko w kulturze ludzkiej zakorzenione marzenie o zatrzymaniu czasu, pochwyceniu ruchu, utrwaleniu zdarzeń i odtworzeniu ludzkich sytuacji w ich materialnej wielowymiarowości.²⁰ Dźwięczący obraz stwarza nowy punkt widzenia rzeczywistości ludzi biorących w niej udział. Audiowizualność pozwala w nowym świetle zobaczyć potoczne, codzienne zachowania ludzi i traktować je jako przedmioty kultury, a dzięki docenianiu w nich funkcji znaczeniowych poddawać je analizie i interpretacji.

Różni ludzie, a nawet ci sami różnie odbierają audycje, co zależy także od ich jakości i nie można mówić o jednym sposobie oglądania telewizji. Hopfinger wyróżnia trzy rodzaje odbioru: „fizjologiczny”, „mimowolny” i „skupiony”.²¹ Odbiór fizjologiczny może się odbywać nawet wbrew woli odbiorcy, telewizor wówczas pełni rolę tła. Odbiorowi mimowolnemu towarzyszy czynny udział, ale bez pełnego zaangażowania. Ten typ odbioru uważa autorka za charakterystyczny dla uczestników współczesnej kultury, zdolnych do percepcji rozproszonych, do uwagi podzielonej na liczne bodźce zewnętrzne. Telewizja obsługuje nas bez wyłączenia z różnych zajęć domowych, bez przerywania posiłków lub sprzątanania. M. Czerwiński słusznie zauważa, że w porównaniu z charakterem odbioru telewizji „czynność tak prosta, jak obecność w lektorium biblioteki, wydaje się czynnością niemal kulturową”.²² Odbiór skupiony kieruje całą uwagę na przekaz, co pozwala telewidzowi dzięki pełnemu zaangażowaniu odebrać wszystkie walory audycji. Konfrontacja przekazów i audycji z osobistym doświadczeniem odbiorcy pomaga rozpoznawać wszelkiego rodzaju konwencje. Ma to znaczenie indy-

²⁰ Hopfinger: *op. cit.*

²¹ *Ibid.*, s. 123.

²² Czerwiński: *op. cit.*, s. 24.

widualne i społeczne, czy odbiór jest naturalistyczny, naiwny, łatwowierny i bez refleksji, czy skulturyzowany, metaforyczny, krytyczny i świadomy.

Naukowe spory na temat zasobu informacji przekazywanych przez telewizję i ładunku wiedzy, w jaką wyposaża współczesna szkoła, nie dają pewności, której instytucji przyznać przewagę. Opinie są podzielone i błąkają się w sferze przypuszczeń. Telewizja nie jest w sytuacji odmiennej od tradycyjnego środka przekazu, jakim jest książka czy wystawa. Oddziałuje na dzieci już przed okresem alfabetyzacji i na ludzi, którzy nie nabyli wprawy w czytaniu. Połączenie formy mówionej i formy wizualnej zwiększa przyswajalność wiedzy.

Szkoła dysponuje o wiele skromniejszymi możliwościami. Łącząc przekaz telewizyjny z działalnością szkoły można przyspieszyć powszechną dostępność dóbr kultury. Przeprowadza się projekty i próby rozmaitych technik realizacyjnych, które umożliwiłyby wzajemne przygotowanie szkoły i telewizji. Nawet gdy programy szkół są zunifikowane, realizacja ich nie może osiągnąć synchronizacji we wszystkich szkołach, stąd trudność w oparciu lekcji na jednym lub kilku programach telewizyjnych. Obecnie używa się telewizji jako pomocy szkole pojmowanej raczej tradycyjnie, ale jest rzeczą prawdopodobną, że telewizji przypadnie w jeszcze większej mierze doniosła rola sojusznika, a nawet wyřeczyciela szkoły. Funkcja ta nie jest w pełni zbadana, pozostaje przedmiotem dyskusji i sporów i nie jest pewny jej dalszy rozwój.²³

Telewizja nie wyczerpała jeszcze swych możliwości technicznych i estetycznych, rozwija się i doskonali. Znacznie większe możliwości otwierają się przed telewizją kolorową i kasetową. Telewizja polska weszła w okres technik barwnych i na emisję komputerową. Przejście telewizji na emisję kolorową otwiera nowy temat i nowe zagadnienie dla kultury plastycznej i społeczeństwa. Stało się naturalne, że telewizja, jako środek przekazu, oddaje usługi sztuce teatralnej i filmowej, że większość jej widowisk ma tło i oprawę plastyczną. Uchodzi naszej uwagi to, że nie wykorzystuje się możliwości propagowania przez telewizję obrazu, rzeźby, plakatu, struktur przestrzennych. Techniki barwne stają się dla niej szansą przymierza z plastyką. Telewizja może stać się sojusznikiem wystaw, wernisaży i ognisk kultury plastycznej. Dzięki emisji kolorowej „mogłaby w sporym stopniu — jak twierdzi Czerwiński — wypełnić lukę w społecznej egzystencji plastyki, jaka między innymi ujawniła się wskutek tego, że wystawy, galerie i muzea, nieliczne z konieczno-

²³ „Kino i telewizja”, red. B. W. Lewicki, Warszawa 1977.

ści, nie mogą sprostać zadaniom kultury masowej, kształtującej się w dobie demokratyzacji udziału w życiu kulturalnym”.²⁴

Próba włączenia się telewizji do zagadnień plastyki był cotygodniowy program „Galeria 37 milionów”, prezentujący dzieła polskich artystów. Autor „Telewizji wobec kultury”, oprócz emisji monograficznych o jednym zagadnieniu lub jednym artyście, oczekuje akcji poświęconych różnym nurtom w sztuce, ideowym i formalnym, a także podstawowej wiedzy o czynnościach malowania, rysowania i rzeźbienia, co niewątpliwie wzbogaci odbiór dzieł. Nawet kolorowa telewizja nie rozwiąże problemu małej obecności plastyki w życiu społeczeństwa, ale niewątpliwie obszar tej obecności znacznie rozszerzy.

Czy telewizja, będąc przekazem sztuki, sama jest sztuką? Czy spełnia warunki, które upoważniają do szukania w niej elementów sztuki? W odpowiedziach negatywnych przewijają się opinie, że telewizja nie może być sztuką, gdyż mechanicznie rejestruje rzeczywistość. W takiej sytuacji nie ma miejsca na twórczy wysiłek i artystyczne przetworzenie rzeczywistości.²⁵ W telewizji artysta zastąpiony jest produkcyjnym kolektywem. Zamiast dzieła unikalnego powstają twory seryjne. Telewizja nie wypracowała własnej konwencji artystycznej, jest i teatrem, i kinem, i mieszaniną różnych rodzajów sztuki. Potok obrazów odbieranych w warunkach domowych niweczy postawę wyjątkowości, odświętności, która charakteryzuje kontakt z prawdziwą sztuką. Mnogość obrazów obniża wrażliwość. Telewizja stwarza dzieła ulotne, istniejące tylko przez czas emisji, nie utrwalają się one w wyobraźni odbiorcy, przeładowana elementami informacyjnymi, uniemożliwia przeżycie estetyczne.

Powyższe argumenty łączą ocenę telewizji wynikającą z porównywania z koncepcjami dzieła sztuki wypracowanymi i ustalonymi w dziedzinie literatury, plastyki, muzyki i teatru.²⁶ Tymczasem do wielu współczesnych form artystycznych nie można stosować pojęć o dziele sztuki wziętych z rodzajów tradycyjnych, a więc autentyczności lub unikalności. Telewizja jest zjawiskiem zupełnie nowym i należy w stosunku do niej — jak proponuje A. Kumor — poszukać innych kryteriów sztuki oraz wskazać swoiste cechy nowego zjawiska.

Telewizja, według Kumora²⁷, tworzy własne wartości i może być elementem kultury artystycznej. Pierwiastki sztuki występują w odtwarzaniu dramatu lub adaptacji literackiej, a więc w sferze rzeczywistości operują-

²⁴ Czerwiński: *op. cit.*, s. 160.

²⁵ R. Arnheim: *Film jako sztuka*, Warszawa 1961, s. 145 i n.

²⁶ *Film i telewizja. Studia z teorii filmu i telewizji*, red. A. Jackiewicz, Wrocław 1982.

²⁷ A. Kumor: *Telewizja. Teoria — percepcja — wychowanie*, Warszawa 1973.

cej artystyczną fikcją. O wartościach artystycznych decydują również przekształcenia, jakich dokonują reżyserzy telewizyjni, wykorzystując możliwości inscenizacyjne. Elementy artyzmu zawierają również formy z pogranicza sztuki i informacji, takie jak: teatr faktu, fabularyzowany reportaż, dramatyzowana kronika wydarzeń, które są na wpół reżyserowane, na wpół autentyczne. W telewizji między tym, co artystyczne i tym, co nieartystyczne, granica jest dość płynna, niemniej jest telewizja — przekonuje A. Kumor — elementem kultury artystycznej i powinna być przedmiotem badań poświęconych sztuce.

4. ZWIĄZKI FILMU I TELEWIZJI Z KULTURĄ LITERACKĄ

Intensywny rozwój nauk, także społecznych i humanistycznych, bogata eseistyka naukowa, prace popularyzujące osiągnięcia w różnych dziedzinach wpłynęły na zmniejszenie oddziaływania literatury pięknej. W kształtowaniu obrazu świata wzrasta rola eseistyki naukowej, filmu i telewizji. Stale występuje przetwarzanie utworów literackich na użytek mass-mediów. Film i telewizja sprzyjają wyraźnie pobudzaniu zainteresowania literaturą, zwłaszcza na wsi, w małych miasteczkach, wśród początkujących uczestników kultury. W zestawieniu z tradycyjnymi sztukami zasięg literatury jest i dzisiaj znacznie większy. Korzystając z utrwalonych w kulturze wzorów, film wiele zawdzięczał malarstwu i muzyce, ale podstawowym oparciem była dla niego kultura literacka.

Film czerpał wzory wypowiedzi z teatru, a przede wszystkim z narracyjnej literatury XIX wieku. Przejmował zasady powieściowej kompozycji, modele konstruowania scen, sposoby kreowania postaci i metody rozwiązywania konfliktów. Dzięki tym wzorom film zaczął, podobnie jak literatura, pełnić różne funkcje społeczne, a także nowe funkcje — propagandowe i polityczne. Jedne wzory zaczerpnięte z literatury przyczyniały się do awansu filmu, inne jednak utrudniały jego rozwój, zacierały specyfikę filmu, hamując jego estetyczną autonomię. W drugiej połowie naszego wieku, gdy film miał już ugruntowane miejsce w kulturze, wzory literackie dostosowane zostały do potrzeb wzbogacającego się zasobu językowych możliwości filmu. Wyeliminowało to funkcję hamującą jego rozwój. Od kiedy film zdobył dostatecznie bogaty repertuar własnych środków wyrazowych, literatura działa wzbogacająco. Wzory literackie nie mają już decydującego znaczenia dla ewolucji filmowej. Współpraca, jaka połączyła obie te dziedziny, zakłada wzajemne korzystanie z doświadczeń.

W kręgu zapożyczeń z literatury mieszczą się adaptacje. Idea adaptacyjnej wierności wobec literackiego pierwowzoru w praktyce jest niemożliwa

do urzeczywistnienia ze względu na różnice materiałowe, odmienne reguły i sposoby wypowiedzi. Jedyne słuszne postulaty pod adresem realizatorów to ten, by adaptacja filmowa i telewizyjna mieściły się w tym samym „polu wartości”²⁸ co pierwowzór literacki. Adaptacje tekstów literackich w sztuce filmowej i telewizyjnej służą przede wszystkim rozwojowi tych dziedzin, gdyż stają się innym przedmiotem kultury, zrealizowanym w innym materiale. Nie powtarzają utworu literackiego, lecz stanowią jego interpretację za pomocą innych reguł wypowiedzi. Adaptacje mogą upowszechnić tylko przeniesiony na ekran repertuar wzorów i wartości literackich, wątki, motywy i postaci. Odbiorcy powinni znać z lektury adaptowany utwór, w przeciwnym razie nie zrozumieją swobodnego sposobu jego odczytania i interpretacji filmowej lub telewizyjnej, wynikającej z porównania z oryginałem.

Można mówić o różnych formach prezentacji literatury w telewizji. Jedną z najstarszych form przekazu były transmisje sztuk teatralnych. Ze względu na związane z tym liczne niewygody przenoszono przedstawienia teatralne do studia telewizyjnego. Utwory literackie muszą być przystosowane do wymogów telewizji, zaadaptowane dla niej. Adaptacji podlegają niedramatyczne gatunki literackie (w mniejszym stopniu dramatyczne) i publicystyczne. Dramaturg nadaje utworom nie przeznaczonym na scenę kształt dramaturgiczny. Teksty ulegają większym skrótom, uprzywilejowane miejsce zajmuje dialog. Telewizja wytworzyła specyficzny rodzaj kontaktów z literaturą, zewnętrzny w stosunku do treści zawartej w samych utworach literackich. Telewidz poznaje adaptacje i przeróbki, poznaje tytuły dzieł, nazwiska autorów, fragmenty ich biografii i bardziej interesujące wyjątki z dzieł. Dziś wiele utworów literackich poznaje odbiorca za pośrednictwem telewizji.²⁹ Adaptacje poezji lirycznej poświęcone są jednemu poecie lub jednemu tematowi w różnych utworach wielu poetów. Chodzi tu głównie o sugestywne przekazanie tekstu, piękne słowa, ukazanie wewnętrznych przeżyć człowieka. Bardzo istotną rolę odgrywa podkład muzyczny i rekwizyty stanowiące komentarz do tekstu. Literatura odbierana w telewizji to synteza, obrazu i dźwięku, czyli odmienny już rodzaj sztuki.

Mimo wielu podobieństw łączących telewizję z filmem można mówić

²⁸ Hopfinger: *op. cit.*, s. 210.

²⁹ Na przykład „Krzyżacy”, scenariusz według powieści H. Sienkiewicza, reżyser: A. Ford, 1960; „Pan Wołodyjowski”, scenariusz według powieści H. Sienkiewicza, reżyser: J. Hoffman, 1969; „Faraon”, scenariusz według powieści B. Prusa, reżyser: J. Kawalerowicz, 1966; „Lalka”, scenariusz według powieści B. Prusa, reżyser: W. Has, 1968; „Noce i dnie”, cz. I — „Bogumił i Barbara”, cz. II — „Wiatr w oczy”, scenariusz według powieści M. Dąbrowskiej, reżyser: J. Antczak, 1975; „Ziemia obiecana”, scenariusz według powieści W. Reymonta, reżyser: A. Wajda, 1975 i in.

o specyfice telewizji. Cechą większości widowisk emitowanych w telewizji jest intymność odbioru. Zbliżenie podyktowane jest małymi rozmiarami ekranu. Charakterystyczny dla telewizji jest plan bliski. Mały obraz telewizyjny i niewielkie jego walory informacyjne, brak głębokich planów sprawiły, że w spektaklu urosła ranga słowa. Jest on przede wszystkim mówiony. Rozwój telewizji wiele zawdzięcza literaturze, która jest dla niej źródłem gotowych utworów. Korzysta z doświadczeń kultury literackiej współpracując z nią. Literatura zaś znajduje w telewizji szansę nowych interpretacji i nowych przedstawień.

Kiedy w drugiej połowie lat pięćdziesiątych film polski stał się zjawiskiem sztuki, obrał drogę literatury, nawiązując do tradycji romantyzmu. Zupełnie nowa sztuka sięgnęła po idee, motywy i formy, które reprezentuje dawna poezja. Twórcy szkoły polskiej, którzy przeżyli podobne dzieje historyczne jak poeci romantyczni, nawiązali do sposobów, jakimi te dzieje zostały wypowiedziane. Bohater romantyczny polskiej poezji pojawia się w literaturze późniejszych epok aż po epokę dzisiejszą. „Tędy też przez świadomość narodową i literaturę trafia do filmu. Objawia się w innej sztuce, często w innej stylistyce czy sposobach narracji, w kontekście innej epoki, na innym tle obyczajowym i społecznym. Ale jego istota nie zmienia się”.³⁰ Film polski, szukając inspiracji w literaturze, sięga też po twórczość współczesną. W polskim filmie sprawa robotnicza i sprawa chłopska zajmują wiele miejsca i poświęcone zostały im dzieła interesujące. Występują w nich żołnierze okupacyjnego podziemia, partyzanci w walce z okupantem, frontowi żołnierze. Rekrutują się ze wsi lub z ludu miejskiego. Bohaterowie nurtu ludowego poza cechami osobistymi różnią się od bohaterów romantycznych tym, że są żołnierzami wojny zwycięskiej.³¹ Film wybiera z literatury te dzieła, w których heroizm i sprawy narodowe najsilniej dochodzą do głosu.

Współczesna literatura rozwinęła się o nowe pisarstwo, przeznaczone specjalnie dla sztuk telewizyjnych. Stanowią je scenariusze. Scenariusz był swoistym półproduktem, z którego realizatorzy tworzyli filmy i spektakle telewizyjne. Typ prozy scenariusza nie zajmował wyższej lokaty w hierarchii wartości literackich. Sytuacja scenariusza zmieniała się jednak wraz z rozwojem kultury filmowej, samego filmu i stosunku do niego twórców i odbiorców. Większość współczesnych filmów została oparta na utworach literackich, reszta na scenariuszach naszych pisarzy. Obecnie scenariusz funkcjonuje

³⁰ A. Jackiewicz: *Tradycja i styl w polskim filmie fabularnym* [w:] *Tradycja i współczesność...*, s. 120.

³¹ Na przykład filmy: „Ostatnie dni”, scenariusz: W. Żukrowski, reżyser: J. Passendorfer, 1969; „Zwycięstwo”, scenariusz: W. Żukrowski, reżyser: J. Passendorfer, 1975; „Kierunek Berlin”, scenariusz: W. Żukrowski, reżyser: J. Passendorfer, 1969 i in.

w dwojaki sposób. Są scenariusze stanowiące projekt filmu „otwarty”, nieliteracki, który w procesie realizacji na planie ulega transformacjom, aby powstać mógł film. Ale są również takie scenariusze, które będąc propozycjami dla filmu, są wystarczająco wartościowe pod względem literackim. Z rozwojem autonomii sztuki filmowej i utrwaleniem jej miejsca wśród innych dziedzin kultury rozwija się czytelnicza funkcja scenariusza, który ma szansę stać się utworem literackim.³² Kiedy w połowie lat sześćdziesiątych telewizja rozpoczęła produkcję własnych filmów fabularnych, przyjął się filmowy model scenariuszy. Wielu twórców pracuje dla filmu i dla telewizji. Scenariusze pisane dla telewizji wymagają dokładnej znajomości specyfiki małego ekranu i dramaturgii telewizyjnej. Autor tekstu jest uznany za współtwórcę spektaklu. Utwory telewizyjne zaś drukowane są w czasopismach i edycjach książkowych.³³ Formy prezentacji literatury w telewizji ulegają ciągłemu wzbogacaniu. Rośnie zapotrzebowanie na teksty oryginalne. Trudno przewidzieć, jakie koleje będzie przechodziło pisarstwo filmowe i telewizyjne, ale jego przyszłość zależy od umiejętności współzycia z nowymi technikami.

Książka zyskuje dziś szansę przetworzenia na dzieło innego wyrazu: na film, spektakl, widowisko telewizyjne, słuchowisko radiowe. Z okazji filmów ożywają szerokie dyskusje literackie. Film na równi z literackim dziełem staje się faktem narodowym i społecznym, toteż jednym z istotnych zadań edukacji polonistycznej jest przygotowanie uczniów do odbioru literatury nie tylko w formie słowa drukowanego, ale i w formie audiowizualnej.³⁴ Telewizja staje się środkiem równorzędnym w stosunku do filmu fabularnego, oświatowego i dydaktycznego. Upowszechnienie kasety w większym stopniu umożliwi nagrywanie i odtwarzanie programów bez skrzepowania terminem projekcji. Na edukację dla telewizji i przez telewizję kładzie się nacisk w programach szkół podstawowych i średnich. Współczesna kultura literacka rozszerza się o nowe sposoby istnienia utworów literackich, obejmuje swoim zakresem tradycyjną kulturę teatralną, telewizyjną i publicystyczną. Współdziałanie utworów literackich z filmem i widowiskiem telewizyjnym wywiera wpływ na formy twórczości literackiej.

³² Na przykład J. S. Stawiński: *Notatki scenarzysty*, t. 1 i 2, Warszawa 1979.

³³ Na przykład K. Zanussi, E. Żebrowski: *Nowele filmowe*, Warszawa 1976; K. Zanussi: *Scenariusze filmowe*, Warszawa 1978; *Scenariusze filmowe II*, Warszawa 1985; *Scenariusze filmowe III*, Warszawa 1992.

³⁴ J. Plisiecki: *Metodyka pracy z filmem wśród dzieci i młodzieży*, Warszawa 1993; *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 1994.

RÉSUMÉ

L'article comporte quatre parties: 1. L'audiovisuel comme mode d'expression de la culture; 2. La place et le rôle du cinéma; 3. La place et le rôle de la télévision; 4. Rapports du cinéma et de la télévision avec la culture littéraire.

L'objectif de l'article est de mettre en évidence l'influence du cinéma et de la télévision sur la diffusion de différents genres artistiques, et notamment de la littérature. Grâce aux médias, les genres littéraires revêtent une forme visuelle et sonore. Associée à l'image, la littérature touche les couches les plus vastes de la société. Ainsi, l'art cinématographique, télévisuel et littéraire, grâce aux technologies modernes, propage un savoir sur la culture ancienne et moderne.

